



ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ



4



# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



**АКАДЕМИЯ НАУК СССР**  
**ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**  
**(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)**

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

Редакционная коллегия

А. С. БУШМИН, Е. Н. КУПРЕЯНОВА, Д. С. ЛИХАЧЕВ,  
Г. П. МАКОГОНЕНКО, К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА,

Н. И. ПРУЦКОВ (главный редактор)



ЛЕНИНГРАД  
«Н А У К А»  
Ленинградское отделение  
1983

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

ЛИТЕРАТУРА  
конца XIX - начала XX века  
(1881-1917)



Редактор тома  
К. Д. МУРАТОВА



ЛЕНИНГРАД  
«НАУКА»  
Ленинградское отделение  
1983

**Рецензенты:**

**В. Я. ГРЕЧНЕВ и В. А. ТУНИМАНОВ**

1

Литературный процесс не может изучаться вне контекста эпохи. И писатели, непосредственно откликающиеся на глубинные явления современной жизни, и писатели, старающиеся подчеркнуть свою отрешенность от нее, — и те, и другие не могут оказаться вне ее воздействия. «Я верую, — писал А. Блок, — что мы не только имеем право, но и обязаны считать поэта связанным с его временем».<sup>1</sup>

Русская прогрессивная литература всегда тяготела к освободительному движению, к передовым социальным воззрениям своего времени. Одни литераторы выражали это в открытой форме, у других эта связь уходила вглубь, но тем не менее затаенный свет ее продолжал падать на изображаемое, высветляя определенные черты, определенные образы.

В предшествующих томах «Истории русской литературы» были показаны такие связи и их взаимообусловленность. Столь же тесная, но более сложная и противоречивая связь между общественным и художественным движением характерна для конца XIX — начала XX в., когда Россия вступила в период войн и революций.

Вторая революционная ситуация, возникшая в конце 1870-х гг., завершилась 1 марта 1881 г. убийством Александра II. «Второй раз, после освобождения крестьян, — писал В. И. Ленин, — волна революционного прилива была отбита, и либеральное движение вслед за этим и вследствие этого второй раз сменилось реакцией...».<sup>2</sup>

Реакция наложила характерный отпечаток на всю духовную жизнь 80-х гг., вызвав кризис идей, волну отчаяния и пессимизма, перерождение недавних оппозиционеров в либеральных постепенцев. Но 80-е гг. были не только периодом разгрома револю-

<sup>1</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 84.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 45.

ционного народничества, не только годами общественной депрессии, но и временем поисков новой революционной теории, новых методов борьбы за социальное переустройство жизни. В 1883 г. Г. В. Плеханов организует первую марксистскую группу «Освобождение труда». С начала 90-х гг. марксисты ведут уже планомерную борьбу с народническими воззрениями об особом пути России. Таким образом, несмотря на правительственный гнет и жестокое подавление свободолобивой мысли, 80-е гг. стали временем, завершившим второй, разночинский, период освободительной борьбы и подготавливающим почву для нового этапа русского революционного движения. В 1895 г. возникает ленинский «Союз борьбы за освобождение рабочего класса». Россия вступает в новый, пролетарский период своего развития.

Литература 80-х гг., в свою очередь, представляла в истории русского реализма переходный период. Это не только литература, запечатлевшая спад прогрессивных общественных настроений и вырождение их в «теорию малых дел», не только литература, в которой происходило завершение пути крупнейших русских писателей, но и литература, в которой было проявлено новое миропонимание и новые принципы реализма, получившие плодотворное развитие в последующие десятилетия. В эти же годы на волне разочарования в старых идеалах возникает особое литературное явление — русское декадентство.

«Эпоха безвременья», сменившая историю революционного народничества и вместе с тем открывшая новую страницу в истории русской революционной мысли, помогает глубже понять особенности литературного развития рубежа веков. В 80-е гг. утверждают себя как писатели А. Чехов и В. Короленко, в этот же период происходит перелом в мировоззрении Л. Толстого. Эпохой 80-х гг. мы и открываем том, посвященный литературе третьего этапа русского освободительного движения.

Как и в предшествующих томах «Истории русской литературы», периодизация литературного процесса в данном томе соотносится с периодизацией исторического развития России. Разумеется, нельзя забывать при этом, что периодизацию литературных явлений невозможно рассматривать догматически, что установление границ отдельных периодов не может строиться строго по календарю. Так, например, весьма трудно провести разделительную черту между 90-ми гг. и первыми годами начала нового века. Что считать рубежом: знаменательное появление в одном и том же 1899 г. романов «Воскресение» и «Фома Гордеев» или же вдохновенную «Песню о Буревестнике», возвестившую в 1901 г. о близости революции? И так ли справедливо отъединять ее от «Песни о Соколе», которая овеяна той же революционной романтикой? В пределах отдельных периодов нередко возникают явления, более отчетливо проявляющиеся в дальнейшем, в то же время в них все еще продолжают развиваться явления предшествующего десятилетия.

На развитие общественной мысли и литературы начала XIX в. огромное влияние оказало освоение идей Великой французской революции. Развитие литературы и искусства нового рубежа веков проходит под могучим воздействием ожидания, а затем свершения первой русской революции, которая выдвинула перед всеми мыслящими людьми вопрос о необходимости изменения социально-политического строя страны.

В той или иной мере, в прямом или завуалированном виде в своем творчестве, в письмах и дневниках, в страстных спорах деятели искусства и литературы покажут, что основным вопросом, волнующим их художественное сознание, был именно этот властно и остро поставленный историей вопрос о новом пути России, о ее будущем. Вопрос этот владел и теми, кто принимал революцию, и теми, кто выступал против нее.

Наращение все более и более ширившегося народного протеста на рубеже веков было столь очевидным, что его отчетливо чувствовали и «низы» и «верхи» общества, начавшие понимать, что наступает время, вызывающее в памяти вторую революционную ситуацию, что предпринимаемые охранительные меры не дадут ожидаемых результатов.<sup>3</sup>

Вздыбленная Россия, героизм, охвативший народные массы, впервые приобщающиеся к активному революционному действию, видоизменение старых общественных и бытовых отношений, пробуждение дремлющего сознания отсталых слоев населения — все это не могло остаться незамеченным людьми искусства, к каким бы художественно-общественным лагерям они ни принадлежали, в каких бы художественных формах ни выражали свое миропонимание.

Социальное, этическое и эстетическое сознание общества, отразившее «адову суматоху конца века и бури начала XX»,<sup>4</sup> свидетельствовало о бурной переоценке старых и рождении новых ценностей.

Кризис и расслоение общественного сознания были обусловлены рядом причин. Это прежде всего особенность исторического развития России, где «современная крупная промышленность» оказалась «привита к первобытной крестьянской общине» и где одновременно были «представлены все промежуточные стадии цивилизации». Это-то своеобразие и приводило, по мысли Ф. Энгельса, к возникновению «самых невероятных и причудливых сочетаний идей».<sup>5</sup> Особенность исторического процесса углублялась неравномерностью и своеобразием развития отдельных областей огромной, культурно отсталой страны. Говоря о «русском мужике»,

---

<sup>3</sup> См. многочисленные свидетельства из переписки, дневников, высказываний представителей этих «верхов» в кн.: *Соловьев Ю. В.* Самодержавие и дворянство в конце XIX века. Л., 1973.

<sup>4</sup> М. Горький и советская печать, кн. 2. М., 1965, с. 29. (Архив А. М. Горького, т. 10).

<sup>5</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 39, с. 344.



М. Горький не раз подчеркивал несходство крестьянских типов Севера, Поволжья, средней полосы России.

Поражение народников в их идеологическом споре с марксистами в 90-е гг. повлекло за собой массовую тягу к марксизму, и хотя он воспринимался большей частью вне своего революционного значения, тяга эта обозначила обострение социального сознания людей.

Вместе с тем крушение народнических воззрений, наглядно опровергаемых самой действительностью, и перерождение народников в либералов вызвали глубокую подавленность в среде интеллигенции: старый идеал был утерян, а новый не найден.

Настроениям подавленности и растерянности в интеллигентных кругах содействовал также кризис научной мысли рубежа веков. Новые открытия в области физики, психологии и других наук показали несостоятельность господствовавших ранее позитивистских идей, позитивизма как метода научного познания.

Наряду с отмеченными явлениями значительную роль в 90-е гг. обрели новые искания в этической области. Этика жертвенности, бывшая краеугольным камнем народнической идеологии, показала свою ограниченность в новых исторических условиях, но чем ее заменить, было неясно.

На рубеже веков становится весьма ощутимым увлечение идеалистической философией и эстетикой. Интеллигенция, пережившей пору разочарования в своих идеалах в 80-е гг., стала свойственна тяга к иррационализму, к религиозному обновлению, религиозным исканиям.<sup>6</sup> В конце 1901 г. в Петербурге возникают «Религиозно-философские собрания», на первом заседании которых утверждалось, что «возрождение России» может произойти только на религиозной основе. Увлечение религиозным обновлением, характерное для части представителей модернизма (Д. Мережковский был одним из основателей нового общества), вызвало резкие отзывы и саркастические замечания ряда писателей-реалистов — Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького, В. Короленко, А. Куприна и многих других. Н. К. Михайловский писал 12 мая 1902 г. Е. П. Летковой: «Я читал целую библиотеку по истории и философии религии. Я уверен, что ближайшие литературные битвы произойдут на этой почве».<sup>7</sup> Революция 1905 г. приглушила на время эти «битвы», но они вновь вспыхнули в годы ее подавления.<sup>8</sup>

Ожидание надвигающейся грозы проявлялось различно. Демократическая часть общества связывала с нею революционное раз-

<sup>6</sup> См.: Кувакин В. А. Религиозная философия в России. Начало XX века. М., 1980.

<sup>7</sup> РО Ин-та русской литературы (ИРЛИ АН СССР), ф. 230, № 344, л. 143.

<sup>8</sup> См. статью Плеханова «О так называемых религиозных исканиях в России» (Плеханов Г. В. Избранные философские соч., т. 3. М., 1957, с. 326—437).

решение назревших классовых конфликтов; буржуазная интеллигенция оказалась объята мистическими предчувствиями гибели мира, мировой цивилизации.

Литература рубежа веков многосторонне запечатлела резкие разноречия в мировосприятии отдельных социальных групп.

Происходила знаменательная демократизация литературы. Многомиллионная и многоликая Русь хотела говорить о себе сама, выдвигая писателей из всех социальных слоев общества. Возникает пролетарская поэзия, меняется тон поэзии крестьянской. В литературе появляется певец новой России — М. Горький. Примечательно высказывание художника М. Нестерова, отметившего подобную демократизацию не только в области литературы, но и искусства в целом. «Я очень люблю талант Горького, — писал он в 1900 г., — и жду от него много впереди, как жду от Маякина и Шаляпина, этих трех мужиков, выдвинувшихся так ярко и быстро».<sup>9</sup> Но одновременно наблюдалось и развитие другого процесса — буржуазная эстетизация искусства.

В среде писателей проявляется стремление ясно обозначить свою литературно-общественную позицию. Горький публикует рассказ «Читатель», в котором утверждает, что литератор должен знать, куда и во имя чего он призывает читателя. В. Вересаев выступает с рассказом «На эстраде»;<sup>10</sup> его герой, писатель Осокин, называет себя рядовым рати бойцов, идущей на великое освободительное дело. Появляется статья А. Луначарского «О художниках вообще и некоторых художниках в частности»,<sup>11</sup> в которой провозглашаются задачи искусства с позиций ранней марксистской критики. С декларациями, говорящими о литературе, не связанной с общественной жизнью, выступают писатели-символисты. В 1904 г. рупором их взглядов становится журнал «Весы», возглавляемый В. Брюсовым.

Долгое время в литературоведении господствовало утверждение, что в конце XIX столетия русский реализм переживал глубокий кризис, период упадка, под знаком которого развивалась реалистическая литература начала нового века вплоть до возникновения нового творческого метода — социалистического реализма. Однако состояние самой литературы противится данному утверждению. Кризис буржуазной культуры, резко проявившийся в конце века в мировом масштабе, нельзя механически отождествлять с развитием искусства и литературы. Русская культура этого времени имела свои негативные стороны, но они не были всеобъемлющими. Отечественная литература, всегда связанная в своих вершинных явлениях с прогрессивной общественной мыслью, не изменила этому и в 1890—1900-е гг., ознаменованные взлетом социального протеста.

<sup>9</sup> Нестеров М. В. Из писем. Л., 1968, с. 144.

<sup>10</sup> Вересаев В. Соч., т. 1. М., 1948, с. 235—236.

<sup>11</sup> Луначарский А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1967, с. 7—31.

Рост рабочего движения, показавшего появление революционного пролетариата, возникновение социал-демократической партии, крестьянские волнения, всероссийский размах студенческих выступлений, участвовавшие выражения протеста прогрессивной интеллигенции, одним из которых была демонстрация у Казанского собора в Петербурге в 1901 г., — все это говорило о решительном переломе общественных настроений во всех слоях русского общества. Возникла новая революционная ситуация. Пассивность и пессимизм 80-х гг. были преодолены. Все было охвачено ожиданием решительных перемен.

Говорить о кризисе реализма в пору расцвета чеховского дарования, появления талантливой плеяды молодых писателей-демократов (М. Горького, В. Вересаева, И. Бунина, А. Куприна, А. Серафимовича и др.), в пору выступления Льва Толстого с романом «Воскресение» — невозможно. В 1890—1900-е гг. литература переживала не кризис, а период интенсивных творческих поисков. Реализм видоизменялся (менялась проблематика литературы и ее художественные принципы), но не терял своей силы и своей значимости.<sup>12</sup> Не иссяк и его критический пафос, достигший в «Воскресении» своей предельной мощи. Толстой дал в своем романе всесторонний анализ русской жизни, ее общественных институтов, ее морали, ее «добродетели» и всюду обнаружил социальную несправедливость, лицемерие и ложь. Г. А. Бялый справедливо писал: «Обличающая сила русского критического реализма в конце XIX века, в годы непосредственной подготовки первой революции, достигла такой степени, что не только крупные события в жизни людей, но и мельчайшие бытовые факты стали выступать как симптомы совершенного неблагополучия общественных порядков».<sup>13</sup>

Не успела еще «уложиться» жизнь после реформы 1861 г., а уже становилось ясно, что капитализму в лице пролетариата начинает противостоять сильный противник и что социальные и экономические противоречия в развитии страны все более усложняются. Россия стояла на пороге новых сложных перемен и потрясений.

Новые герои, показ того, как рушится старое мировоззрение, как происходит ломка устоявшихся традиций, основ семьи, взаимоотношений отцов и детей — все это говорило о коренном изменении проблемы «человек и среда». Герой начинает противостоять ей, и это явление уже не единично. Тот, кто не замечал этих явлений, кто не преодолел позитивистской детерминированности своих персонажей, терял внимание читателей.

---

<sup>12</sup> См.: *Муратова К. Д.* Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Л., 1966; *Русская литература конца XIX—начала XX в. (Девяностые годы)*. М., 1968; *Русская литература конца XIX—начала XX в. (1901—1907)*. М., 1971; *Судьбы русского реализма начала XX века*. Л., 1972; *Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975.

<sup>13</sup> *История русской литературы*, т. 9. М.—Л., 1956, с. 157.

Русская литература отобразила и острое недовольство жизнью, и надежду на ее преобразование, и волевое напряжение, зреющее в народных массах. Юный М. Волошин писал матери 16 (29) мая 1901 г., что будущий историк русской революции «будет отыскивать ее причины, симптомы и вянья и в Толстом, и в Горьком, и в пьесах Чехова, как историки французской революции видят их в Руссо и Вольтере, и Бомарше».<sup>14</sup>

На первый план в реалистической литературе начала века выдвигается просыпающееся гражданское сознание людей, жажда активности, социального и морального обновления общества. В. И. Ленин писал, что в 70-е гг. «масса еще спала. Только в начале 90-х годов началось ее пробуждение, и вместе с тем начался новый и более славный период в истории всей русской демократии».<sup>15</sup>

Рубеж веков был порой романтических ожиданий, предшествующих обычно крупным историческим событиям. Казалось, что сам воздух был насыщен призывом к действию. Примечательно суждение А. С. Суворина, который, не являясь сторонником прогрессивных взглядов, тем не менее с большим интересом следил за творчеством Горького 90-х гг.: «Бывало прочтешь вещь Горького и чувствуешь, что тебя поднимает со стула, что прежняя дремотность невозможна, что что-то нужно делать! И это нужно делать в его сочинениях — было нужно».<sup>16</sup>

Менялась оцумито тональность литературы. Широко известны слова Горького о том, что настала пора героического. Сам он выступает как революционный романтик, как невец героического начала в жизни. Ощущение нового тона жизни было свойственно и другим современникам. Можно привести немало свидетельств тому, что читатели ждали от писателей призыва к бодрости и борьбе, а издатели, уловившие эти настроения, хотели содействовать появлению таких призывов.

Вот одно из таких свидетельств. Начинаящий писатель Н. М. Катаев сообщает 8 февраля 1904 г. товарищу Горького по издательству «Знание» К. П. Пятницкому, что издатель Орехов отказался опубликовать том его пьес и рассказов: издатель ставит своей задачей печатать книжки «героического содержания», а в произведениях Катаева нет даже «бодрого тона».<sup>17</sup>

Русская литература отразила начавшийся в 90-е гг. процесс распрямления угнетенной ранее личности, обнаруживая его и в пробуждении сознания рабочих, и в стихийном протесте против старого миропорядка, и в анархическом неприятии действительности, как у горьковских босяков.

---

<sup>14</sup> Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л. 1976, с. 153.

<sup>15</sup> Ленин В. И. Почт. собр. соч., т. 22, с. 72.

<sup>16</sup> Письма А. С. Суворина к В. В. Розанову. СПб., 1913, с. 44.

<sup>17</sup> Архив М. Горького. Москва. Фонд К. П. Пятницкого

Процесс распрямления был сложным и охватывал не только «низы» общества. Литература многообразно освещала это явление, показывая, какие неожиданные формы порою оно принимает. В этом плане недостаточно понятым оказался Чехов, стремившийся показать, с каким трудом — «по капле» — преодолевает человек раба в себе. Обычно сцена возвращения Лопухина с торгов с известием, что вишневый сад теперь принадлежит ему, трактовалась в духе упоения новоявленного хозяина своей материальной силой. Но у Чехова за этим стоит и другое. Лопухин покупает имение, где господа драли его бесправных родичей, где сам он провел безрадостное детство, где до сих пор раболопно служит его родственник Фирс. Лопухин упоен, но не столько своей выгодной покупкой, сколько сознанием, что он, потомок крепостных, бывший босоногий мальчишка, становится выше тех, кто претендовал ранее на полное обезличивание своих «рабов». Лопухин упоен сознанием своей уравниности с барями, что отделяет его поколение от первых скупщиков лесов и имений разорывшегося дворянства.

## 2

«К началу XX века Россия стала узловым пунктом противоречий всей системы империализма, ее наиболее слабым звеном», первая русская революция была «подготовлена всем ходом социально-экономического и политического развития страны».<sup>18</sup>

Мировое значение ее было понято быстро. 25 января Жан Жорес писал в газете «L'Humanité», что русский народ сражается не только за себя, но и за дело международного пролетариата,<sup>19</sup> а после Всероссийской октябрьской стачки Анатоль Франс выступил на митинге в Париже со словами: «Каков бы ни был исход этой великой и страшной борьбы, русские революционеры оказали решительное влияние на судьбу своей страны и на судьбу всего мира. Русская революция — революция всемирная».<sup>20</sup> Русский пролетариат вышел на историческую арену, став авангардом мирового социалистического движения.

Революция была подавлена, но героика боев русского народа не только привлекла к себе внимание международной общественности, но и оказала большое влияние на оживление политической борьбы в Европе и пробуждение социальной борьбы Востока.

Писатели второй половины XIX столетия жаловались на трудность изображения глубинных процессов жизни в связи с ее стремительными изменениями. Но что было все это в сравнении с развитием жизни двух десятилетий века двадцатого. Литература

<sup>18</sup> Правда, 1975, 9 янв., № 9, с. 1.

<sup>19</sup> См.: Гуркина И. Г. Анатоль Франс и французская общественность в 1905—1906 годах. — В кн.: Революция 1905 года и русская литература. М.—Л., 1956, с. 345.

<sup>20</sup> Там же, с. 364.

90-х гг. заговорила о пробуждении сознания народных масс. В 1905 г. народ уже громко заявил о своих отторгнутых правах.

Три революции в течение 13 лет! Такого революционного взлета, таких быстрых изменений в политической и общественной жизни, в психологии народа, потребовавших огромного напряжения воли, ума и мужества, не знает ни одна страна.

В годы революции особенно весомо проявилось новаторство творчества М. Горького. О том, что оно не укладывается в рамки старого реализма, критика писала уже в самом начале 1900-х гг. Роман «Мать» и пьеса «Враги» впечатляюще раскрыли основные тенденции развития революционной России и показали, кто является истинным творцом современной истории. То был реализм, окрыленный социалистическим идеалом, реализм, призывающий к построению нового общества на социалистических основах.

Литературоведы до сих пор не пришли к единому мнению о том, какое произведение Горького положило начало новому творческому методу, названному позднее социалистическим реализмом. основополагающие черты этого метода присутствуют и в пьесе «Мещане» (выбор центрального героя), и в пьесе «На дне» (раскрытие отношения Горького к человеку и его представления о ложном и истинном гуманизме). Можно вспомнить и «Фому Гордеева», где впервые были проявлены новаторские черты горьковского психологизма. Однако наиболее явственно как реалист нового типа, как писатель-марксист Горький выступил именно в «Матери» и «Врагах». Революция 1905 г. была возбудителем, позволившем Горькому-художнику сплавить всеедино добытое им ранее. «Мать» открывала новую страницу в истории мировой литературы.

В пропагандистских целях революционеры широко использовали в рабочих кружках произведения зарубежных авторов, посвященных рабочему классу. Теперь русский писатель создал роман, ставший настольной книгой отечественного и зарубежного пролетариата. «Максим Горький, — писал В. Львов-Рогачевский, примыкавший к марксистскому лагерю критики, — это символ, это — имя целой эпохи, отмеченной горьковским настроением».<sup>21</sup>

К знаменательным событиям литературной жизни революционных лет относится появление статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905), в которой ставился вопрос о современной литературе. Говоря о невозможности литератору остаться нейтральным в классовом обществе (рушился миф о свободном творце, не подвластном давлению этого общества), статья призывала писателей стать открыто на сторону пробуждающегося народа и отдать свое перо на службу партийного искусства, выступающего в защиту высоких социалистических идеалов. При этом Ленин пояснял, что принцип партийности не

<sup>21</sup> *Львов-Рогачевский В.* Снова накануне. М., 1913, с. 164.

ограничивает творческих возможностей и склонностей авторов. Статья обращала внимание на актуальнейшую проблему времени — все растущее число читателей из народа, «которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»,<sup>22</sup> для них и следовало работать писателю.

В XIX в. не раз возникали споры о «чистом» и «тенденциозном» искусстве, о личной позиции художника, свободной или предвзятой. Ленинская статья продолжала этот спор в новых исторических условиях. Тем самым она органично связана с традицией революционно-демократической критики, которая всегда ратовала за активное искусство, неразрывно сопряженное с народной жизнью и передовыми общественными идеями. Написанная в канун декабрьских боев пролетариата в Москве, статья Ленина переводила давние споры в область суждений о литераторе как борце определенного общественно-политического лагеря, как выразителе современных устремлений народа и тем самым придавала данной проблеме иную социальную направленность и масштабность.

Статья Ленина вызвала большой резонанс. Марксистская критика взяла ее на вооружение (см. статью А. В. Луначарского «Задачи социал-демократического художественного творчества»). В 1906 г. в газете «Свобода и жизнь» (№ 11—13) были опубликованы разноречивые ответы писателей несхожих общественных ориентаций на предложенную анкету «Литература и революция»; ответы эти по существу являлись откликами на ленинское выступление. Раздраженно встретили это выступление символисты, особо интенсивно воспевающие в своем раннем творчестве самодовлеющий индивидуализм. Брюсов тотчас же выступил в журнале «Весы» (1905, № 11) с полемической статьей, направленной в защиту независимой позиции художника. В опосредованном виде подобные отклики появлялись в критических статьях тех же «Весов»; в них утверждалось, что партийное искусство влечет за собой падение таланта, что партийность и эстетика — понятия несовместимые. И если А. В. Луначарский, опираясь на новые произведения Горького, скажет в 1907 г., что возник новаторский вид социалистической литературы,<sup>23</sup> то критик символистского лагеря Д. Философов опубликует в том же году статью «Конец Горького». Отклики на вопросы, выдвинутые в статье Ленина, можно встретить и в ряде художественных произведений («Последние мученики» Брюсова, «Дух времени» А. Вербицкой).

Дооктябрьская реалистическая литература не смогла еще стать органической частью пролетарского дела (исключение составило лишь творчество Горького, Серафимовича, пролетарских поэтов), но многие ее представители активно включились в борьбу с самодержавием и буржуазией.

<sup>22</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

<sup>23</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, 1967, с. 165—166.

В период революции всеобщее внимание привлекло творчество писателей, группировавшихся вокруг издательства «Знание», возглавляемого Горьким. Знаньевцы писали о ломке старого мировоззрения, о бунте человека и росте его социальной активности, об обострении конфликтов во всех областях жизни. Они были не только свидетелями, но и летописцами времени, когда социально прозревали уже не одиночки, а огромные народные массы. Знаньевцы были первыми в отображении этого столь сложного и необычного для русской действительности процесса.

В зависимости от своих идеологических позиций современные критики называли знаньевский реализм, — воспринимаемый ими как особое реалистическое течение, как «школа Горького», — «боевым», «красным» или «направленческим». Одни отмечали новаторство знаньевцев, подчеркивая, однако, при этом недостаточную художественную глубину их открытий; другие считали, что риторика и публицистичность заслоняют у них художественное начало. Немало было и не приемлющих идеологическую суть знаньевского творчества. Но в целом критика вынуждена была признать огромную популярность «Сборников товарищества „Знание“».

К явлениям, рожденным революцией, был обращен взор и других реалистов, но они уделяли свое внимание главным образом негативным явлениям, сопровождавшим революционный процесс.

Революция 1905 г. вызвала к жизни массу острых сатирических журналов. На их страницах впервые в истории русской сатирической периодики появилась своеобразная «живописная публицистика» (политические рисунки и иллюстрации).

После революции «суматоха» эпохи еще более обострилась. Воцарившаяся реакция вновь вызывает волну разочарования, пессимизма, неверия в силы народа, в возможность скорого изменения судеб России. Вновь с еще большей силой вспыскивает увлечение идеалистической философией, оживают религиозные искания. Наблюдается вспышка неонароднических идей, проникших, в частности, в круг символистов, и неославянофильства.

Революция 1905 г. и последующие за ней годы реакции вызвали резкие политические и общественные размежевания. Создаются новые партии, возникают новые политические группировки.

Резкое размежевание происходит и в литературных кругах. Идет ожесточенная борьба между демократической и антидемократической литературой, между теми, кто понял, что русская революция оставила глубокий след в сознании людей («И победы и поражения революции дали великие исторические уроки русскому народу»,<sup>24</sup> — писал В. И. Ленин) и этого нельзя уже изменить, и теми, кто отрицал это или был равнодушен к обществен-

<sup>24</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 19, с. 419.



ным вопросам. Усиливается борьба между реалистами и символистами и отдельными течениями внутри каждого из этих направлений. Ожесточились нападки на Горького как писателя-революционера.

Следует отметить в качестве характерной черты времени: с начала 1900-х гг. литературно-общественные журналы явно теряют свою активную роль в воздействии на развитие современной литературы. Как новые, так и продолжавшие свою жизнь старые журналы перестают обладать органическим единством своих отделов. Внутреннее единство «Современника» и «Отечественных записок» кажется теперь недоступной классикой. Весьма примечательно, что журнал «Современный мир» печатает на своих страницах и антиобщественный роман М. Арцыбашева «Санин» (1907), и роман А. Серафимовича «Город в степи» (1912), свидетельствующий о том, что социалистический реализм стал укрепляться в русской литературе. Журналы, сохраняющие верность своему знамени, были малочисленны и не играли большой роли в развитии литературы, так как в отличие от «всеядных» органов печати сильно сузили круг публикуемых произведений. Одним из таких органов было «Русское богатство», руководители которого сами признавали бедность литературного отдела журнала.

Центрами объединения и размежевания становятся теперь альманахи, часть которых приобретает некоторую периодичность. Наибольшую роль в объединении отдельных групп литераторов играли «Сборники товарищества „Знание“», руководимые М. Горьким, альманах символистов «Северные цветы», «Литературно-художественные альманахи „Шиповника“», к редактированию которых был привлечен Л. Андреев, сборники «Земля», возглавляемые литературным противником Горького — М. Арцыбашевым. В 10-е гг. заметным литературным явлением стали сборники «Слово», в руководстве которыми принимали близкое участие В. Вересаев и И. Бунин.

Поводы для споров и борьбы были многочисленны, но ни одна из литературных групп не могла обойтись без прямого или косвенного ответа на вопрос, каково ее отношение к русской революции и ждет ли она нового, более активного выступления народа. В творчестве реалистов вспыхнула длительная полемика в связи с их представлениями о русском национальном характере (активен он или пассивен, что более присуще ему — смирение или сопротивление, воля или своеволие?). Основным поводом для спора с Горьким, представляющим новый тип литератора, была горьковская концепция человека как творца и активного строителя жизни.

Отношение писателей к Горькому по-прежнему весьма показательно. На рубеже веков он воспринимался как провозвестник революции, как властитель дум молодого поколения. Огромное впечатление производила сама личность Горького.

Появление романа «Мать» не встретило (за немногими исклю-

чениями) сочувствия в литературных кругах. И тем не менее он привлек внимание многих (вплоть до Л. Толстого). И как бы ожесточенно ни выступала буржуазная критика, все большее число литераторов чувствовало, что именно Горький является истинным представителем демократической литературы, что именно он обладает огромным общественным и художественным авторитетом, что он выступил как новатор.

Литературная борьба начала XX в., принимавшая порой весьма резкий характер, только начала изучаться. В данном труде отражены лишь основные вехи этой борьбы. Анализ ее в основном дается в обзорных главах.

В первые пореволюционные годы (1908—1910) казалось, что шумная антидемократическая литература начинает занимать все большее место в литературном движении страны. Однако ее герои и ее пигализм по отношению к старым заветам русской литературы были быстро отвергнуты как критикой, так и читателем-демократом.

Многие писатели переживают в эти годы творческий кризис. Особенно показателен в этом плане распад знаньевского содружества. Многие литераторы — одним из них был В. Муйжель — начинают сознавать, что они скованы отживающими представлениями о русской жизни, что им не удастся подметить то новое, что появилось в ней, что она обогнала их.

Но, как и в годы реакции 80-х гг., в общественной и литературной жизни шло накопление действенных творческих сил.

Смятение, охватившее писателей в связи с поражением революции и мрачным произволом правительства, стало вскоре заменяться трезвой оценкой происходящего. Литература стремится теперь показать, что именно, какие силы содействовали поражению, каковы их реальные возможности. В начале 10-х гг. пессимистическое поветрие начало преодолеваться. Этому способствовало начало нового революционного подъема. В 1910 г. В. И. Ленин пишет: «И вот, с лета текущего года начинается опять подъем <...> Полоса *полного* господства черносотенной реакции кончилась».<sup>25</sup> О новом революционном подъеме он скажет и в статье 1912 г. «Революционный подъем».

Это не значило, что реакция отступила. Расстрел ленинских рабочих был одним из свидетельств того. Отмечая начало революционного подъема, В. И. Ленин вместе с тем назвал пятилетие 1908—1913 годов одним «из наиболее смутных и тяжелых периодов русской истории».<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Там же, т. 20, с. 74.

<sup>26</sup> Там же, т. 25, с. 12. — В таком же плане следует воспринимать высказывание Горького о последнем литературном десятилетии перед Октябрем, которое он назвал самым позорным в истории русской интеллигенции (*Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27. М., 1953, с. 316*). Высказывание это не означало, что Горький отрицательно оценивал всю литературу той поры. Широко известны его высокие оценки творчества И. Бунина, А. Тол-

По общему признанию читателей и критики, литература преодолела в 10-е гг. пору нового безвременья. И теперь продолжали появляться произведения, тяготеющие к очернению революции и всячески принижающие человека. Первая мировая война, вызвавшая вначале волну ложного патриотизма, в свою очередь содействовала усилению темного колорита литературы. Немногие авторы смогли понять в те годы истинный смысл мирового преступления.

Но не эти явления определили развитие литературы 10-х гг. Эти годы стали порой подведения итогов, больших раздумий о судьбах родины, народа. Каждый из писателей обладал своей ихопе эдлгедалиг я и явж 'неип иичадеп ви он 'ионилэвмэггоди первой революции, выдвинулась Русь демократическая. Не теряя своего социального пафоса, литература вместе с тем принимает философскую окраску, все чаще обращаясь к соотношению жизни человека с мировым бытием; усилилось стремление показать многогранность «живой жизни», т. е. жизни во всех ее многочисленных аспектах; более пристальным становится внимание к внутренним потенциям человеческой природы. Критик М. Морозов писал, что литература теперь показывает усиление тревоги личности «не только перед лицом социальных законов развития общества, но и перед загадками бытия».<sup>27</sup> Явно возросло художественное мастерство писателей-реалистов; проявляется тяготение к жанру романа; наиболее примечательны при этом романы, в той или иной мере затрагивающие недавнее революционное прошлое. В начале века социальная мысль нередко опережала художественную, теперь писатели вступили в пору своей творческой зрелости.

В 10-е гг. возникают новые модернистские творческие объединения. Одно из них представляли акмеисты, поднявшие бунт против символизма, но вместе с тем тесно связанные с ним. Шумно заявил о себе ниспровергающий все футуризм, претендовавший на ведущее положение в литературе, но воспринятый современниками лишь как буйное детство талантливой молодежи.

Наиболее значимыми и определившими развитие искусства слова в 10-е гг. оказались изменения, происходившие в символистской и реалистической литературе.

В последних номерах 1909 г. журналы символистов «Весы» и «Золотое руно» объявили о своем прекращении, мотивируя это тем, что поставленные ими цели осуществлены, символизм достиг рубежа своего воздействия, — иными словами, символизм победил. Однако реальные факты свидетельствовали о падении интеле-

---

стого, С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина и многих других писателей. В данном случае Горький считал необходимым подчеркнуть, что многие литераторы проявили в предоктябрьское десятилетие своеволие «безответственной мысли» (там же, с. 315) и что это заслуживает исторического осуждения.

<sup>27</sup> Морозов М. Очерки новейшей литературы. СПб., 1911, с. 204.

реса к символизму как литературному направлению: оно уже изжило себя.

Путь символизма был сложным и противоречивым. Отставая — порою весьма запальчиво — свои философско-эстетические воззрения, свою «свободу» художников, свое противостояние реализму, символисты все же не могли не сознавать, как значительна была революционная буря и каким замкнутым оказался их собственный мирок в сравнении с происходящими событиями. К концу 1900-х гг. искусственная изоляция от жгучих проблем современности уже тяготит самих символистов, они ищут новых путей для себя.

Символисты не перестали быть символистами, но явный поворот их от созданной ими мифологизированной жизни к реальной действительности был очевиден. Особенно показательно в этом плане творчество Блока, которое, как показывают его исследователи, начинает сближаться с реалистической эстетикой.

Не могло остаться незамеченным и все более углубляющееся изображение действительности в произведениях реалистов, которые сопрягают теперь в своем восприятии текущее, современное с более общими, в том числе вечными проблемами.

Критика заговорила о «возрождении реализма», о возвращении литературы «к быту», но в трактовке этого возвращения и его причин наметилось два резко противостоящих суждения.

Марксистская и демократическая критика обратила основное внимание на социально-историческую обусловленность новых идейно-художественных исканий, связывая их с новым революционным подъемом в стране, который усилил приобщение писателей к общественной проблематике. Это особо было подчеркнуто в статье М. Калинина (А. Кариняна) «Возрождение реализма» (1914). Возвращение «к быту» означало для этой критики усиление социальной обусловленности изображаемого, сочетаемой с новыми художественными средствами.

Но были критики, которым казалось, что «возрождение реализма» произошло на путях сближения реализма и символизма, которое выразилось в стремлении раскрывать за внешней правдой вещей и отдельных явлений их «внутреннюю сущность» и общий смысл жизни.<sup>28</sup> Изменения, происходящие в литературе 10-х гг., эти критики связывали также с художественной учебой реалистов у символистов. Таким образом, к воздействию символизма относилось и то, что всегда было характерно для русского реализма (его философская окрашенность, интерес к проблеме: человек и мироздание), и то, что было присуще современному реализму уже на более раннем этапе его развития. Вспомним некоторые особенности реализма рубежа веков.

Для литературы конца XIX—начала XX в. знаменательно не только обновление и видоизменение проблематики (так, разви-

<sup>28</sup> См., например: Колтоновская Е. Критические этюды. СПб., 1912. с. 47.

тельно изменялась деревенская проблематика), не только повышение внимания к социальным процессам жизни и смена основных героев. Значительно изменилось само художественное мышление. Это было характерно и для других видов искусства.<sup>29</sup> На путях художественных поисков нередко возникали переключки в творчестве представителей литературы, театра, живописи и музыки. Исследователи уже отметили одновременное проникновение импрессионизма в русскую живопись и литературу, близость романтических тенденций в литературе и музыке, творческую близость отдельных талантов (Чехов—Левитан—Чайковский; Врубель и Блок). Происходило взаимообогащение искусства и литературы. Художники пристально следили за тем, что делается в литературе; писатели (Бунин, Сергеев-Ценский и др.) говорили, что художники научили их видеть.

Одной из характернейших черт реалистической литературы 1881—1910-х гг. стало стремление к лаконизму, к большей емкости художественных средств.

Роман уступает теперь место более мобильным жанрам — повести и рассказу, при этом господство малых жанров сопровождается все увеличивающимся размыванием границ между ними. В 1890—1900-е гг. писатели часто называют одни и те же произведения то романами, то повестями. Сближаются повесть и рассказ, рассказ и очерк, из которого исчезает сугубо социологический элемент, характерный для очерка 70—80-х гг. Произведения, публикуемые в газетах, авторы часто называют очерками, а включая их в свои сборники, именуют рассказами. Это не факт невнимания к обозначению жанра, а констатация видоизменения характера самих жанров. Так, повесть рубежа веков несет большую, чем ранее, нагрузку в раскрытии жизненных явлений.

Происходило взаимодействие разных жанров. Процесс этот мало изучен, но примечательно, что исследователи наших дней стали порою употреблять термин «повесть-роман», обозначая тем самым появление в конце века новой разновидности повести. О неустойчивости жанровых обозначений выразительно говорило творчество А. Амфитеатрова, называвшего свои крупные произведения — трилогии («Паутина», «Дочь Виктории Павловны» и др.) — «романами в трех повестях».

В плане сближения различных жанров весьма характерно творчество Чехова, который сблизил повесть и драму, что вызвало вначале недоумение и сопротивление современников. Именно на почве этого сближения произошло охлаждение взаимоотношений Чехова и Д. Григоровича, который тепло приветствовал вхожде-

---

<sup>29</sup> О близости мировосприятия и творческих поисков художников и литераторов см.: *Стернин Г. Ю.* 1) Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970; 2) Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.

ние Чехова-прозаика в литературу, но не понял поваторства его драматургии.

Отвергнув неторопливую речь и пространные описания литераторов XIX столетия, писатели нового времени стремились в своих описаниях воспроизводить лишь самое характерное, полагая, что современный читатель сможет сам дорисовать или оценить показываемое ему. Примечательна одна из реплик Чехова. М. Ковалевский вспоминает римскую беседу с писателем после того, как они увидели в первый день великого поста в соборе св. Петра пеструю процессию «выкуривания следов карнавала». «„Для беллетриста, — заметил я ему, — пишет Ковалевский, — виденное не лишено некоторой прелести, хорошая тема для описания“. — Нимало, — ответил он мне. — Современный рассказчик вынужден был бы удовольствоваться одной фразой: „Тянулась глупая процессия“». <sup>30</sup>

Стремление к емкости вызывало тщательный отбор деталей, которые заменяли развернутое описание. Возросла роль ассоциативности художественного мышления. Это характерно и для реалистов, и для символистов.

Литературе начала века свойственна стихия лиризма. На рубеже веков лиризм — одно из действенных средств раскрытия миропонимания автора и изображаемого им человека нового времени. Субъективно-лирическое начало было присуще и живописи. Так, М. Нестеров писал, что, по-видимому, его призвание — «картины — живые люди, живая природа, пропущенная через мое чувство, словом, „опоэтизированный реализм“». <sup>31</sup>

Реалистической литературе рубежа веков была свойственна также открытая публицистичность, накал которой особенно повысился в канун и в годы первой русской революции. Это было выражение повысившегося «идеологизма» русской литературы тех лет. Открытость эта исчезла в 10-е гг., но сам принцип «идеологизма» сохранился, приняв новые формы («Господин из Сан-Франциско» И. Бунина, «Человек из ресторана» И. Шмелева и др.).

Менялась фразеология эпохи, создавались новые типологические обобщения, новые типологические образы. Появляются «Человек в футляре», «пришибевщина», «окуровщина». Коллективная шлифовка образов, считающаяся одной из примечательных черт устного творчества, присуща в какой-то мере и литературе письменной. Беря на вооружение тот или иной уже известный образ, крупные писатели приносят в него и нечто свое. Таков образ бури, пришедший из литературы XIX в., но наполненный новым смыслом в канун революции 1905 г. Таково формирование обобщенного образа капитализма (Куприн, Чехов), полу-

<sup>30</sup> А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, с. 450.

<sup>31</sup> Нестеров М. В. Из писем, с. 153.

чившего в 1906 г. свое завершение в «Городе Желтого Дьявола» Горького.

Эзопов язык, столь характерный для литературы 60—80-х гг., не был уже характерным для более поздней литературы. Аллегория, являющаяся одним из его выражений, не занимает в ней уже значительного места, хотя и сохраняет свою выразительность. На смену эзопову языку в реалистической литературе приходит язык символов.

В. Брюсов и другие символисты, стремившиеся к тому, чтобы символизм сразу же выступил как литературное направление, обладающее своей особой программой, всегда говорили, что символ как таковой не является особенностью только данного направления: все зависит от характера употребления символа. Характер этот они не раз разъясняли в своих статьях. В явной нелюбви Брюсова к творчеству Чехова не последнюю роль играло сознание, что Чехов весьма искусно пользуется символом, не совпадая в его понимании с символистами.

Символика реалистов вела к углублению представления о жизни, достигая в изображении отдельных явлений глубокого, «одухотворенного», по словам Горького, обобщения. Таковы пьесы Чехова, такова его повесть «Палата № 6», воспринятая как символический образ России, таковы и многие другие его произведения.

Творчество Чехова оказало огромное влияние на развитие литературы начала XX в., в том числе и на освоение ею принципов чеховской символики. Критик Ф. Батюшков писал Чехову, что он «ведет за собой целую школу молодых писателей», и называл его «духовным вождем целого поколения».<sup>32</sup> Дань увлечению искусством Чехова отдали Горький, Бунин, Куприн.

В отличие от реалистов символисты подчинили символ задаче выражения своего философско-идеалистического мировидения: реальная основа служила для них лишь внешней оболочкой символа, призванного раскрывать ирреальное, мистическое.

Уверяя, что время реализма прошло, символисты уподобляли современную реалистическую литературу плоскому эмпирическому бытописательству. Творчество Чехова слишком явно мешало подобным утверждениям. Это заставило отдельных символистов увидеть в Чехове предшественника символизма.

Реалисты и символисты жили и творили в одну и ту же эпоху, и потому перекличка и соприкосновения в их творчестве были неизбежны. Проблема «возмездия» была по-своему воспринята и раскрыта А. Блоком в поэме, ставшей знаменательной вехой на его творческом пути, но сама проблема не была индивидуальна, она активно жила в реалистической литературе. Была перекличка не только в проблематике, в отдельных темах, но и в отдельных

---

<sup>32</sup> Архив А. П. Чехова. Описание писем к А. П. Чехову. М., 1939, с. 16.

образах, однако наполненность их была весьма различна (например, образ «зорь»), так как опиралась она на противостоящие друг другу мировоззрения.

В реалистической литературе 10-х гг. усилилось обращение к символу, вместе с тем творчество крупнейших реалистов говорило не о сближении с символистами, а о более глубоком овладении искусством символа, свойственного реалистической литературе.

Нельзя утверждать, конечно, что между реалистами и символистами не было никаких контактов. Реалистическая литература помогла началу отхода Блока от символистов (вспомним отклик А. Белого на блоковскую статью «О реалистах»). Многие реалисты высоко ценили художественное мастерство поэзии символистов. Горький часто советовал молодым поэтам учиться у них этому мастерству. Но в основных идейно-эстетических устремлениях и образных системах реализм и символизм были чужды друг другу.

Вместе с тем нельзя не отметить появление в литературе начала века особого течения, представители которого действительно одновременно тяготели к символистскому и реалистическому лагерю. Для части из них это была пора поисков собственной дороги. Так, М. Пришвин позднее писал: «Что меня в свое время не бросило в искусство декадентов? Что-то близкое к М. Горькому. А что не увело к Горькому? Что-то близкое во мне к декадентам, отстаивающим искусство для искусства... Я тем спасся от декадентства, что стал писать о природе».<sup>33</sup> Для других «неореалистов» (так называла их критика 10-х гг.) такая двойственная позиция сохранилась вплоть до 1917 г. (А. Ремизов).

В качестве примечательной черты литературы начала XX в. следует отметить также, что почти все крупные писатели этой поры выступают в роли критиков — и эти выступления приобретают, как правило, не меньшую, а большую значимость, чем выступления критиков-профессионалов. Таковы выступления М. Горького, В. Короленко, А. Блока, В. Брюсова и других мастеров слова. Каждый литературный лагерь стремился обрести близких себе критиков или же сам выдвигал их из своей среды. Особенно интенсивной в этой области была деятельность писателей-символистов.

Активно участвуя в литературной борьбе, критика начала века, так же как и литература, искала обновления манеры своего письма. Появляются новые для русской критики жанры, в частности эссе (символистская и импрессионистская критика). Критики-марксисты широко используют статьи, представляющие своеобразный сплав публицистики и литературной критики.

<sup>33</sup> Пришвин М. Незабудки. Вологда, 1960, с. 78—79.



Но как бы ни были ожесточены споры о путях развития современной литературы,<sup>34</sup> критика все же не могла не признать, что реализм и в новых исторических условиях доказал свою жизнеспособность.<sup>35</sup>

Реалистическая литература конца XIX—начала XX в. искала новые пути изображения изменившейся жизни. На путях этих исканий возник новый творческий метод — социалистический реализм, в русле которого стала развиваться советская литература.

---

<sup>34</sup> Об этих спорах см. в статье: *Муратова К. Д.* Реализм нового времени в оценке критики 1910-х годов. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века, с. 135—163.

<sup>35</sup> В настоящем томе нет специальных глав, посвященных драматургии 1881—1917 гг. Она освещена в персональных главах (Антон Чехов, Максим Горький, Леонид Андреев) и в главе, посвященной литературе 1890—1907 гг.

ЛИТЕРАТУРА  
ВОСЬМИДЕСЯТЫХ  
ГОДОВ





ПРОЗА 1880-х годов

80-е гг. — время «разнузданной, невероятно бессмысленной и зверской реакции».<sup>1</sup> Вторая революционная ситуация завершилась убийством Александра II, и правительственный террор вступил в свои права, определив общую политическую атмосферу более чем десятилетнего периода русской истории. Начались казни и ссылки революционеров; всякая — даже либеральная — мысль подавлялась. Правительство начинает последовательно проводить политику контрреформ, стремясь свести на нет результаты реформ 60-х гг. Оно ввело ряд ограничительных и полицейских мер в области просвещения, усиленно преследовало периодическую печать и в 1884 г. за связь с революционным подпольем закрыло «Отечественные записки». Новое земское положение (1890) полностью подчинило деревню земским начальникам, тем самым возвратив дворянству власть, которую оно частично потеряло в 60-е гг.

Реакция 80-х гг. оказала огромное воздействие на общественные настроения. Началось быстрое перерождение народничества, пессимизм и разочарование стали чуть ли не господствующим мироощущением людей этой поры.

Но 80-е гг. — не только эпоха правительственного гнета. Все больший размах приобретают крестьянские бунты, и все большую роль в политической жизни страны начинает играть рабочее стачечное движение. Быстрый рост капиталистического развития России все более обострял социальные противоречия. Это ясно показала Морозовская стачка 1885 г. Она была жестоко подавлена, но заставила правительство пойти на некоторые уступки требованиям рабочих, а общественную мысль задуматься над «рабочим вопросом». Приближалась эра решительных битв пролетариата.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т 1, с. 295.

В 80-е гг. появляются первые марксистские организации. Они утвердили свои идеи в борьбе с народничеством и подготовили в 1895 г. организацию ленинского «Союза борьбы за освобождение рабочего класса». В эпоху 80-х гг. «мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому строит новые системы и новые методы исследования»; наступает «очередь мысли и разума». «Именно в эту эпоху всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического мирозерцания».<sup>2</sup> Эти ленинские оценки имеют важное значение и для понимания состояния литературы, которая переживала трудный, но отнюдь не застойный период своего развития. Писатели ясно ощущали, что прежние социально-этические концепции уже не удовлетворяют потребностям времени, что наступило время итогов и поисков новых путей в искусстве.

## 1

Каждая литературная эпоха характеризуется появлением крупного писателя (или писателей), наиболее полно выражающего новые тенденции времени. 80-е гг. такого писателя не выдвинули. Чехов и Короленко, самые талантливые из литераторов нового поколения, только начинали свою литературную деятельность. Их значение в истории русской литературы определится несколько позднее — на рубеже двух веков. В значительной мере лицо эпохи определяло старшее поколение писателей, завершавшее свой литературный путь (Л. Толстой, Щедрин, Лесков, Тургенев, Островский). У каждого из них был свой самобытный путь в литературе, и к 80-м гг. каждый из них пришел со своим комплексом социально-эстетических идей. Но в их отклике на новую эпоху было и нечто общее: поиски нравственной правды и утверждение нравственного потенциала человека, оказавшегося перед лицом все более обостряющихся социальных противоречий русской действительности. Новые социальные и нравственные проблемы, поставленные самой жизнью, настоятельно требовали и новых форм своего воплощения. Необходимость поисков этих новых форм ощущают в эти годы все, но наиболее остро — Л. Толстой.

В эти годы Толстой открыто встает на точку зрения патриархального крестьянства и формулирует свою теорию «непротивления злу насилием». Одновременно он приходит к выводу о необходимости коренного изменения современного искусства, так как оно оторвано от народа и непонятно ему. Эти взгляды Толстой позднее изложил в трактате «Что такое искусство?» и реализовал в своем творчестве, наиболее прямо — в народных рассказах, которые, отражая новый взгляд писателя на жизнь, преследовали

<sup>2</sup> Там же, т. 12, с. 331.

цель вернуть литературе ее общенародную значимость. С этих же позиций Толстой оценивает и современную жизнь. Его устами говорила многомиллионная масса крестьянства, и это придавало особую силу как его отрицанию основ современного строя, так и его проповеди нравственного воскресения человека. Художественные и этические искания Толстого 80—90-х гг. сыграли большую роль в развитии литературы конца XIX в.

Сходная тенденция обнаруживается в творчестве Лескова; оно характеризуется, с одной стороны, резким усилением критического и публицистического начала, а с другой — не менее резко выраженным интересом к проблемам нравственного преобразования человека и мира. Герои многочисленных лесковских рассказов о «праведниках» — люди самых различных профессий и социальных групп, и в то же время они во многом похожи друг на друга, «их основная черта, — скажет Горький, — самопожертвование, но жертвуют они собой ради какой-либо правды или дела не из соображений идейных, а бессознательно, потому что их тянет к правде, к жертве».<sup>3</sup> Писатель ищет положительные нравственные начала в глубине народного быта. Его герои плоть от плоти своей среды и в то же время вне сословных рамок, так как «выломались» из них. Лесков говорил об общенациональных, коренных положительных идеалах, таящихся в глубине сознания русского человека, — это был его ответ на кричащие противоречия русской действительности.

М. Е. Салтыков-Щедрин оставался в литературной борьбе нового десятилетия представителем и хранителем заветов и идей революционной демократии. Но и в его творчестве были сильны новые веяния.

В 80-е гг. он направил свой удар не столько против самой реакции, сколько против общества, примирившегося с нею и тем самым оправдывающего ее существование. Об этом пойдет речь и в «Современной идиллии», сатире на либерализм, сомкнувшийся с реакцией, и в «Письмах к тетеньке», и в «Мелочах жизни», и в «Пестрых письмах», направленных против «мелочного» существования «среднего человека». В поздних произведениях Щедрина чувствуется — боль за общественно пассивного, безыдейного человека; он не мог мириться с серым существованием «среднего человека», задавленного «мелочной жизнью». Изображением трагедии повседневной жизни, лишенной общественного интереса и страшной своей мелочностью, Щедрин соприкасается с творчеством Чехова.<sup>4</sup>

Произведения Щедрина становились все более трагическими по своему тону. То был трагизм писателя-революционера, который видел свой долг в изображении всей неприглядной правды

<sup>3</sup> Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 275.

<sup>4</sup> См.: Охотина Г. А. Салтыков-Щедрин и Чехов. (Проблема «мелочей жизни»). — Рус. лит., 1979, № 2, с. 117—127.

жизни с целью разбудить сознание публики, ее совесть, заставить ее стыдиться за свое поведение. Эта цель — не давать читателю покоя, «терзать и мучить» его страшными вопросами каждодневного бытия, изображением вседневных вопиющих противоречий жизни — воплотилась в эстетический принцип. Щедрин говорит в одном из писем тех лет: «Я все письма получаю с упреками, зачем стал мрачно писать. Это меня радует, что начинают чувствовать. А кабы разодрало с верхнего конца до нижнего — и того было бы лучше. Настоящее бы теперь время такую трагедию написать, чтобы после первого акта у зрителей аневризм сделался, а по окончании пьесы все сердца бы лопнули. Истинно Вам говорю: несчастные люди мы, дожившие до этой страшной эпохи».<sup>5</sup>

Этот принцип стал эстетической программой передовой литературы 80-х гг. О своем страстном желании «омрачить душу» читателя, «терзать и мучить» его писал Г. Успенский,<sup>6</sup> о том же мечтал и Гаршин. Герой его рассказа «Художники», написавший картину, на которой изображен рабочий-котельщик, «глухарь», так скажет о целях искусства: «Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое. . .».<sup>7</sup>

Стремление к поискам новых форм реалистического искусства, отмеченное всею современной критикой, было связано с кризисным характером самой эпохи, с крахом народнических идей, с ощущением того, что необходимы социальные перемены, и притом радикальные. Стремлением этим отмечены как творчество писателей старшего поколения, так и произведения ряда молодых авторов, и прежде всего произведения Гаршина, Короленко, Чехова, выступившего в конце 80-х гг. с повестью «Скучная история», в которой говорилось о необходимости «общей идеи», оправдывающей и делающей осмысленной жизнь человека. Творчество этих молодых авторов легло в основу обновления реалистического искусства на рубеже веков.

Но одновременно процветала проза, отразившая характерные черты эпохи безвременья.

В литературе 80-х гг. видоизменилось соотношение жанров. Роман, игравший еще во второй половине 70-х гг. ведущую роль, уступает место очерку, рассказу и повести. Господство малых жанров было обусловлено рядом особенностей самой эпохи.

В это время наблюдается обостренный интерес к экономическим вопросам. Судьба крестьянской общины и развитие капитализма в России, роль машинного производства в экономике страны и его влияние на человека, труд и капитал — эти и мно-

<sup>5</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 19, кн. 1. М., 1976. с. 182.

<sup>6</sup> Успенский Г. И. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1949, с. 373.

<sup>7</sup> Гаршин В. М. Соч. Л., 1938, с. 108.

где другие проблемы широко обсуждались на страницах общественно-литературных журналов и специальных научных трудов, тесно переплетаясь с вопросами социальными, этическими и политическими.<sup>8</sup> Не оставались вне этих проблем литература и критика; не случайно публицистический очерк становится необычайно популярным жанром. Вспомним очерки Г. Успенского, писателей-народников и провинциальных публицистов, начавших играть значительную роль в литературе.<sup>9</sup> Кризис народнической идеологии привел к тому, что общие идеи и концепции, способствовавшие «генерализации» жизненного материала, отступают на второй план перед мыслью о необходимости исследовать саму жизнь в ее новых многочисленных и многогранных аспектах, в ее социальной и национальной вариантности. Закономерным следствием этого было появление значительного числа очерков об отдельных районах России. Таковы очерки Вас. И. Немировича-Данченко, С. В. Максимова, Ф. Д. Нефедова и др. Наиболее значительными в ряду таких писателей был Д. Н. Мамин-Сибиряк. Его «Уральские рассказы» и многочисленные очерки (некоторые из них имеют характерные для литературы тех лет подзаголовки: «Из жизни на Урале», «Люди и нравы в Зауралье», «Очерки приисковой жизни» и т. д.) воспроизводят сложные, часто катастрофические условия жизни разнообразных слоев населения этой промышленно развитой и одновременно отсталой окраины России.

Значение очерков и рассказов Мамин-Сибиряка вышло далеко за пределы «областнической» литературы не случайно. Дело было не только в талантливости писателя: жизнь горнорабочих Урала сосредоточила в себе актуальнейшие вопросы времени. Недаром Ленин в работе «Развитие капитализма в России» писал, опираясь на эти очерки как на правдивый документ: «В произведениях этого писателя рельефно выступает особый быт Урала, близкий к дореформенному, с бесправием, темнотой и приниженностью привязанного к заводам населения, с „добросовестным ребяческим развратом“ „господ“, с отсутствием того среднего слоя людей (разночинцев, интеллигенции), который так характерен для капиталистического развития всех стран, не исключая и России».<sup>10</sup>

Такова была одна из идейно-художественных тенденций эпохи. Другая связана с судьбой романа. В центре передового русского романа всегда стоял вопрос о деятеле эпохи; герой его как бы концентрировал в себе основные тенденции развития русской жизни. Эпоха реакции такого деятеля не выдвинула. Кроме того, положительные попытки напомнить о недавней революционной ситуации или призвать к протесту против современной действи-

<sup>8</sup> См.: *Хорос В. Г.* Народническая идеология и марксизм (конец XIX века). М., 1972.

<sup>9</sup> См. об очерке 80-х гг.: *Пивоварова Л. М.* Русский очерк 80—90-х годов XIX века. Казань, 1978.

<sup>10</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 488.



тельности в легальной печати были невозможны. Все это отразилось на романе; он теряет теперь свою ведущую роль, уступая место повести и рассказу, тип которого видоизменяется.

В предшествующие десятилетия рассказ несколько не считался жанром второстепенным. Уступая роману по широте охвата жизненного материала, он, как и большие прозаические жанры, характеризовал типические стороны русской жизни, ставил на избранном и сравнительно ограниченном материале существенные вопросы, связанные с важными явлениями русской жизни, с психологией людей определенного исторического времени. Рассказ 80-х гг. в значительной мере утерял эту социальную значимость. Критика стала говорить о нем как о жанре, который позволяет фиксировать многообразные жизненные случаи без глубокого осмысления их. Критика упрекала писателей в отсутствии цельного мировоззрения, в пренебрежении идеями, что и обнаружилось в их тяготении к рассказу.

Молодые писатели обратили главное внимание на жизнь средних слоев городского населения, численный рост которых был вызван быстрым ростом капитализма. Писатели выступают с многочисленными зарисовками, набросками, сценками, очерками, рисующими быт и нравы этих средних слоев, не стремясь придать широкое общественное значение тому, что они увидели и познали. На первое место выдвигается бытописатель, порою талантливо воспроизводящий еще мало изученную жизнь городского обывателя, но не раскрывающий основных факторов ее развития. Социальный индифферентизм и эмпирическая направленность творчества характеризовали позицию не отдельных писателей, а целой группы литераторов, и это не могло не привлечь к себе внимания.

Сейчас позиция критиков 80-х гг., упрекавших молодую литературу в поверхностном отношении к жизни, кажется нам близорукой, хотя они сразу же выделили из ряда молодых авторов Гаршина и Короленко. И все же, несмотря на явную ограниченность суждений критики тех лет, — которая объяснялась и ее приверженностью к литературе с ярко выраженной социальной направленностью, и тем, что сама молодая литература находилась еще в начале своего пути, — критика эта сумела уловить нечто существенное, роднившее многих писателей-восьмидесятников: явную узость их в познании самой жизни. Молодым писателям недоставало той широты взгляда, того кругозора, который был присущ предшествующей литературе. Подводя некоторые итоги творчества молодых авторов, критик «Недели» Р. Дистерло писал: «Новое поколение не имеет установившихся практических идеалов, которые бы ясно ставили цели для его деятельности и определили его отношение к действительности».<sup>11</sup> И хотя это суждение слишком категорично и неприменимо ко всей молодой

<sup>11</sup> Неделя, 1888, 10 апр., № 15, с. 485.

литературе, Дистерло все же был прав по существу, ибо нельзя было не заметить явного снижения ее социального потенциала. Это признавали почти все литераторы той поры. Короленко записал в дневнике в 1887 г.: «Теперь, когда я читаю могучие создания наших корифеев, я чувствую, что ни мне и никому из нашего поколения не подняться до этой высоты».<sup>12</sup> А Чехов (возможно, не без воздействия современной ему критики) говорил: «... мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а „восьмидесятые годы“ или „конец XIX столетия“. Некоторым образом, артель».<sup>13</sup> «Артельная» литература не поглотила ни Короленко, ни Чехова, крупнейших представителей русского реализма конца века, и сама не стала этапным литературным явлением.

## 2

С наступлением эпохи реакции литература, пытавшаяся еще сравнительно недавно уловить и запечатлеть черты революционного деятеля («Новь» И. С. Тургенева, «Вперемежку» Н. К. Михайловского, «Эпизод из жизни ни цавы, ни вороны» А. О. Осиповича-Новодворского и др.), по существу исчезает.

Зато не исчезает антинигилистическая беллетристика. Трилогия Б. Маркевича («Четверть века назад», 1878; «Перелом», 1880—1881; «Бездна», 1883—1884), «Злой дух» (1881—1883) В. Авсеенко, «Вне колеи» (1882) К. Орловского (Головина) — все эти произведения имели подчеркнуто охранительный характер в духе «Московских ведомостей». Пронизанные злобой дня, они «ниспровергали» и нигилистов 60-х гг., и их «отцов» — либералов, и «новых нигилистов» — народников, которые по образцу первых антинигилистических романов были представлены как циники, развратники, уголовники и разрушители семейных «устьев». Этим героям противостояли люди великосветского или дворянского круга, которые боролись с крамолой, воплощая в себе жидкительное охранительное начало, способное спасти Россию.

В начале 80-х гг. к лагерю таких авторов присоединяются писатели из среды ренегатов народничества (Л. Тихомиров, Ю. Говоруха-Отрок, А. Дьяков (Незлобин) и др.). В статьях и беллетристических произведениях этих литераторов содержалось откровенное ниспровержение недавних общественных ценностей. Герои рассказов Говорухи-Отрока, например, поэтизировались и возвышались за то, что подобно своему создателю, разочаровались в революционных идеалах. В статье «Гамлетизированные

<sup>12</sup> Русские писатели о литературном труде, т. 3. Л., 1955, с. 625.

<sup>13</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 3. М., 1976, с. 173—174.

поросята», анализируя один из таких рассказов Говорухи-Отрока («Развязка», 1882), Н. К. Михайловский гневно писал, что такие герои не имеют права на поэтизацию, что автор расположил и осветил «свой материал несоответственно художественной и жизненной правде» и что на самом деле подобная фигура может быть представлена только как «отчасти комическая, отчасти грязная». <sup>14</sup>

Но кризисное состояние общества, вызвавшее рост реакционных настроений, проявилось не только в творчестве писателей-ренегатов. Оно сказалось и в растерянности ряда писателей, поддавшихся разнузданной хуле на демократическую мысль. В этом плане характерна фигура Иеронима Иеронимовича Ясинского (1850—1931), произведения которого пользовались в конце века популярностью.

В 60-е гг. юный Ясинский был ревностным поборником естественных наук и даже печатал научные статьи, главным образом в украинских повременных изданиях. В конце 70-х гг. он заявил о себе как беллетрист (под псевдонимом М. Белинский) <sup>15</sup> сначала в журнале «Слово», в котором стал одним из редакторов, а затем на страницах «Отечественных записок».

Раннее творчество Ясинского носило демократический характер. Он открыто выражал сочувствие обездоленным слоям общества и молодежи, воспринимающей страдания народа как свои собственные. Щедрин высоко оценил рассказ Ясинского «Наташка» (1881), посвященный распространенной в те годы теме — судьбе девушки, которая, столкнувшись с людской черствостью, вынуждена была идти на улицу. Редактор «Отечественных записок» выделил и рассказ «Спящая красавица» (1884). В нем на фоне беспросветной жизни русской провинции изображалась трагическая судьба кроткой и доброй Марильки, жены фокусника, для которой мечта о тихой семейной жизни в собственной хате оказалась несбыточным идеалом. В рассказе «Начистоту» (1880), за публикацию которого журнал «Слово» был приостановлен на три месяца, люди, изменившие своим убеждениям и ставшие активными борцами за неприкосновенность собственности, противопоставлялись тем, кто остался верен прежним идеалам. Показателен и рассказ «Ночь» (1880), близкий по кругу поставленных проблем рассказу Гаршина «Ночь». Ясинский изображает революционера, остро ощущающего свой долг перед народом. Беспощадность и всемогущество мира, враждебного людям, приводят его к мысли о самоубийстве, но жажда жизни, любовь к народу, родине все же побеждает ее.

К середине 80-х гг. Ясинский резко меняет свою позицию и становится активным противником «тенденциозного» искусства.

<sup>14</sup> Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 5. СПб., 1908, с. 701, 702.

<sup>15</sup> В качестве псевдонима Ясинский взял имя и фамилию своего деда по материнской линии, полковника, участника Бородинского сражения.

Его сатирический роман «Иринарх Плутархов» (1886) критика с полным основанием восприняла как памфлет, граничащий с пасквилем<sup>16</sup> и направленный против демократической журналистики.

Плутархов — «великий человек из семинаристов»,<sup>17</sup> который хочет, чтобы в захоластье, откуда он вышел и где не верили в его талант, признали его величие. Писатель говорит о своем герое как о человеке великого самомнения, как о новоявленном Хлестакове, которого воспитал Петербург и который является частью этого развратного и порочного города. «Его пером всегда руководили случайные встречи, обрывки фраз, уловленные в редакционной прихожей, передовые статьи разных газет, полемические выходы „Отзывчивости“, направленные против него лично или против его „лагеря“, слухи, уличные происшествия, литературные явления, сплетни».<sup>18</sup> Выпад против петербургской журналистики не беспредметен. Ясинский имеет в виду вполне определенный «лагерь», объединяя в нем, — что было нередко в литературе того времени, — шестидесятников и публицистов народнической окраски. В конце романа, пережив ряд комических приключений, Плутархов решает жениться на кухарке своего брата, что, по его мнению, приобретет «значение политическое и обрадует всю нашу партию», да не ее одну — «завтра вся Россия будет уже знать, что я женюсь на девушке из народа».<sup>19</sup> И действительно, Плутархов вызвал восторг некоего радикала Пети Крохобора, специалиста по вопросу о правах женщин, который увидел в этом поступке «пример социально-практического слияния интеллигенции с народом» и назвал Иринарха «великим гражданином русской радикально-демократической прессы».<sup>20</sup>

Явно антинигилистический характер носит и роман «1 марта» (1900), который Горький считал, наряду с романом «Иринарх Плутархов», весьма показательным для нравственного и политического облика их автора.<sup>21</sup>

В 1884 г. Ясинский выступил в киевской газете «Заря» с изложением своей эстетической программы. Он защищал пользу «чистого искусства», «освобожденного» от различного рода тенденций — политических, общественных или моральных. Ясинского поддержал Н. Минский, выступление которого в защиту «чистого искусства» (вместе с выступлением Ясинского) стало восприниматься вскоре в качестве одного из первых манифестов русского декаданта.

<sup>16</sup> Н. К. Михайловский прозрачно намекал на пасквильный характер и другого романа Ясинского — «Старый друг» (1887) (*Михайловский Н. К. Полн. собр. соч.*, т. 6, с. 528—531). См. также: *Скабичевский А. М. История новейшей литературы (1848—1890)*. СПб., 1891, с. 398—399.

<sup>17</sup> Ясинский И. Иринарх Плутархов. СПб., 1890, с. 6.

<sup>18</sup> Там же, с. 158—159.

<sup>19</sup> Там же, с. 288, 289.

<sup>20</sup> Там же, с. 304, 305.

<sup>21</sup> См.: *Горький М. Собр. соч.* в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 198.

В творческой биографии Ясинского данная статья не была случайным эпизодом. Писатель выступил в 80—90-х гг. с рядом романов, направленных против демократического искусства. В романе «Великий человек» (1888) художник Божинский, оказывается, «ходил в народ», но разочаровался, потому что понял ложность идеалов народников и пришел к выводу, что настроениям и чаяниям масс отвечает не тенденциозное, а «чистое» искусство. «Ведь мужик — человек, и порою жаждет чего-нибудь высокого, неземного, идеального, ему хочется уйти от грязи, в которой держит его этот онучелюбивый меценат. Неправда, что политическая экономия — все. Над миром царит высшая правда, поэзия. . .».<sup>22</sup> В другом романе («Свет погас», 1889) люди «новых убеждений», изображенные в традиционном духе антинигилистической литературы 60-х гг. (они неопрятны, курят, пьют и «развивают» девиц), служат в полиции. Одновременно, изобразив преуспевающего и беспринципного художника Вакуленко, Ясинский бросает камень в адрес передвижников. Вот некоторые сюжеты картин Вакуленко: «Этакий серенький день, волость, и мужиков порют за недоимки»,<sup>23</sup> «бабу дегтем вымазали, в пух обваляли и по улицам водят. . . Реализм! Вот оно народное-то мирозерцание! Потом другая картина: мужики из кабака выходят, и с одним дурно. Каждого зрителя, честное слово, стошнит!».<sup>24</sup> В романе «Горный ручей» (1894) главный герой пишет критическую статью против Иринарха Плутархова, из которой видно, что современное революционное движение генетически связано в его сознании с нигилистическими тенденциями 60-х гг. О нигилизме как вандализме, имеющем свое распространение также в конце столетия, Ясинский говорит и от своего имени в «Литературных воспоминаниях».<sup>25</sup>

Таков был путь типичного представителя одной из ветвей литературы 80-х гг. Эволюция его ярко отобразила характерные настроения эпохи политической реакции.<sup>26</sup>

Выступлениями против революционных идей отмечены произведения ряда «восьмидесятников», особенно литераторов, близких к газете «Неделя» (Я. В. Абрамов, В. Л. Кигн и др.). О делах и идеях предшествующих поколений революционной интеллигенции они говорят как о «бесплодных порываниях», заблуждениях и ошибках.

Особенно показательна в этом смысле повесть В. Л. Кигна «Сашенька» (1892). В ней рассказано о поисках своего пути и о «возрождении» молодого человека, воспитанного на идеалах

<sup>22</sup> Ясинский И. Великий человек. Роман. СПб., 1888, с. 157.

<sup>23</sup> Белинский М. (И. И. Ясинский). Свет погас. Роман. СПб., 1890, с. 123.

<sup>24</sup> Там же, с. 183.

<sup>25</sup> См.: Историч. вестн., 1898, № 1, с. 169.

<sup>26</sup> Путь Ясинского в дальнейшем был зигзагообразен. Он легко поддавался новым веяниям времени и под их влиянием менял свои взгляды. Это придает его общей позиции весьма ощутимый налет беспринципности.

60-х гг. Носители этих идеалов представлены в повести как твердолобые доктринеры, смешные в своем упрямом следовании якобы разумным «принципам». Вступив в самостоятельную жизнь, Сашенька Кирпичев переживает разочарование в привитых ему с детства «принципах». Не привлекает его и радикальная молодежь: «... это мальчуганы, которые не хотят учиться и во что бы то ни стало лезут в политику»,<sup>27</sup> или молодежь, которая «коснеющим языком и путаясь в мыслях, говорила о народе, об общественном благе, о том, что честно и что нечестно, о искренности чувства, о продуманности убеждений».<sup>28</sup> Сашенька решает, что нужно «ловить жизнь», и пускается в кутежи и разврат, потом сближается с провинциальной бюрократией и эстетическим кружком. Но на всех путях его ожидает разочарование: друзья становятся врагами, близкие отворачиваются от него. Из кризисного состояния героя выводит некий старый писатель, читающий ему проповедь непротивления и любви к ближнему. Увлечение идеями Толстого было характерно для литераторов конца 80-х—начала 90-х гг. Их пережил и отразил в своем творчестве Чехов, им отдал дань Гаршин. Но особенность повести Кигна в том, что эти идеи были противопоставлены идеям революционным и тем самым невольно служили оружием борьбы с ними.

Подобная позиция последовательно отстаивалась критиками и беллетристами «Недели» (см., например, роман М. И. Красова (Л. Е. Оболенского) «Два полюса», 1885). Теория «малых дел», ставшая общественно-политической программой этой газеты, органично дополнялась толстовством, упрощенно воспринятым как непротивление, опрощение и отказ от какой бы то ни было оппозиционной деятельности.

Реакция 80-х гг. вызвала кризис идей народничества: началось быстрое перерождение еще недавно влиятельной идеологии. Народнические теоретики предприняли ревизию идей своих предшественников, декларируя отказ от борьбы с самодержавием и проповедуя «примирение с жизнью». Рупором новых социально-политических концепций стала газета «Неделя», где и формулируется так называемая «теория малых дел», наиболее последовательно изложенная в «Основах народничества» И. И. Каблицы (И. Юзова). Эта теория исходила из признания существующего порядка вещей и призывала не к борьбе с ним, а к культурной полезной деятельности среди народа, в которой должны были принять участие и интеллигенция, и правительство. Щедрин назвал ее «теорией вымоления у правительства подачек»; против нее выступили Михайловский, Шелгунов, зарождающаяся марксистская критика.

Провозглашая узкопрактическое культурничество, сторонники правонароднических взглядов направили свой удар против рево-

<sup>27</sup> Дедлов (В. Л. Кигн). Сашенька. Повесть в 3-х ч., ч. 2. СПб., 1892, с. 45.

<sup>28</sup> Там же, ч. 1, с. 123.

люционных и даже либеральных методов борьбы с царизмом. Они сделали «обыкновенного», подчеркнуто заурядного человека со всеми его слабостями и недостатками универсальным противоядием против любых несчастий века и призывали отказаться от любой формы выражения протеста. Такие идеи отстаивали не только публицисты «Недели». Подобного рода взгляды проникли и в беллетристику. Героем ее становится «средний человек», активно содействующий процветанию «своего края», но не помышляющий ни о какой борьбе. Он-то и был возведен в ранг героя жизни и объявлен выразителем потребностей общества. Среди писателей, выдвинувших подобного героя, можно назвать Вас. И. Немировича-Данченко («Незаметные герои», 1889), К. С. Баранцевича, А. К. Шеллера-Михайлова, И. Щеглова, А. В. Круглова, объединившего свои рассказы в сборник «Живые души» (1895); один из разделов этого сборника имел характерное название «Не герои». В ряду таких произведений стоит и роман Игнатия Николаевича Потапенко (1856—1929) «Не-герой», наиболее показательный образец подобной литературы. Впрочем, для эпохи реакции показателен не только данный роман, но и сам путь писателя к этим идеям и его дальнейшая судьба.

В 1881 г. в журнале «Вестник Европы» появился рассказ Потапенко «Феденька» и вышел под псевдонимом «И. Бездольный» сборник «Думы и песни», который свидетельствовал о том, что молодой автор отдал дань начавшему тогда набирать силу пессимизму. Однако уже здесь начинает звучать и характерный для литературного дарования писателя оптимистический тон.

Полно, мой друг! Мы с тобой  
Вместе, работаем дружно,  
Скромной довольны судьбой  
И ничего нам не нужно...<sup>29</sup>

— эти наивные строки о жизненном идеале могут служить своеобразным эпиграфом к произведениям Потапенко, которые принесли ему десятилетием спустя популярность.

В 80-е гг. Потапенко выступает с рядом рассказов и очерков, посвященных жизни южнорусского села; часть из них вошла в его сборник «В деревне» (1887). Но хотя эти рассказы с несомненностью свидетельствовали о даровании автора, критика не обратила на них внимания. И для этого была веская причина. Лишенные остроты в постановке социальных вопросов очерки и рассказы Потапенко выглядели легковесной поделкой. Автор повествует о нищей жизни деревни, о драмах и трагедиях убогого быта, об эксплуатации, но при этом, как верно заметил Скабичевский, «у него всегда являются такие вводные элементы, которые совершенно нейтрализуют драматизм».<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *Бездольный И.* Думы и песни. СПб., 1881, с. 17.

<sup>30</sup> *Скабичевский А. М.* История новейшей литературы (1848—1890), с. 413.

Такая мировоззренческая позиция резко выделяла Потапенко среди писателей-сверстников. В качестве отличительной особенности его таланта Скабичевский отметил «чрезвычайно ясный и бодрый взгляд на жизнь и людей, исполненный добродушно-незлобивого оптимизма, совершенное отсутствие того мрачно-унылого, разъедающего скептицизма, каким преисполнена современная беллетристика; вместе с тем, отсутствие и трагических тонов».<sup>31</sup>

Упрощенное решение драматических коллизий должно было убедить читателя в том, что социальные конфликты вполне и легко разрешимы, это под силу каждому человеку. Что он должен для этого сделать — это Потапенко сформулирует позже, выдвинув теорию «незаметного героизма».

Действие в романах и повестях писателя развивается неторопливо. Это цепь сцен, рисующих разнообразные стороны жизни средней интеллигенции. Герои этих произведений лишены романтических порывов, всецело погружены в быт и, стремясь понять современные требования жизни, приспособляются к ним. На жизненном пути их ждут удачи и неудачи, но и те и другие в большинстве случаев лишь укрепляют уверенность героев в истинности выработанных ими взглядов и линии поведения. Попытавшись найти начало, объединяющее ранние произведения Потапенко, Михайловский обратил внимание на то, что герои в них действуют, благоразумно соизмеряя цель и средства.<sup>32</sup> Так, в повести «Святое искусство» надзиратель народного училища, написавший удачную повесть, возомнил себя большим талантом, который может легко достичь материального успеха. Однако, убедившись в том, что искусство требует таланта и большого труда, он не переживает творческой трагедии, а приходит к мысли, что надо «работать тихо, скромно, терпеливо, согнувши спину».<sup>33</sup> Эта незатейливая мысль характерна для многих героев Потапенко: данный же герой потерпел неудачу потому, что благоразумно не соразмерил заранее своих сил с поставленной перед собою целью.

Итак, благоразумие является движущим стимулом жизни героев, отражая в какой-то мере новые черты капиталистической действительности. Но каково отношение автора к такому благоразумному герою? Потапенко обычно занимал нейтральную позицию, не сочувствуя, но и не порицая своих персонажей. Примечательно, что цитируемые выше слова Скабичевского первоначально были сказаны им в статье, озаглавленной «Не познавший себя талант».

В начале 90-х гг. появляются повести Потапенко «Здравые понятия. (Записки благоразумного человека)», «На действитель-

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 6, с. 888.

<sup>33</sup> Потапенко И. Н. Повести и рассказы, т. 1. СПб., 1892, с. 58.



ной службе», «Секретарь его превосходительства». С этого времени в сущности и начинается популярность писателя, которого критика даже назвала «кумиром девяностых годов».<sup>34</sup>

Герой «Здравых понятий», благоразумный молодой юрист, высказывает свое жизненное кредо предельно ясно: «Всякий поступок становится благородным с той минуты, когда он приводит к полезному результату».<sup>35</sup> История его жизни — подтверждение тому. Юрист любит девушку, к которой сватается миллионер Масловитый, больной и старый человек. В сознании благоразумного героя созревает основанный на точном расчете план, осуществление которого должно привести его к обладанию миллионами. Он убеждает Наденьку в своей порочности, разрывает с нею и женится на девушке, которая больна чахоткой и должна через год-два умереть. Это необходимо для того, чтобы разочарованная Наденька в свою очередь вышла замуж за Масловитого. Вскоре, как и рассчитывал герой, его жена и Масловитый умирают. Теперь он может жениться на разбогатевшей Наденьке, которая оказывается, поняла хитроумный план своего бывшего жениха. Иначе и быть не могло: «... и я, и Надя — были вполне здоровые, вполне нормальные люди. и когда смотрели на вещи, то видели их такими, какие они есть на самом деле <...> Это *правильный* темперамент, когда нервы здраво откликаются на то, что на них действует прямо и непосредственно».<sup>36</sup> Все кончается «благополучно» — юрист приводит в порядок свое трехмиллионное состояние и начинает «здро» обсуждать свое будущее: он делается общественным деятелем, будет играть видную роль, для того у него есть ум и деньги. Попутно он становится благодетелем ряда лиц. Мораль «Записок» раскрывается в последних словах повести: «И если я уцелел и занял крепкую и выгодную позицию, то этим я обязан лишь моим здравым понятиям и здоровым, вполне правильно функционирующим нервам».<sup>37</sup>

Что это? Осуждение аморального практицизма или апология буржуазного «благоразумия»? Герой Потапенко — негодяй или человек положительный? Михайловский склонился к первому суждению,<sup>38</sup> а А. Л. Волынский считал, что Потапенко стремился «нарисовать человека, бодро идущего по жизненному пути во имя определенного, точно очерченного идеала»,<sup>39</sup> — и, следовательно, это герой положительного плана. Такое решительное расхождение во мнениях вызвано не только разницей идейных пози-

<sup>34</sup> См.: *Струнин Д.* Кумир девяностых годов. — Рус. богатство, 1891, № 10, с. 149—165. — В 1891 г. второму тому «Повестей и рассказов» Потапенко была присуждена Пушкинская премия.

<sup>35</sup> *Потапенко И. Н.* Повести и рассказы, т. 1, с. 122.

<sup>36</sup> Там же, с. 276.

<sup>37</sup> Там же, с. 300.

<sup>38</sup> *Михайловский Н. К.* Полн. собр. соч., т. 6, с. 882—885.

<sup>39</sup> *Волынский А. Л.* Литературные заметки. — Сев. вестн., 1890, № 10, отд. II, с. 160.

ций двух критиков, но и тем, что автор «Здравых понятий» своего отношения к «Запискам благоразумного человека» не выявил. Сквозь спокойный тон повествования нигде не проступает и тени сарказма, не звучит ни одной сатирической ноты в адрес героя.

Такой объективизм был характерен для общей идейной позиции Потапенко. Он стремится выявить нечто характерное для данного времени, но устранивается от авторской оценки данного явления. При всем своем видимом аморализме герой «Здравых понятий» поступил разумно, руководствуясь естественными для человека буржуазного общества побуждениями. Он соразмерил свои цели и средства и в результате доволен своим благополучием. Правда, любовь к Наденьке уже не воодушевляет героя, по существу он уже равнодушен к ней, но любил ли он ее ранее, уступая другому? Критика отметила как в этой, так и в других повестях и романах Потапенко недостаточную разработанность психологии его героя, но сюжеты их были разнообразны и строились искусно. Люди, приспособляющиеся к условиям буржуазного общества и вырабатывающие в связи с этим особое мировосприятие, будут неоднократно привлекать внимание писателя. Такова, например, его повесть «Новые люди», посвященная молодым интеллигентам, которые пошли на службу к буржуазии. Но наиболее показательным для Потапенко обращение к темам, связанным с проблематикой 80-х гг.

Герой «Здравых понятий» заботился прежде всего о себе, а затем — для успокоения совести — о «других». Повесть «На действительной службе» (1890) вплотную приближает Потапенко к распространенной апологии «малых дел». Кирилл Обновленский блестяще закончил духовную академию, но по глубокому внутреннему побуждению предпочел архиерейской карьере участь священника захолустного сельского прихода, потому что хочет «послужить меньшому брату, темному человеку, единому от малых сих». <sup>40</sup> Этот несуразный и «добрейшей души» человек стойко ведет борьбу за души своих прихожан, с кротостью преодолевая многочисленные препятствия.

В русской литературе у героя Потапенко был предшественник — Савелий Туберозов из хроники Лескова «Соборяне». Его «жизние» — непрерывные столкновения и борьба, потому что он чувствует себя «приставленным к живому делу» и видит свое назначение в том, чтобы служить людям и обществу. Но если в «Соборянах» представлена широкая картина силы и «скудости» русской жизни, а поиски «праведной жизни» оказались связанными с важными проблемами национального развития, нравственной самобытности личности, то повесть Потапенко имеет лишь одну, так сформулированную тенденцию: «Жить без пользы для кого-нибудь — бессмысленно и обидно. У каждого найдется где-

<sup>40</sup> Потапенко И. Н. Повести и рассказы, т. 2, с. 19.

нибудь маленький уголок, где он может принести пользу. Нет надобности стремиться во что бы то ни стало сделать грандиозное дело: что-нибудь полезное сделай, и уже в твоём существовании есть плюс». <sup>41</sup> Такое посильное для себя дело и делает отец Кирилл, забывающий о себе и своем благополучии во имя «меньшого брата».

Теории «малых дел», оправдывающей существование человека, посвящен ряд произведений Потапенко, из которых наибольшую известность получил роман «Не-герой» (1891).

Генетически роман этот связан с произведениями, прославляющими скромную деятельность «не-героев» 60-х гг., в том числе с романом «Солидные добродетели» (1870) П. Д. Боборыкина, в котором земская деятельность противопоставляется бесплодным «порываниям». Расчет на честную деятельность обыкновенных людей, отрицание общественно-политических воззрений и программ — все это предвещало теорию «малых дел».

Заглавие романа Потапенко утверждало, что господствующим в современной жизни стал средний человек, не ставящий перед собой непосильных задач. В романе нарисованы картины развращенного Петербурга, пошлости и низости царящих в нем нравов, как они предстают непредубежденным глазам провинциального жителя, ведущего «жизнь простых маленьких будничных интересов». И жизненная программа этого жителя, хотя он и заявляет об ее отсутствии, вытекает из этих будничных интересов. «Но если люди вроде меня будут ограничиваться добросовестной работой каждый в своем маленьком районе, — говорил Рачеев, — да если таких людей будет много, то мы кое-чего достигнем <...> У меня нет никакой программы. Я вникаю во всю жизнь, во все мелочи жизни моего маленького района и стараюсь облегчать и улучшать его существование». <sup>42</sup> Рачеев является беспристрастным наблюдателем чуждой ему петербургской среды и ее судьей. Тихо и скромно действующий, он обладает умением понять существенные проблемы жизни. Потапенко возвышает своего Рачеева, делает его единственным подлинным героем, обладающим даром влияния на окружающих и умеющим силой примера увлечь людей других убеждений.

Творческое наследие Потапенко обширно. Но, попав в тон настроениям эпохи рубежа 80—90-х гг., писатель сумел выразить лишь одну из расхожих ее идей. Вместе с тем, как только эта идея потеряла свою первоначальную привлекательность, исчезла и популярность Потапенко. «Возьмем ли мы для анализа произ-

---

<sup>41</sup> Там же, с. 119. — Потапенко хорошо знал жизнь духовенства (его отец был священником, а сам он окончил семинарию) и посвятил ей целый ряд произведений. В 30-х гг. М. Горький советовал включить в книжку «Библиотеки „Колхозника“», посвященной деревенскому попу, и рассказы Потапенко (М. Горький и советская печать, кн. 2. М., 1965, с. 431).

<sup>42</sup> Потапенко И. Н. «Не-герой». Роман в 2-х ч., ч. 2. М., 1896, с. 40.

ведение г. Потапенко, написанное вчера или десять лет назад, — писал М. Протопопов, — наши выводы будут одни и те же: талант, бодрый талант, шествующий вперед без размышлений, без тоски, без думы роковой, без коварных и пустых сомнений». <sup>43</sup> И действительно, многие произведения писателя как бы варьируют одну и ту же тему. В одной повести говорится о судьбе девушек из богатых семейств, которые очутились в роли сельских учительниц («Генеральская дочь», 1891), в другой воспроизводится история образцовой фермы для мужиков, созданной филантропом («На пенсии», 1893), в третьей прославляется за свое наивно-естественное отношение к миру и людям человек «золотого сердца» («Счастье поневоле», 1897) и т. д.

Рост революционных настроений и ожидание больших социальных перемен во второй половине 90-х—начале 1900-х гг. существенно изменили общественную атмосферу и нашли свое отражение в литературе, которая заговорила о необходимости привнесения в искусство героического начала, отвечающего требованиям времени. В 1901 г. появляется «Песня о Буревестнике» Горького, выразившая предчувствие грядущей революции. Герой-постепеновец уже уходил со сцены, и Потапенко, который продолжал активно работать и у которого даже был свой читатель, в эпоху революционного подъема из кумиров эпохи безвременья превратился в скромного второстепенного писателя.

### 3

В литературе 80-х гг. широкое распространение получили настроения пессимизма и скептицизма. Они были рождены всем строем русской жизни тех лет и нашли свое отражение в творчестве многих писателей. Пессимистические настроения дают о себе знать в последних произведениях Тургенева, обратившегося к изображению таинственных, странных, страшных явлений человеческой жизни («Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»); скептические ноты явно прорываются в трагическом тоне сатиры Щедрина, который оставался до конца верен революционным идеалам и который скорбел, видя, как совершается процесс перерождения либеральной интеллигенции и знаменем времени становится отступничество, как общество примиряется с реакцией, приспосабливается к ней и тем самым оправдывает ее существование.

Пессимизм становится и одной из ведущих проблем эпохи, широко обсуждавшихся на страницах периодической печати. Передовая критика прямо связала вопрос о пессимизме с актуальными вопросами времени. «Кругом себя мы не видим ни светлых

---

<sup>43</sup> Протопопов М. Бодрый талант. — Рус. мысль, 1898, № 9, отд. II, с. 182.

личностей, ни подвигов, а видим все старую, знакомую мерзость нравственного запустения, идеализировать которую нет ни охоты, ни сил», — писали «Отечественные записки», отстаивая право писателя на пессимистическое видение мира.<sup>44</sup> Закономерность возникновения пессимизма объяснялась кризисом самой жизни. Он вырос на почве неприятия действительности, был реакцией на ее кричащие противоречия и оказался прочно связан с русским революционным движением, так как неизбежно вел к мысли о необходимости коренного изменения существующего порядка вещей. Именно такой характер носил пессимизм Гаршина.

Вокруг творчества Гаршина и его трагической судьбы развернулась борьба. Она обнаружила не только актуальность проблемы пессимизма в жизни тех лет, но и различное ее понимание, которое отразилось и в беллетристике 80-х гг.

Одну из таких разновидностей пессимистического восприятия мира дает творчество Михаила Ниловича Альбова (1851—1911). Его первым значительным произведением была повесть «День итога» (1879), «психиатрический этюд», в котором раскрывалась психология одинокого и «заеденного рефлексией» человека. Это произведение создало Альбову репутацию подражателя Достоевского. Однако пессимизм и метания главного героя повести — Глазкова были навеяны не литературным влиянием. Его мировосприятие рождено той же эпохой и теми же сомнениями, которые вызвали к жизни социальный пессимизм Гаршина. Это делает «День итога» произведением, близким гаршинской «Ночи», но с той существенной разницей, что герой Альбова остается целиком в круге собственного сознания. Ему не достало сил, чтобы сделаться полезным, ему помешало обостренное самолюбие, замкнутость, эгоизм, но главное — он безволен и всегда «только бессознательно, слепо покорялся какой-то неведомой, непонятной, от него независимой силе, которая вела и теперь ведет его неуклонно к одной, для него в свое время невидимой цели. . .»<sup>45</sup> Цель эта — самоубийство. В «Дне итога» Альбов показал трагедию одинокой личности, осознавшей фатальность зла в окружающем его мире. Этот мотив станет основным в творчестве писателя: враждебные человеку силы будут определять судьбу его героев, совсем непохожих на Глазкова.

Судьба Егора Бергамотова, героя хроники «Конец Неведомой улицы» (1881—1882), целиком определяется застывшим провинциальным миром захолустной окраины Петербурга. Изменить этот мир нельзя, как нельзя изменить жизнь его обитателей, в том числе и Егора. Он отчаянно протестует: скандалит, бежит из дома и слопаётся по Петербургу, запойно пьет и, наконец, поджигает свой дом. Но ничего не переменялось по существу. Неведомую улицу поглотит поток «цивилизации», и она станет не-

<sup>44</sup> Отеч. зап., 1880, № 8, с. 225—226.

<sup>45</sup> Альбов М. Повести и рассказы. СПб., 1888, с. 82.

отъемлемой частью петербургской жизни с ее каменными домами, газовыми фонарями, городскими и околоточными, с ее развратом. Старый мир гадов, он сгорел вместе с Неведомой улицей, но автор не испытывает радости: прогресс принес с собой новые противоречия и сулит новые безысходные трагедии человеку.

Мир в представлении Альбова враждебен человеку, и как бы ни разрешались сюжетные коллизии его произведений, гибелью или относительно благополучно, они всегда иллюстрируют один и тот же пессимистический вывод.

Итог дилогии «О людях, „взыскующих града“» тоже безрадостен. В первой ее части («Воспитание Лельки», 1880) рассказана история сироты, «бедной, оскорбленной, гонимой всеми малютки, уже испытавшей злобу людей».<sup>46</sup> Лелька терпит обиды, озлобляется и отчуждается от людей. Однажды после жестокого наказания за шалость она убегает из дома, но случай помог девочке: ее берет к себе разочарованная эгоистка Елизавета Аркадьевна Ремнищева. История Ремнищевой — содержание второй части дилогии («Сутки на лоне природы», 1881). В этой истории было многое: «падение», проклятие отца и замужество, чтобы покрыть позор, метания, разочарования, раскаяние, желание «обновления», «хмельной угар» любви и охлаждение. Но все это напрасно: борьба «против законных инстинктов природы, заявлявших права свои»,<sup>47</sup> невозможна. «Спасение» для своей героини Альбов находит только тогда, когда «слились» воедино души двух несчастных людей: «одна изнеженной, утопающей в роскоши, но измученной в поисках счастья барыни, другая — этой грязной и бедной уличной замарашки-ребенка. . .».<sup>48</sup>

Обе повести имеют благополучный конец: героини обрели покой и видимость счастья. Но нетрудно заметить, что в сути своей дилогия Альбова остается произведением глубоко пессимистическим. Враждебный человеку мир способствует развитию нездоровых инстинктов; в нем есть доброта, есть стремление к счастью, но хорошие человеческие чувства и побуждения — удел одиноких и несчастных людей; они «взыскуют града», но испытывают на себе удары судьбы и неумолимость страшных законов природы и жизни. Не разрешение социальных конфликтов и антагонизмов, не изменение условий жизни спасает человека, а соединение, взаимопомощь, «родство» душ, которое поможет человеку утвердиться и удержаться на краю гибели, как оно помогло героиням дилогии.

Позднюю трилогию «День да ночь» (1890—1903) Альбов назвал «эпизодами из жизни одной человеческой группы». Сюжетно почти не связанные между собой, герои объединяются здесь общностью судеб, своей принадлежностью к категории людей

<sup>46</sup> Там же, с. 326.

<sup>47</sup> Там же, с. 281.

<sup>48</sup> Там же, с. 326.

одиноких и оскорбленных. Такой «человеческой группой» были и герои «Конца Неведомой улицы», и герои дилогии «О людях, „взыскующих града“». Испытывая на себе действие всеобщих законов жизни, они в то же время ощущают свое сиротство и замкнуты в узких пределах своего обособленного обыденного мира. В повести «Юбилей» (1896) Альбов даже выступил в защиту права писателя говорить о подобных тусклых героях: «Удел его — одно заурядное, мелкое; фон картин его тускл, фигуры будничны, серы, окрашены сумрачным светом, и против того ничего уже не поделаешь».<sup>49</sup> Апология пессимизма, выросшая на основе изображения отъединенной от мира «человеческой группы», и была программой Альбова.

Иной характер пессимизма проявлен в творчестве Казимира Станиславовича Баранцевича (1851—1927). Писатель дает зарисовки жизни по преимуществу мещанского и разночинного люда, населяющего меблированные комнаты петербургских окраин. Все это сценки, эскизы, наброски, порою с метким воспроизведением быта, нравов, характеров. «Квартирная хозяйка», «Наши журфиксы», «Похороны», «Кондуктор», «Уличные просители» — сами заглавия дают уже представление о содержании этих произведений. И строятся они однотипно: вслед за характеристикой героя или обозначением ситуации следует сама сценка, которая данную характеристику или ситуацию иллюстрирует. Все это не картины, а лишь картинки жизни, как скажет сам автор, в которых «смешное переплетается с грустным и тяжелая драма переходит в водевиль».<sup>50</sup>

Герои Баранцевича предстают как люди, придавленные жизненными обстоятельствами. Они не живут, а тянут лямку будничной, скучной жизни, жалуются и терзаются одиночеством, порожденным внутренним сиротством и сознанием своей беззащитности перед мрачной и суровой действительностью. Редкий рассказ Баранцевича, писал А. М. Скабичевский, «обходится без больных, умирающих, без гробов, кладбищ, могил, монотонного шума дождя и воя осеннего ветра, задувающего и без того едва мерцающие фонари на утопающих в грязи улицах петербургских окраин и т. п.».<sup>51</sup> В этой характеристике нет преувеличения, в произведениях писателя все сосредоточено на том, чтобы создать мрачное и даже безысходное настроение. «Везде муть! — говорит художник в повести с тем же названием «Муть» (1889). — Небо вечно мутное, люди... мутные какие-то, чего они хотят — поди разбери. Мутно и на душе! Так все как-то серо, неопределенно, а пуще всего скучно».<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Альбов М. Н. Соч., т. 4. СПб., 1907, с. 218.

<sup>50</sup> Баранцевич К. С. Старое и новое. Повести и рассказы. СПб., 1890, с. 53.

<sup>51</sup> Скабичевский А. М. История новейшей русской литературы (1848—1890), с. 404—405.

<sup>52</sup> Баранцевич К. С. Старое и новое, с. 263.

«Под гнетом» — так был назван первый сборник рассказов и повестей Баранцевича. Чутко уловив основной лейтмотив его творчества, Михайловский предложил в своей рецензии дополнить несколько неопределенное наименование книги, дав ей заглавие «Под гнетом одиночества».<sup>53</sup>

В подобном отображении жизни сказалась узость перспективы зрения самого автора. Его пессимизм был лишен той боли, того трагизма, которые были свойственны пессимизму Гаршина. Баранцевич — бескрылый наблюдатель жизни, подавленный ее тяжестью, ее «мутью». Такая литература — Баранцевич лишь один из ее представителей — не выходила за пределы принятой ее героями житейской добродетели и не ставила задачу «терзать» и «мучить» своего читателя. В этом плане характерен рассказ «Заграничные впечатления», герой которого вынес из своих путешествий лишь убеждение, что, в сущности, «везде одно и то же. Тут и бедность в массе и роскошь среди избранных. Столетиями тянется одна и та же песня, и нет ей конца!». Он хотел увидеть что-то новое, но не увидел и понял, что «теперь уже *конец*, некуда больше ехать».<sup>54</sup>

И если ранее жизнь маленького человека «вопиала» со страниц книг об ужасе и ненормальности жизни, то в 80-е гг. незаметно для самих авторов происходила своеобразная апология мира маленького человека, который не знал высоких стремлений и не протестовал против господствующей морали и догматов своей среды. Недаром Чехов в письмах к брату 80-х гг. выступал против не критического отношения к современному маленькому человеку, говоря, что тот успел уже сам превратиться в доступной ему мере в угнетателя.

Если же герой Баранцевича приобщался к идеям своего времени, то это приобщение находилось в русле идей полинявшего либерального народничества. Так, при своем появлении обратила на себя внимание повесть «Чужак» (1882). Ее герой Радунцев принадлежал «партии народников» 60-х гг., которая превратилась «много лет спустя, в другую, с более определенной, более резкой программой».<sup>55</sup> Пылкий энтузиаст, «весь переполненный благими стремлениями приносить пользу народу, мечтавший о переустройстве социального порядка вещей»,<sup>56</sup> идет «в народ», но оказывается «чужаком» в крестьянской среде. Женитьба Радунцева на крестьянской девушке «из принципа» была опытом опрощения и слияния с народом, но опыт этот оказался трагическим. Радунцев не в состоянии принять крестьянскую жизнь, и здоровый деревенский мир воспринял его как чужого и ненужного ему

<sup>53</sup> Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 5, с. 920.

<sup>54</sup> Сармат (К. С. Баранцевич). Картинки жизни. 39 рассказов. Юмористические рассказы. СПб., 1892, с. 314, 315.

<sup>55</sup> Баранцевич К. С. Под гнетом. Повести и рассказы. СПб., 1883, с. 7.

<sup>56</sup> Там же.



«пришлеца из скитания по белу свету».<sup>57</sup> Необходимо полное растворение в этом крестьянском мире, что и делает другой герой повести, Резцов. Он понял: для того чтобы иметь право учить мужика, сначала надо у него поучиться. Резцов становится пастухом, извозчиком, работает в плотничьей артели и рабочим на фарфоровом заводе и тем самым познает народ. А затем он арендует мельницу и делает добрые дела: учит детей в школе, шьет сапоги, чинит замки и часы, пригревает сироту. Он счастлив, так как «дело делает и доволен своим делом, хоть оно и маленькое!..».<sup>58</sup> Таким образом, автор приходит к прославлению скромного деяния, противопоставляя его «бесплодным порываниям».

Баранцевич не стал певцом «малых дел», хотя отдал им дань все же не случайно. Идеологический индифферентизм, ставший сознательным принципом многих восьмидесятников, невольно приводил к принятию наиболее распространенной, понятной и доступной обывателю идеи.

Большой известностью пользовался роман Баранцевича «Раба. Из жизни заурядного человека» (1887). Это история безнадежной любви человека, обладающего неприглядной внешностью, скромного, но наделенного самолюбием и легко ранимым сердцем. Он любит дочь коллежского регистратора Анну Сергеевну, которую безоглядно отдала свое сердце кронштадтскому мещанину Круткову, аморальному красавцу-франту. Жизнь Анны Сергеевны невыносима. Она переносит все: измены, издевательства, скандалы, даже драки, но остается до конца преданной своей любви. «Заурядный человек» в свою очередь мучается, ревнует, болеет, негодует, но в конце концов ему остается лишь горечь неразделенной любви и одиночество. Баранцевич в своем романе — прежде всего психолог (с мелодраматическим оттенком), исследующий зарождение и развитие в сознании обычных, ничем не примечательных людей одной страсти — любовного рабства. Автор стремится таким образом утвердить достоинство своих героев, способных переживать большое чувство, и подчеркивает при этом трагизм их существования. Здесь все характерно — и «неколоритный» быт, и занятый только своими переживаниями герой, и узость его интересов, т. е. все то, что было показательно и для других произведений Баранцевича. Тем самым «Раба» оказалась вне ведущей линии передового русского романа XIX в., который не замыкался в пределах изображения частной жизни: частная сфера жизни всегда находилась в нем в сложном и тесном переплетении с широким кругом общественных, политических, философских проблем. Показателен отзыв К. Арсеньева, который писал по поводу «Рабы»: «... форма, сравнительно с содержанием, оказалась слишком широкой».<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Там же, с. 96.

<sup>58</sup> Там же, с. 63.

<sup>59</sup> Арсеньев К. Критические этюды по русской литературе, т. 2. СПб., 1888, с. 225.

Неумение встать над жизнью и тем самым овладеть своим представлением о ней, постижение — и порою талантливое — определенного жизненного материала без критического осмысления его социально-моральной сути приводило Баранцевича и писателей, родственных ему по характеру своего творчества, к бытописанию, к отказу от проникновения в глубь рисуемой ими жизни.

Писатель сам оказался в плену бедной, томительной жизни. Он тосковал и сетовал вместе со своими героями на невзгоды, выпадавшие на долю среднего человека, но никуда не звал их. Это была литература об определенной среде и адресованная читателю из этой среды. Тема нравственного сопротивления человека подлости жизни, характерная для крупнейших писателей эпохи, не прозвучала в творчестве литераторов-бытописателей вроде Баранцевича. Герой их оказывается целиком поработанным своей средой.

Чехов, внимательно следивший за творчеством писателей-сверстников, пришел к мысли, что в России нарождается литература, которую можно назвать «мещанской», или «буржуазной». «Это буржуазный писатель, пишущий для чистой публики, едущей в III классе, — писал он о Баранцевиче. — Для этой публики Толстой и Тургенев слишком роскошны, аристократичны, немножко чужды и неудобоваримы. Публика, которая с наслаждением ест солонину с хреном и не признает артишоков и спаржи. Станьте на ее точку зрения, вообразите серый, скучный двор, интеллигентных дам, похожих на кухарок, запах керосинки, скудность интересов и вкусов — и Вы поймете Баранцевича и его читателей. Он неколоритен; это отчасти потому, что жизнь, которую он рисует, неколоритна. Он фальшив <...> потому что буржуазные писатели не могут быть не фальшивы».<sup>60</sup>

То же в полной мере относится к Ивану Леонтьевичу Леонтьеву (1856—1911), выступавшему под псевдонимом Иван Щеглов.

Щеглов приобрел сначала известность как автор военных рассказов (он сам был до 1883 г. военным). В связи с русско-турецкой войной 1877—1878 гг. военная тема заняла особое место в литературе. Ей посвятили свои произведения В. М. Гаршин, А. Н. Бежецкий (Маслов), Вас. И. Немирович-Данченко, опубликовавший ряд романов, долгое время пользовавшихся популярностью («Гроза», «Плевна и Шипка», «Вперед!», «В огне»), и другие авторы.

Военные рассказы Щеглова близки военным рассказам Гаршина протестом против войны как бессмысленного и беспощадного истребления. В рассказе «Первое сражение» юный, неприспособленный к тяготам военной жизни прапорщик Аleshин стремился в действующую армию, потому что ему «очень хоте-

---

<sup>60</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 5, с. 314.

лось видеть войну»,<sup>61</sup> но его романтические иллюзии развеялись в первом же сражении. Алешин воочию убеждается в том, что война — это «реки человеческой крови», что «убивать людей подло и гадко».<sup>62</sup>

Пацифистская идея найдет отражение и в рассказе «Неудачный герой». Воодушевленному патриотическим общественным подъемом, полному надежд и жажды подвига подпоручику Кунаеву так и не суждено будет принять участие в боевых операциях. Но, столкнувшись с суровыми условиями лагерной жизни и бюрократическими порядками в армии, он познал правду о войне.

Вместе с негативным отношением к войне критика отмечала в рассказах Щеглова «глубоко серьезный мотив», который заключался в осознании «живой связи между офицером и солдатом, коренящейся не в одном только служебном долге, но и в обязанностях интеллигенции по отношению к народу».<sup>63</sup> Подпоручик Кунаев понимает свой долг не формально: он учит солдат грамоте, относится к ним сердечно и постепенно сближается с мужиком, одетым в солдатскую шинель. В своем дневнике он пишет: «Во-первых, я узнал, что народ вовсе не желал войны, как то сообщалось в газетах, а напротив того, ждет не дождется замирения и о своих братьях-славянах не имеет ни малейшего понятия. Во-вторых, из разговоров солдат я впервые наглядно убедился в том безвыходном положении, в которое поставлен наш русский мужик, в особенности теперь, когда открылась война, оторвав от сохи лучшие силы народа».<sup>64</sup>

Поручик Поспелов из одноименного рассказа убежден, что перед каждым честным офицером открыто широкое поле общественной деятельности — он может быть для своих солдат не только начальником, но и педагогом; организация же «солдатских школ» — прекрасное средство для достижения благородной цели: «приготовить сотню-другую образованных солдат, которые, возвратясь к себе на родину, внесут в свои деревни свежую струю света и таким образом подвинут дело народного просвещения».<sup>65</sup> Объективные предпосылки для этого есть в самой жизни, так как «прежнего николаевского солдата и след простыл. Новый солдат и говорит свободнее, и смотрит смелее, и мыслить умеет!».<sup>66</sup> Задуманная школа — дело легальное, соответствует духу пореформенного развития и государственным интересам. Сближение с народом, по мысли героя и самого автора, в свою очередь пробуждает в интел-

<sup>61</sup> Щеглов И. Первое сражение. СПб., 1887, с. 11.

<sup>62</sup> Там же, с. 51, 65.

<sup>63</sup> Арсеньев К. К. Критические этюды по русской литературе, т. 2, с. 226, 227.

<sup>64</sup> Щеглов И. Первое сражение, с. 91.

<sup>65</sup> Там же, с. 118.

<sup>66</sup> Там же, с. 122.

лигенции гражданское чувство и облагораживает ее, способствуя нравственному совершенствованию погрязшего в пороках офицерства. Для осуществления этой взаимно обогащающей связи не нужно особых талантов, нужно только «делать честно и скромно свое маленькое прямое дело и не ловить журавля в небе».<sup>67</sup>

Таким образом, уже в начале своего литературного пути Щеглов оказался сторонником весьма умеренных идеалов. Дело было не в самих «малых делах», которые принесли свою пользу, а в том, что Щеглов, как и многие другие восьмидесятники, считал, что жизнь может быть ограничена только ими. Теория «малых дел» не заняла в творчестве Щеглова заметного места, но его герои сохраняют верность завету «не ловить журавля в небе».

Военные рассказы Щеглова обратили на себя внимание живыми картинами быта и добродушным юмором (см., например, смешную историю постановки комедии в солдатском театре — рассказ «Жареный гвоздь»). Вскоре Щеглов становится известен как писатель, обратившийся к изображению будничной жизни среднего человека и смешных сторон его повседневного существования. Наиболее известной из таких произведений была серия юмористических рассказов «Дачный муж, его наблюдения и разочарования». Эти рассказы связаны воедино общим героем и удачно характеризуют одну из сторон петербургской жизни. Юмористические рассказы Щеглова отмечены динамизмом и потому легко инсценировались самим автором. Одновременно он выступал и как создатель водевилей, которые пользовались в 80-е гг. успехом («Дачный муж», «В горах Кавказа» и др.).

В рассказах и водевилях Щеглов обнаружил хорошее знание быта и языка воспроизводимой среды, но подняться над этой средой и увидеть ее истинные пороки и добродетели ему удавалось лишь изредка. Он выступал как бытописатель, который, уловив нечто характерное в жизни, не был в силах раскрыть его подоплеку.

В ряде произведений Щеглов пытался затронуть «общие» вопросы, но они не были органично связаны с воспроизводимым жизненным материалом и не вязались с тоном самого произведения. Это позволило Чехову шутливо писать автору (для Щеглова чеховские суждения были весьма авторитетны), что он искусственно привязывает мораль к турнюру своих героинь.

Наиболее крупным произведением Щеглова был роман «Гордиев узел» (1886), герой которого капитан Горич полюбил полуграмотную горничную Настю из меблированной квартиры. Горич успел уже пережить и честолюбивые надежды, и разочарования, он понял, что и будущая карьера не даст ему удовлетворения. Свою любовь он воспринимает как возможность нравственного обновления, как луч света в однообразной, скучной и мрачной

---

<sup>67</sup> Там же, с. 119.

жизни. История этой любви раскрыта самим героем в его дневнике.

Такого рода сюжет (женитьба дворянина на девушке простого звания) встречался в литературе тех лет нередко и служил основой для построения различных идеологических схем (таков и «Чужак» Баранцевича). «Гордиев узел» лишен такой идеологичности. Это любовно-бытовой роман, воссоздающий психологическое состояние человека, охваченного страстью и гибнущего от трагического столкновения с пошлым миром, враждебным искреннему чувству.

Делая решительный шаг в своей жизни, Горич побеждает сословные предрассудки и не считается с мнением своей великосветской тетушки, но он бессилен в своем противостоянии морали чуждого ему бытового уклада с его косными представлениями и нравственной порочностью. Настя согласна стать женой капитана, но она порождена этим укладом — и Горич терпит поражение, стремясь изолировать ее от дурных влияний.

Счастье героя оказывается в прямой зависимости от суждений и пересудов лакеев, белошвеек, акушерок, кухарок, швейцаров, среди которых вращается Настя. Вокруг героя, которого все эти люди подозревают в нечестности, постепенно затягивается «гордиев узел». И герой увидел выход из создавшегося положения только в самоубийстве.

Чехов высоко оценил «Гордиев узел»: «Это труд капитальный, — писал он Щеглову. — Какая масса лиц, и какое изобилие положений!». Отметив, что Щеглову удалось изобразить и «номерную» жизнь, и журфикс у тетушки, Чехов добавил: «...все это великолепно сделано».<sup>68</sup> И тем не менее он считал Щеглова «мещанским писателем», т. е. писателем, лишенным широты взгляда на жизнь и умения обобщить хорошо знакомый ему бытовой материал. А это приводило и Щеглова, и Баранцевича, и многих других авторов к поверхностным зарисовкам жизни, к реабилитации жизни, лишенной глубоких запросов и общественных идеалов, к показу человека как существа всецело зависящего от среды. Писатели выражали откровенное сочувствие личности скромного обитателя городских окраин, возвеличивая его добродетель. Лишенная героизма будничная жизнь мещанина рисовалась во всех своих бытовых подробностях. В ней было много грязи и пошлости, но вместе с тем и немало привлекательного: достоинством оказывалась сама непретенциозность, ограниченность желаний и интересов, скромность стремлений. Характерно, что один из своих сборников Щеглов озаглавил «Добродушные рассказы» (1901). Творчество Чехова развеяло это добродушие и сочувствие.

К началу XX в. писатели-восьмидесятники утрачивают свою былую популярность. Время выдвинуло новые темы и новых ге-

<sup>68</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 2, с. 204.

роев. На рубеже веков новое поколение писателей обратилось к изображению «взорванного» быта, к бичеванию мещанского покая. Ни Щеглов, ни Баранцевич не могли принять в этом изображении заметного участия. В 1900-е гг. Щеглов — уже «забытый» писатель, хотя, подобно другим восьмидесятиникам, еще продолжает свой литературный путь. Теперь он известен главным образом как театральный деятель, выступающий в защиту народного театра.

Теряет свою тему и Баранцевич. В начале нового века он выступает со сборником примитивных «Символистских рассказов» (1904), а затем, как и Потапенко, становится малоприметным писателем.

#### 4

Одним из наиболее дискуссионных вопросов, связанных с литературным движением 80-х гг., был и остается вопрос о натурализме.<sup>69</sup>

О натуралистических тенденциях в русской литературе критика заговорила в 70-е гг., после появления первых романов Э. Золя и особенно после его «Парижских писем», опубликованных в «Вестнике Европы». Собственной теории натурализма Россия не выработала, оценивая же то или иное произведение как натуралистическое, критика неизменно говорила о том, что в нем видны следы «новейшей школы французского реализма», а рассуждая о натурализме как особом изображении жизни, обычно ссылалась на теорию «экспериментального романа». Напомним о ней.

Исходной посылкой натурализма был тезис о материальном единстве законов природы и жизни человека и обусловленная этим единством идея детерминизма. Для Золя человек составляет «частицу великой матери-природы и подчиняется многочисленным влияниям среды, в которой вырос и живет»;<sup>70</sup> он составляет часть неделимой природы, и над ним должны тяготеть те же непреложные законы. Вот почему «всеми проявлениями человеческого существа неизменно управляет детерминизм».<sup>71</sup>

Эта идея не была нова. Она стала завоеванием реализма еще в начале XIX в. (недаром Золя столь активно защищал «натуралиста» Бальзака), но во Франции второй половины века она приобрела актуальное значение как реакция на романтизм, имевший тогда еще живое значение. Цель Золя — дать объективное, истинное, достоверное объяснение тем загадкам бытия, над разреше-

<sup>69</sup> См.: Тагер Е. Б. Проблемы реализма и натурализма. — В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX в. Десяностые годы. М., 1968. с. 146—148.

<sup>70</sup> Золя Э. Собр. соч., т. 24. М., 1966, с. 358.

<sup>71</sup> Там же, с. 252.

нием которых столь долго билось человечество. Для этого требуется не простое восстановление прав детерминизма; сама эта идея должна получить научное обоснование, необходим новый метод художественного анализа, который литература возьмет у науки, уже выработавшей универсальный метод познания истины. Он освоен уже медициной, которая стала экспериментальной наукой. Очередь за литературой. Золя полагал, что экспериментальный метод всеобщ для искусства, так как опирается на достижения и завоевания реализма, признавшего идею детерминизма человеческого поведения. Натурализм лишь придал идее детерминизма особый характер, найдя ей опору в методе естественных наук.

Но и опора на науку не была абсолютно новым положением для теории и практики мирового искусства. Научный прогресс постоянно корректировал понимание тех законов природы и среды, которые считались определяющими психологию и поведение человека. Однако во второй половине XIX столетия фундаментальные открытия в области естественных наук создали иллюзию, что идея детерминизма теперь получила строго научное объяснение.

На стороне натурализма, как полагал Золя, вся логика развития науки, которая постепенно срывает оболочку тайн с мира природы. Экспериментальный метод позволил не только постичь мир неорганической природы, но и способствовал, как это блестяще показал физиолог К. Бернар, превращению медицины из «искусства в науку». Этот же метод должен стать и методом искусства: «...если экспериментальный метод ведет к познанию физической жизни, он должен привести и к познанию жизни страстей и интеллекта. Это лишь вопрос ступеней на одном и том же пути: от химии — к физиологии, от физиологии — к антропологии и социологии. В конце стоит экспериментальный роман».<sup>72</sup>

Романист, как ученый, должен, по мысли Золя, стать наблюдателем и экспериментатором, т. е. наблюдать явления такими, какими они даны природой, а затем — исследовать, варьировать, изменять данные природой явления, чтобы возникли они в условиях и при обстоятельствах, в каких обычно не встречаются. Словом, «эксперимент — это сознательно вызванное наблюдение».<sup>73</sup> Говоря о наблюдении, Золя имел в виду, что писатель, который имеет дело с человеческими страстями и характерами, обязан постичь их в соответствии с законами, открытыми наукой. Наиболее важными среди них для него будут законы физиологии, в первую очередь наследственности и эволюции. Но не только они: «...полюс деятельности для писателей-натуралистов также (как и для врачей, — А. М.) является человеческий организм, те явления, которые совершаются в его мозговых клетках и в чувственной системе, находящейся в здоровом или в болезненном состоянии».<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Там же, с. 240.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Там же, с. 263.

Так общая проблема детерминизма по существу оборачивается в теории Золя проблемой детерминизма биологического, социальное растворяется в физиологии. Эксперимент, собственно, состоит в том, чтобы, сконструировав события, которые могут иметь место в действительности, показать, как в данных условиях будет проявлять себя человеческая страсть и какое воздействие на общество это окажет. «Задача состоит в том, — пишет Золя — чтобы узнать, что произойдет, если такая-то человеческая страсть будет развиваться в такой-то среде и в таких-то условиях, что вызовет она с точки зрения отдельной личности и всего общества». <sup>75</sup> Поступая так, писатель выполняет задачу, соизмеримую с задачей научного исследования, ибо искусство — «практическая социология», а «социальное круговращение идентично круговращению физиологическому». <sup>76</sup>

Итак, задача натуралиста заключается в том, чтобы уничтожить границу, отделяющую научное знание от знания эстетического; эту задачу можно решить на основе общего, как полагал Золя, для человеческого знания научного метода.

Теория Золя претендовала на абсолютную объективность. Она декларировала свою свободу от каких бы то ни было политических, общественных и философских концепций. Золя торжественно провозгласил, что победа экспериментального романа означает смерть метафизики, ибо «экспериментальный метод в литературе, как и в науке, находит сейчас определяющие условия природных явлений, событий личной и социальной жизни, которые метафизика давала до сих пор лишь иррациональные и сверхъестественные объяснения». <sup>77</sup>

Но, возникнув на основе позитивизма, натурализм остался метафизической теорией, так как по сути дела признал безусловную власть над человеком физиологических законов, природных инстинктов. При этом в своих конечных выводах он приводил к пессимистическим заключениям о том, что «под черным фракком», так же как и «под простой блузой», мы найдем «человека-зверя». <sup>78</sup>

Таковы в общих чертах идеи Золя. Что они оказали определенное воздействие на русскую литературу — в этом нет сомнения. Оказало на нее влияние и творчество Золя, Гонкуров, Доде и других французских натуралистов: оно было значительно шире узких рамок теории натурализма. Одно из таких воздействий проявилось во введении в литературу тем, считавшихся ранее запретными. Но способствовала ли теория Золя появлению русского варианта натурализма?

Обычно когда говорят о натуралистическом характере беллетристики 80-х гг., то чаще всего ссылаются на ее «эмпиричность»,

<sup>75</sup> Там же, с. 245.

<sup>76</sup> Там же, с. 258, 260.

<sup>77</sup> Там же, с. 280.

<sup>78</sup> Там же, с. 433.



которая действительно стала одним из принципов ее эстетики. Но дело в том, что эмпиричность, «апология факта» еще не делает литературное явление натуралистическим. Эпохи «апологии факта» время от времени повторяются в любой национальной литературе, свидетельствуя, с одной стороны, об определенной исчерпанности идей предшествующего поколения писателей, а с другой — о новом расширении сферы изображения жизни и накоплении новых наблюдений, необходимых для последующих обобщений.

Натурализм — не сумма отдельных признаков. Это определенная концепция мира и человека. Проявился ли он в России как метод и система? На этот вопрос положительно ответить нельзя.

О близости Достоевского и Золя писалось неоднократно. «История одной семейки» в «Братьях Карамазовых», как показал Б. Г. Реизов, во многом построена по схеме истории Ругон-Маккаров: сходную роль у обоих писателей играет проблема наследственности и среды; герои Достоевского упоминают в своих разговорах даже имя К. Бернара. Но оказывается, что, затронув те же вопросы, что и Золя, Достоевский использовал их для борьбы с натуралистическим пониманием человека.<sup>79</sup> Сходные мотивы и темы (семья, наследственность, среда) имели у русского писателя прежде всего нравственно-психологический и национально-исторический смысл; и в этом своем качестве они противостояли «золаизму».<sup>80</sup>

Аналогичное явление — позднее творчество Тургенева. Г. А. Бялый убедительно показал, что его «таинственные повести» отмечены чертами, свидетельствующими об ориентации на естественнонаучный позитивизм.<sup>81</sup> Однако эти повести никак нельзя включить в ряд произведений натуралистических, они так и остались «таинственными», дав «иррациональные», по терминологии Золя, и недетерминированные объяснения «событиям личной и социальной жизни».

Можно найти немало точек соприкосновения творчества Чехова с натурализмом. Чехов не раз говорил, что задача художника — лечить социальные болезни и что она выполнима, если писатель верно установит диагноз.<sup>82</sup> Чехов близок к натурализму не только терминологически. Он был врачом и признавал, что метод естественных наук имел для него как литератора существенное значение. В этой связи можно вспомнить и об объективности Чехова, и об интересе его к «мелочам жизни», и о его недоверии

---

<sup>79</sup> Реизов Б. Г. Борьба литературных традиций в «Братьях Карамазовых». — В кн.: Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л., 1979, с. 147—158.

<sup>80</sup> См.: Фридляндер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 349—354.

<sup>81</sup> Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. М.—Л., 1962, с. 207—221.

<sup>82</sup> См.: Кагаев В. Б. О роли школы Г. А. Захарьина в творчестве Чехова. — Филологические науки, 1968, № 6, с. 104—107.

к социально-политическим и философским системам. Естественные науки стали опорой реализма Чехова, но он не мог принять натуралистического тезиса о биологической детерминированности человеческого поведения. Герой Чехова всегда, по крайней мере потенциально, стремится к освобождению от власти среды, привычного порядка вещей; трагизм его существования — от неумения перевернуть свою жизнь, сделать ее лучше, счастливее, от пассивности его воли, но эта пассивность отнюдь не врожденное свойство человеческой природы.

Примеров такого рода можно привести немало, и все они будут свидетельствовать о том, что в качестве нового литературного течения натурализм в России распространения не получил и получить не мог.

В 60—80-х гг. Россия, как и Западная Европа, переживала период интенсивного развития естествознания. «Рефлексы головного мозга» И. Сеченова, эволюционная теория Ч. Дарвина определяли в то время уровень научного мышления интеллигенции и оказывали свое воздействие на все сферы жизни, в том числе и на эстетические воззрения эпохи. Идеи научной психологии и физиологии, эволюции и детерминизма в мире природы стали настолько распространенными, что должны были проникнуть и проникли в литературу, вызвав изменения в художественной структуре русского реализма.<sup>83</sup> Естественнонаучный материализм, ставший основой мировоззрения шестидесятников, прочно вошел в сознание русской интеллигенции. Народнические теоретики поставили в центр своих программ проблемы исторического прогресса. Но и эти программы разрабатывались на основе естественнонаучных данных (Н. К. Михайловский, П. Л. Лавров), которые специфически переосмыслились в соответствии с чисто русскими особенностями общественно-исторического развития. Народничество испытало сильнейшее воздействие позитивизма, но, как установлено в трудах советских историков русской философии, в России «просто не было такого периода, когда позитивистская философия, взятая в комплексе ее основных особенностей, оказалась бы идеализированным, мыслительным аналогом эпохи <...> Философская деятельность естествоиспытателей благодаря ряду моментов могла бы вылиться в позитивистское направление, но на деле она превратилась в направление, близкое не позитивизму, а антропологическому материализму».<sup>84</sup>

Русские писатели использовали успехи естествознания, ибо были детерминистами, но одновременно они вольно или невольно вступили в полемику с натурализмом, так как в центре их внимания остро стоял вопрос о личной вине человека, о его совести

<sup>83</sup> См.: *Усманов Л. Д.* Художественные искания в русской прозе конца XIX в. Ташкент, 1975.

<sup>84</sup> *Уткина Н. Ф.* Позитивизм, антропологический материализм и наука (вторая половина XIX века). М., 1975, с. 311—312. Ср.: *Малинин В. А.* Философия революционного народничества. М., 1972, с. 100—110.

и нравственной ответственности; в поисках решений они прежде всего обращались к человеку, наделенному индивидуальной волей.

Резкое обострение противоречий в капитализирующейся России рождало ощущение катастрофичности мира, сеяло неуверенность, страх и сомнения. Но одновременно росло убеждение, что жить, не разрешив социальных противоречий, больше нельзя, что надо найти выход, отыскать правду и обрести уверенность в будущем. Человек воспринимался как подчиненный определенному порядку вещей и одновременно как существо духовное, наделенное совестью, способное нравственно перестроить себя и мир. То было время обостренного внимания к этическим вопросам, к построению нравственно-утопических концепций. Как следствие этого возникло желание опровергнуть мнение о неизбежности детерминизма, утвердить веру в человека с его индивидуальным сознанием и свободной волей, с его способностью основывать будущее на началах нравственного преобразования. Этой направленностью русская литература не могла не противостоять натурализму с его неизбежным сведением духовной жизни человека к психофизиологическим и социальным причинам и в конечном счете невольным признанием неспособности его к сознательной исторической деятельности.

Натурализм не только не привился в русской литературе; он не стал даже ее периферийным явлением, о чем свидетельствует творчество Боборыкина, которого критика рубежа веков и современное литературоведение безоговорочно, но без достаточных оснований относят к писателям-натуралистам.

Петр Дмитриевич Боборыкин (1836—1921) был активным поборником позитивизма и потратил как критик немало сил на то, чтобы познакомить русского читателя с теорией и произведениями французских натуралистов. Его собственное творчество отмечено рядом особенностей, которые характерны для эстетики Золя. Выступая в защиту научного метода (см., например, статью «Писатель и его творчество» в журнале «Наблюдатель», 1883, № 11—12), Боборыкин пришел к «эмпирии факта», к объективизму и стал беспристрастным регистратором и хроникером русской жизни. Его позиций свойствен принципиальный антипсихологизм, отрицание какой бы то ни было тенденциозности (под ней подразумевалась личная позиция автора), ориентация на науку, на «исследование» русской жизни в тот или иной период.<sup>85</sup>

И все же был ли Боборыкин теоретиком русского натурализма и действительно ли привнес принципы натуралистической эстетики в свое творчество? Сам писатель отрицал это, утверждая, что натурализм, ратующий «за правду изображения, за беспощадный

---

<sup>85</sup> См.: Чупринин С. «Фигуранты» — среда — реальность. (К характеристике русского натурализма). — Вопросы литературы, 1979, № 7. с. 137—139.

реализм подробностей», впадал «в односторонность в своих взглядах и теориях»; что же касается его самого как писателя, то он «*зادолго* до появления романов Золя» был «несомненным реалистом» и не изменял избранному пути.<sup>86</sup>

Эстетическая программа Боборыкина действительно отличается от идей Золя — и прежде всего потому, что проблема естественнонаучного детерминизма не играет у русского писателя сколько-нибудь существенной роли. Он преимущественно социолог, интересующийся социально-бытовой стороной жизни, общественными настроениями в их сиюминутном и постоянно меняющемся выражении. Он заботится о расширении «пределов» изображаемого для того, чтобы сделать художественное произведение оперативным инструментом отражения развивающейся действительности. Но если это так, тогда система Золя распадается, ибо из нее изымается одно из основных ее положений — идея биологического детерминизма и естественнонаучный метод.

Боборыкин — не литератор-естествоиспытатель, а прежде всего журналист, хроникер, который стремится проникнуть во все пласты жизни и точно воспроизвести их в бытовом и идеологическом выражении. Боборыкин как бы остается на «поверхности факта» и спешит угнаться за быстро текущей жизнью; это делает его копиистом, фотографом, реалистом, к которому не приложимо определение «критический», но и наименование «натуралист» не подходит, ибо еще меньше поясняет суть его творчества. Заметим, что романы Боборыкина воспринимались современниками в русле эстетических веяний, которые получили распространение в русской литературе второй половины XIX в., а не как вариация «экспериментального романа» Золя.

Боборыкин начал свой творческий путь в 60-е гг. и вскоре приобрел известность как плодовитый автор романов, повестей, рассказов и критических статей, как публицист, переводчик, драматург и редактор. Но успех пришел к Боборыкину тогда, когда им были написаны произведения, закрепившие за ним репутацию писателя-публициста, социолога и хроникера русской жизни.<sup>87</sup>

Общая тенденция творчества Боборыкина наглядно проявилась уже в романе «Китай-город» (1883). Автор воспроизводит картины жизни разнообразных слоев буржуазии и дворянства, подробно характеризуя их быт, нравы и настроения. Этим картинам в романе отведено ведущее место, и лишь в последних (4-й и 5-й) частях «Китай-города» они сопровождаются описаниями событий, которые приводят к развязкам сюжетных ситуаций. Такое распределение материала отвечало главной задаче автора: сюжету отведено второстепенное место, романист обязан прежде всего воспроизвести точную картину эпохи. Роман перенаселен героями,

<sup>86</sup> Боборыкин П. Д. Воспоминания, т. 2. М., 1965. с. 187, 188; ср.: там же. г. 1, с. 317—318.

<sup>87</sup> См.: Ден Т. П. Боборыкин. — В кн.: История русской литературы, т. 9, кн. 2. М.—Л., 1956, с. 186—197.

каждый из которых описан весьма тщательно. Писатель не забывает об обстановке его дома, о его одежде, его манере ходить и разговаривать. Герои эти посещают театры, трактиры и магазины, занимаются коммерческой деятельностью и управляют фабриками. Читатель узнает о ценах, о модах и популярных книгах, о репертуарах театров и ресторанных меню. Для Боборыкина важна такая — почти этнографическая — точность, ибо в этих мелочах жизни наглядно проявляются характерные признаки времени, важные для воссоздания социально-бытовой картины данного исторического момента в жизни того общественного организма, который назван «Китай-городом», — купеческой Москвы начала 80-х гг.

Боборыкин полагал, что, явившись результатом «наблюдений над новым купеческим миром», его роман заменит в сознании читателей купеческую Москву Островского и создаст новое отношение к «московской буржуазии».<sup>88</sup>

Примечательна общая тенденция боборыкинского романа: каждая сцена, каждое описание, все признаки времени и судьбы всех изображенных героев показывают, что преуспевающий в своих делах буржуа повсеместно вытесняет дворянина. Он меняет самый облик жизни, привнеся в нее свою мораль, свои вкусы, свой взгляд на жизнь и свои идеалы. Боборыкин подметил и другое, не менее характерное явление: происходит обуржуазивание части дворянства, не захотевшей утратить свои командные позиции. Палтусов, главный герой «Китай-города», пытается соответствовать времени, не отказавшись при этом от своего дворянства. «Одно спасение — учиться у купцов и сесть на их место», — заявляет он.<sup>89</sup>

Показательна и авторская позиция. Боборыкин нигде прямо не высказывает своего мнения о том, что попадает в поле его зрения. Он принципиальный наблюдатель и беспристрастный хроникер: в том, что он описывает, есть дурное и хорошее, здоровое и больное, дикое и культурное, есть авантюризм, грабительство, но есть и честность, трудолюбие, хороший расчет. Автор не выражает сочувствия ни одной из идей. Одна и та же тенденция жизни предстает в романе симпатичной или отвратительной, добродетельной или безнравственной в зависимости от характера личности, которая эту тенденцию воплощает. И если читатель воспринимал «Китай-город» как роман буржуазный, т. е. приемлющий новый для России уклад жизни, то причина тому в объективизме авторской позиции. Однако, как мы видели, объективизм этот не натуралистического происхождения.

Романы Боборыкина — своеобразная хроника русской жизни. Вместе с тем нельзя забывать о том, что факты этой хроники

<sup>88</sup> Боборыкин П. Д. Воспоминания, т. 1, с. 295.

<sup>89</sup> Боборыкин П. Д. Собрание романов, повестей и рассказов, т. 1. СПб., 1897, с. 231.

всегда сгруппированы вокруг общественно-политических идей, признанных автором наиболее показательными для данного исторического момента. Ведущей в «Китай-городе» стала мысль о роли дворянства в эпоху бурного наступления «чумагого». В романе «На ущербе» (1890) Боборыкина интересует вопрос о кризисе идей как характерной черте 80-х гг. Карьеристы, ренегаты, приспособленцы, пессимисты, откровенные прожигатели жизни, декаденты — все эти показательные для воспроизводимого времени герои противопоставлены «запоздалому народнику» Кустареву, выглядевшему, однако, со всеми своими чистыми побуждениями и стремлениями смешным. Жизнь пошла «на ущерб» — таков основной вывод Боборыкина. «Роман интересен, — писала В. Засулич, — как иллюстрация к тому представлению о данном моменте, которое составилось у нас по другим источникам».<sup>90</sup>

Но роман «На ущербе» интересен не только как хроника духовной жизни интеллигенции. Опасаясь односторонности, Боборыкин стремился выявлять и положительные тенденции в развитии русской жизни. «Я всегда говорил и повторяю, — писал он о Чехове, — что он не вобрал в себя того ценного, двигательного, что было в русской жизни его полосы, т. е. от 80-х гг. до начала века. Ведь мы с ним писали в одно и то же время. Почему я сумел найти живой материал для таких больших полотен, как „Китай-город“, „Из новых“, „На ущербе“, „Ходок“, „Княгиня“, „Куда итти“, „Тяга“ и т. д.»<sup>91</sup> Это ценное и «двигательное», этот «живой материал» Боборыкин находил прежде всего в среде буржуазии и интеллигенции, понимающей роль капитализма. Наиболее известным и даже программным произведением на эту тему стал роман «Василий Теркин» (1892).

Кровными узами связанный с народом (он воспитывался как приемный сын в крестьянской семье), испытавший тяготы и несправедливости жизни, герой этого романа стремится стать «одним из главных воротил Поволжья»<sup>92</sup> не только с целью личного обогащения, но и для того, чтобы взяться «за общенародное дело» — борьбу с обмелением Волги, с ее перекатами.

Таким образом, Боборыкин ставит перед собой задачу показать прогрессивное значение русской буржуазии. Теркин добивается своих целей с помощью не вполне честных махинаций и, хотя мучается раздвоением, стремясь примирить в себе хищника и честного человека, неуклонно добивается своих целей — богатеет, становится судовладельцем и пайщиком пароходного товарищества, устанавливает торговые связи с купеческой Москвой и Персией, а затем исполняется и главная мечта его жизни. Он

<sup>90</sup> Засулич В. И. Статьи о русской литературе. М., 1960, с. 163.

<sup>91</sup> Цит. по кн.: Линин А. М. К истории буржуазного стиля в русской литературе. (Творчество П. Д. Боборыкина). — Изв. Ростовского на Дону пед. ин-та, 1935, т. 6, с. 55.

<sup>92</sup> Боборыкин П. Д. Собр. романов, т. 11, с. 162.

покупает на имя компании имение, которое вскоре должно будет стать его собственностью, и женится на простодушной и обаятельной дворянской дочери. Ему «приятно стать на место неумелых, выродившихся вотчинников»<sup>93</sup> и осуществить свою идею: имение должно стать центром по сохранению приволжских лесов.

«Василий Теркин» — роман о мыслящем купце, «который начинает сознавать свою силу»,<sup>94</sup> способен «думать шире, чем требуют узко личные его интересы», это один из тех купцов, который был уже «политически наточен» и чувствовал «значение своего класса».<sup>95</sup> Героя Боборыкина Горький считал предшественником своего Якова Маякина («Фома Гордеев»).

Новый роман из жизни буржуазии «Перевал» (1894) во многом уточняет и дополняет общую позицию Боборыкина. Главный герой его, Юрий Лыжин, — дворянин, убивший 20 лет на поиски истинной идеи, разуверившийся в идеалах 60—70-х гг. и испытывавший на себе давление «ущербного» времени. «Прямо мириться с тем, что принесли с собою последние годы, он не желает, но не может и сам по-прежнему уходить в твердыню принципов и упований, в которых изверился»,<sup>96</sup> — говорит о своем герое автор. Решающую роль в обретении Лыжиным истинного пути играет «амбарный Сократ» Кострицын, находящийся на вершине современной образованности и пришедший к нищезанемному культу личности. Он служит у Кумачева, «нового человека», европейски образованного фабриканта и кандидата прав, женатого на княжне древнего рода. В глазах Кострицына Кумачев — «показатель новой фазы общественного роста», сам же он чувствует себя «представителем интересов города, да и простого народа».<sup>97</sup> Кострицын сводит Лыжина с Кумачевым, который предлагает ему должность «обер-контролера» двух его мануфактур и лесных угодий. Бывший народолюбец должен стать теперь «посредником между капиталом и трудом», так как Кумачев хочет иметь контроль «столько же в интересах хозяйской экономии, сколько в интересах трудовой массы».<sup>98</sup> И постепенно полинявший народник убеждается в том, что противоречия между трудом и капиталом преодолимы. Культуртрегер Кумачев сумел организовать дело так, что и цены в его фабричных лавках самые низкие, и пекарни образцовые, и рабочие хорошо одеты, и живут хорошо; «грамотного народа, в молодежи, уже огромное большинство», есть школа, хорошие учителя, библиотека. «И народ, и предприниматели, весь этот Китай-город, ряды, амбары, банки и склады, даже гешефтмахерство, проявляют жизнь, и чтобы ее улучшить, надо

<sup>93</sup> Там же, т. 12, с. 279.

<sup>94</sup> М. Горький и советская печать, кн. 1. М., 1964, с. 82. (Архив А. М. Горького, т. 10).

<sup>95</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 25, с. 307.

<sup>96</sup> Боборыкин П. Д. Собр. романов, т. 7, с. 9.

<sup>97</sup> Там же, с. 26, 32—33.

<sup>98</sup> Там же, с. 145, 146.

считаться с ней умело и почтительно, а не уничтожать, не подрывать, не умничать, не ставить поверх всего свое книжное резонерство».<sup>99</sup> Это и есть искомый идеал, который, однако, «не вполне» осуществляется на деле: Кумачев держится «охранительно-патриотических начал», «как представитель капитала он очень широких взглядов на положение и даже права рабочих — только бы они не волновались с политическим оттенком».<sup>100</sup> Однажды такое волнение имело место, и в капиталисте взял верх хозяин. Оба интеллигента покидают Кумачева, разуверившись в нем, но сама идея мирного разрешения социальных противоречий и возможности легального полезного служения народу не теряет для них своей привлекательности. Роман кончается описанием деятельности интеллигенции во время голода в одной из глухих провинций. Герои «Перевала» организуют столовые, оказывают медицинскую помощь, собирают средства — и это дело объединяет всех, кто спорил на страницах романа о судьбах России: ретроградов и прогрессистов, ницшеанцев и народников, толстовцев и гегельянцев, земских начальников, помещиков, арендаторов, предводителей дворянства и т. д.

Романы Боборыкина запечатлели картины жизни русской буржуазии второй половины XIX в. и отразили пестроту идейных споров этой эпохи. Но писатель все же не был абсолютно нейтрален в воспроизведении этих картин. Отрицая идеи революционеров 60—70-х гг., он невольно пришел к идеям позднего народничества и в этом сблизился с литературным движением своего времени.

В «Перевале» Боборыкин выступает сторонником тех «малых дел», которые имели столь широкое распространение в жизни и в литературе. Это была программа, к которой писатель склонялся на протяжении всего своего творческого пути. Она составляла центр романа «Солидные добродетели» (1870), к ней приходят герои романа «На ущербе». Автор выражает явное сочувствие его героине, которая хочет организовать лечебницу для рабочих и лечит крестьянских детей, и герою-народнику, предпринявшему неудачную попытку создать ссудосберегательное товарищество. И народник понимает в конце концов: «Надо оставаться самим собою, и быть всегда наготове, и делать то, что можно в данную минуту».<sup>101</sup> Подобные же мотивы найдем в романах «Из новых» (1887) и «Василий Теркин». Та же приверженность идеям либерального народничества вызвала к жизни роман «По-другому» (1897), в котором умеренный народник становится оппонентом русских марксистов, людей, по воле автора, безнравственных и тупо следующих своим ложным идеям. Боборыкин вновь выступает сторонником «культурного» капитализма.

---

<sup>99</sup> Там же, с. 268.

<sup>100</sup> Там же, с. 155.

<sup>101</sup> Там же, т. 5, с. 358.



На ту же тему написан роман «Тяга» (1898), значение которого, однако, не ограничено изображением споров марксистов и народников. «Тяга» — роман из жизни рабочих и о бунте их против ужасающих условий жизни. Обратившись в конце века к этой проблеме, Боборыкин еще раз продемонстрировал свойственную ему чуткость к новейшим тенденциям времени.

Боборыкин — не единственный писатель, творчество которого соотносят с натурализмом. К числу писателей-натуралистов причисляют и Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка (1852—1912), одного из значительнейших представителей социального русского романа. Но и генезис романов Мамина-Сибиряка не восходит к натуралистической программе Золя.

Мамин-Сибиряк не явился открывателем рабочей темы в родной литературе. Романы Решетникова о горнозаводском Урале, о бедах, нужде и беспросветном быте рабочих, об их поисках лучшей жизни были тем фундаментом, на котором возникли и «горнозаводские» романы Мамина («Приваловские миллионы», 1883; «Горное гнездо», 1884; «Три конца», 1890), и романы, в которых действие развивается на золотых приисках Урала («Дикое счастье», 1884; «Золото», 1892). Для Решетникова основная проблема сводилась к изображению всей «трезвой правды» о рабочем люде. Мамин-Сибиряк, воспроизводя эту правду, помещает в центре своих романов некий социальный механизм (завод, прииск). Анализ такого механизма и капиталистических отношений, сложившихся и развивающихся в нем, является главной задачей автора. Этот принцип изображения отчасти напоминает некоторые романы Золя («Чрево Парижа», «Дамское счастье»). Но сходство здесь чисто внешнее. В романах Мамина-Сибиряка социальные вопросы заслоняют проблемы биологические, а критика капиталистических отношений и крепостнических пережитков приводит к мысли о насущной потребности переустройства жизни, что противоречит принципам жесткого детерминизма, принятым в эстетике французских натуралистов как незыблемый постулат. И пафос, и критика, и подчеркнутая социальность — все это прочно связывает творчество «певца Урала» с традициями русской революционно-демократической литературы.

Мамин-Сибиряк не избежал влияния народничества (свидетельство тому роман «Хлеб», 1895). Однако анализ фактов самой действительности постепенно убеждал писателя, что капитализм — явление закономерное и уже утвердившееся в русской жизни, и потому его романы противостоят народническим идеям. Poleмика с народническими концепциями органически включается в романы «Приваловские миллионы», «Три конца» и другие произведения. Главное, однако, в них не полемика, а постижение сложных социально-экономических вопросов, связанных с проблемой современного развития России.

Сергей Привалов, главный герой «Приваловских миллионов», «не любит заводского дела и считает его искусственно созданной

отраслью промышленности».<sup>102</sup> Привалов мечтает о рациональной организации хлебной торговли, которая оказалась бы полезной и крестьянской общине и рабочему люду, но его начинание терпит крах, так как оказывается в кругу все тех же бесчеловечных капиталистических отношений. Изображение борьбы за приваловские миллионы дает возможность ввести в роман множество лиц, воплотивших в себе разнообразные черты быстро капитализирующейся жизни. Свообразным ориентиром в этом сложном мире людских страстей, тщеславия и противоречивых побуждений служат многочисленные публицистические отступления и исторические экскурсы, характеризующие жизнь Урала.

В последующих романах писателя акцент постепенно переносится на изображение жизни народа. В «Горном гнезде» основным становится вопрос о несовместимости интересов капиталистов и рабочих, а в «уральской летописи», романе «Три конца», он получает свое наибольшее выражение. Роман этот интересен как попытка Мамина-Сибиряка создать современный «народный роман». В 80-е гг. такую же попытку предпринял Эртель, воссоздавший широкую картину народной жизни юга России («Гарденины»). Оба писателя стремятся сказать об итогах пореформенного развития страны и, воссоздавая историю своего края, стараются уловить в своеобразном народном быте конкретного района те закономерности исторического процесса, которые характерны для России в целом. В романе Мамина-Сибиряка сменяют друг друга три поколения, судьба, мысли и настроения которых воплощают переход от России крепостнической к России капиталистической. Писатель говорит и о разночинной интеллигенции, и о забастовках, в которых выражен стихийный протест против бесправия и эксплуатации. «Кто хочет познать историю существующих отношений на Урале двух классов, — писала в 1912 г. большевистская «Правда», — горнозаводского рабочего населения и хищников Урала, посессионеров и иных, — тот найдет в сочинениях Мамина-Сибиряка яркую иллюстрацию к сухим страницам истории».<sup>103</sup>

Своей общей тенденцией романы Мамина-Сибиряка противостоят романам Боборыкина. Его творчество развивалось в общем русле демократической литературы второй половины XIX в.: оно восприняло ее критический пафос и стремление к преобразению жизни. Концепция натурализма не нашла своего последователя в лице Мамина-Сибиряка.

В то же время нельзя, конечно, полагать, что знакомство с теорией и творчеством Золя и его последователей прошло бесследно для русской литературы. В статьях, письмах, зафиксированных мемуаристами высказываниях крупнейшие литераторы в той или иной мере откликнулись на выдвинутые Золя положе-

<sup>102</sup> *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1954, с. 92.

<sup>103</sup> Докучаевская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937, с. 166.

ния, которые несомненно оказали на них творческое воздействие. Молодое поколение писателей решительно выступило за расширение проблематики литературы. Вся жизнь с ее светлыми и темными сторонами должна была включаться в поле зрения пишущего. Весьма характерен ответ Чехова 1886 г. на письмо читательницы, сетующей на «грязь обстановки» в рассказе «Тина» и на то, что автор не нашел, не извлек «жемчужного зерна» из привлечшей его внимание навозной кучи.

Чехов ответил: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная. Суживать ее функции такую специальностью, как добывание „зерен“, так же для нее смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листы <...> Для химиков на земле нет ничего нечистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые».<sup>104</sup>

Чехов говорит о праве писателя изображать темные и грязные стороны жизни; это право настойчиво отстаивалось беллетристами 80-х гг. На это обратил внимание Р. Дистерло, который, характеризуя основную тенденцию творчества представителей нового литературного поколения, писал, что они стремятся рисовать действительность, «как она есть, в том виде, как она проявляется в конкретном человеке и в конкретных случаях жизни».<sup>105</sup> Критик соотносил такую тенденцию с натурализмом Золя.

Беллетристы действительно обратились к таким темам и сюжетам, к тем сторонам жизни, которых ранее не касалась или почти не касалась русская литература. При этом некоторые писатели увлеклись воспроизведением «изнанки жизни», ее сугубо интимных сторон, и именно это послужило основанием для сближения их с писателями-натуралистами. Дистерло оговаривался в своем отзыве, что «сходство это чисто внешнее»,<sup>106</sup> другие критики были более категоричны в своих суждениях и говорили о появлении русских натуралистов. Чаще всего подобные суждения относились к произведениям определенного рода — к романам типа «Краденое счастье» (1881) Вас. И. Немировича-Данченко или «Содом» (1880) Н. Морского (Н. К. Лебедева). В статье «О порнографии» Михайловский рассматривал оба эти романа как рабское подражание Золя, как произведения, потакающие низменным вкусам мещанства.<sup>107</sup> Однако романы Мор-

<sup>104</sup> Чехов А. И. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 2, с. 11—12.

<sup>105</sup> Р. Д. (Р. А. Дистерло). Новое литературное поколение. (Опыт психологической критики). — Неделя, 1888, 27 марта, № 13, с. 421.

<sup>106</sup> Там же, с. 422.

<sup>107</sup> Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 5, с. 445—460.

ского и Немировича-Данченко к натурализму как литературному течению отношения не имеют и могут быть названы натуралистическими лишь в самом обыденном, вульгарном смысле этого слова. Это натурализм пикантных сцен и ситуаций, в которых и заключен основной смысл изображаемого.

Среди авторов, уделивших большое внимание «жизни плоти», оказались и не лишенные таланта писатели. В связи с этим критика заговорила о «нравственном индифферентизме», возникшем на почве «утонченно-развращенных ощущений», как о характерной черте эпохи безвременья.<sup>108</sup> С. А. Венгеров, которому принадлежат эти слова, имел в виду творчество И. Ясинского и В. Бибикова. Роман последнего «Чистая любовь» (1887) наиболее интересен в этом смысле.

По теме он близок гаршинскому «Происшествию»: провинциальная кокетка Мария Ивановна Виленская, главная героиня романа, сама устанавливает свое духовное родство с героиней Гаршина, но родство это чисто внешнее. Роман Бибикова лишен того острого протеста против общественного строя, который составляет основу «Происшествия». Судьба Виленской изображена автором как результат стечения особых обстоятельств и воспитания. Отец не интересовался дочерью, а гувернантка из парижских певичек пробудила в молодой девушке нездоровые чувства; она влюбилась в помощника бухгалтера Милевского, который соблазнил ее и бросил, а отец — выгнал из дома. У героини Бибикова появилось много богатых и обаятельных покровителей, но она мечтает о чистой любви. Ей не удается найти ее, и она кончает жизнь самоубийством.

Бибикова не интересуют моральные проблемы, традиционно связанные с темой «падения» в русской литературе. Его герои — люди, влекомые естественным природным чувством, а потому, по мысли автора, не могут быть ни осуждены, ни оправданы. Влечение полов, разврат и любовь могут быть и «чистыми», и «грязными», но и в том, и в другом случае они для него нравственны.

«Чистая любовь» не случайно была посвящена Ясинскому, который также отдал дань подобным взглядам. Ясинский тоже исследует любовь и страсть как естественные природные влечения, не отягощенные «моральным грузом», его многочисленные романы часто построены именно на этом мотиве.

Бибикова и Ясинского можно считать непосредственными предшественниками декадентской литературы начала XX в. Искусство, по их понятиям, должно быть свободно от любых «тенденциозных» вопросов; оба провозгласили культ красоты как культ чувства, свободного от традиционных нравственных «услов-

---

<sup>108</sup> См.: Венгеров С. А. Виктор Иванович Бибилов. — В кн.: Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых, т. 3. СПб., 1892, с. 257.

ностей». Как уже говорилось, Ясинский стоял у истоков русского декаданса; добавим к этому, что он был и одним из первых, кто эстетизировал в русской литературе безобразное. Мотивы такого рода можно встретить в романе «Свет погас», герой которого пишет картину «Пир уродов». Перу Ясинского принадлежит роман под характерным названием «Прекрасные уроды» (1900). Но эти процессы к натурализму как течению тоже прямого отношения не имеют.

Натурализм — особое литературно-эстетическое течение, органически сложившееся в определенный исторический период и исчерпавшее себя как система, как творческий метод к началу XX в. Его возникновение во Франции было обусловлено кризисом Второй империи, а развитие связано с поражением Парижской Коммуны и рождением Третьей республики, этой «республики без республиканцев». Условия и особенности исторического развития России во второй половине XIX в. были существенно иными. Иными были и судьбы буржуазности, и поиски путей обновления мира. Это создало предпосылки для отрицательного отношения русской прогрессивной эстетической мысли к теории и практике натурализма. Не случайно русская критика была почти единодушна в своем неприятии натурализма.<sup>109</sup> Когда Михайловский писал, что в критических статьях Золя «было кое-что хорошее и кое-что новое, но все хорошее было для нас, русских, не ново, а все новое нехорошо»,<sup>110</sup> он выражал именно эту общую мысль. То, что в России натурализм не нашел почву для своего укоренения и развития, было одним из свидетельств глубокого национального своеобразия ее литературы.

## 5

Перед взором писателей всегда возникал тот, кому они хотели адресовать свои произведения, чью невидимую, но тем не менее осязаемую поддержку они чувствовали. Вместе с движением истории менялся и облик читателя, но писатели никогда не упускали его из вида. В «Мелочах жизни» Щедрин писал: «... читатель-друг несомненно существует. Доказательство этому представляет уже то, что органы убежденной литературы не окончательно захудали. Но читатель этот заробел, затерялся в толпе, и дознаться, где именно он находится, довольно трудно. Бывают, однако ж, минуты, когда он внезапно открывается, и непосредственное общение с ним делается возможным. Такие минуты — самые счастливые, которые испытывает убежденный писатель на трудном пути своем».<sup>111</sup>

<sup>109</sup> См.: Вильчинский В. П. Русская критика 1880-х годов в борьбе с натурализмом. — Рус. лит., 1974, № 4, с. 78—89.

<sup>110</sup> Михайловский П. К. Полн. собр. соч., т. 5, с. 725.

<sup>111</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 16, кн. 2, с. 154.

В 70—80-е гг. значительно выросло количество читателей, нуждающихся в книге, и прежде всего художественной, доступной их пониманию. Это было быстро уловлено писателями. Ярчайшим выражением этого служит «записка» А. Н. Островского «О положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), основные заключения которой явно выходили за рамки только забот о развитии театрального дела. То была одна из первых обобщающих характеристик культурного состояния русского общества в пореформенную эпоху. Островский пишет о появлении и росте новых слоев городского населения и значительном изменении старых, приводит при этом ряд цифровых данных. Так, в 1852 г. приказчиков разного рода в Москве числилось 555, в 1880 г. их было уже 12 423. Значительно выросло также число ремесленников, мелких торговцев, рабочего люда. «Записка» говорила о несомненной демократизации грамотного общества и наличия в нем «свежих сил», которые необходимо было, и как можно быстрее, приобщить к культуре, к самопознанию, к нравственным основам человеческого бытия. Народный театр, о создании которого хлопотал Островский, по его убеждению, был наиболее доступным видом искусства, отвечающим «душевной жажде» простой публики, «у которой нервы не очень податливы, для которой требуется сильный драматизм, крупный комизм, вызывающий откровенный, громкий смех, горячие, искренние чувства, живые и сильные характеры».<sup>112</sup>

Попытки создать народный театр (профессиональный театр для народа и театр, в котором в качестве актеров выступали бы сами крестьяне и рабочие) мы встречаем уже в 60—70-е гг. В дальнейшем эти попытки приобретают большой размах. Проблема народного театра, его задачи и репертуар привлекают внимание драматургов, актеров и режиссеров. По поводу того, каким должен быть «народный театр», вспыхивали горячие дискуссии. Прогрессивная интеллигенция боролась за театр, который учит народ размышлять о своей судьбе; охранительные круги использовали его с целью отвлечь народ от подобных раздумий. Рост народных театров вызывал тревогу властей, испуганных возможностью приобщения народа к критическому восприятию действительности.<sup>113</sup>

Наряду с увеличением числа лиц, которые могли стать театральными зрителями, столь же бурно росло и число возможных читателей. И здесь с еще большей ожесточенностью проявилась борьба за «духовную пищу». Состав массовых библиотек и общественных читален оказался искусственно суженным. Характерно, что при комплектовании и составлении библиографических указателей для них народный читатель приравнялся в своем раз-

<sup>112</sup> Островский А. Н. Полн. собр. соч., т. 12. М., 1952, с. 123.

<sup>113</sup> История развития народного театра и борьба за него освещена в кн.: Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX—начала XX века. М., 1975.

витни к подростку. Широко применялись запретительные меры. На основании высочайшего повеления от 5 января 1884 г. вплоть до первой русской революции в такие библиотеки не допускались произведения А. Левитова, Ф. Нефедова, Н. Помяловского, Ф. Решетникова и других авторов, говоривших в доступной для малоискушенного читателя форме о тяжелой жизни народа.

Появление нового читателя из народных низов и мелкобуржуазных слоев общества вызвало в 80-х гг. бурную издательскую деятельность предприимчивых дельцов, всячески старавшихся «угодить» неразвитому вкусу нового потребителя книги. Появился ряд мелких издательств (особенно «прославились» книгоиздатели Манухин и Леухин, имена которых стали восприниматься как нарицательные), наводнивших дешевый рынок развлекательной литературой. Появляется в значительном количестве псевдолубок. Пробриться сквозь эту низкопробную литературу к книге настоящей читателю из народа было не так легко. Это явление выразительно запечатлел Горький. Пекарь Коновалов (из одноименного произведения писателя) после чтения ему Алексеем Пешковым рассказа Решетникова «Подлиповцы» просит купить ему книжечку, «которые про мужиков. Вот вроде Пилы и Сысойки... И чтобы, знаешь, с жалостью было написано, а не смеха ради... Есть иные — чепуха совсем! Панфилка и Филатка — даже с картинкой на первом месте — дурость. Пошехонцы, сказки разные.<sup>114</sup> Не люблю я это. Я не знал, что есть этакие, вот как у тебя».<sup>115</sup>

В 80-е гг. появился новый, «облегченный» тип газеты, рассчитанной на городского обывателя. Освещение событий внутренней и зарубежной жизни занимает в ней незначительное место. На первый план выдвигаются городские новости и происшествия, подробные судебные отчеты об убийствах и крупных хищениях. Из общественно-публицистической или деловой газета стала превращаться в орган занимательного обывательского чтения, или точнее — чтива. Характерным образцом такой газеты был «Московский листок», издававшийся с 1881 г. Н. И. Пастуховым.

Значительное место в газете занимает «беллетристика» — юмористические «сценки», фельетоны, низкопробные романы.

Юмористические рассказы чаще всего преследовали развлекательные цели, удовлетворяя незыскательным вкусам городского обывателя. «Какая уж тут „идея“, — писал Михайловский о Н. А. Лейкине, редакторе наиболее значительного юмористического журнала „Осколки“ и популярном авторе, — когда нужно работать каждый день, памятуя при этом, что буфетчик за стойкой, сиделец за прилавком, дворник у ворот, лакей в передней

<sup>114</sup> Коновалов упоминает часто переиздававшиеся в 80—90-х гг. лубочные издания. См., например: Пантюшка, Сидорка и Филатка в Москве. Изд. 6-е. М., 1887; Удивительные похождения пошехонцев и их веселые рассказы. М., 1883; Анекдоты или похождения пошехонцев. СПб., 1887.

<sup>115</sup> Горький М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 3. М., 1969, с. 26.

и прочий „подписчик“ хочет только посмеяться и не жалуется каких-то там идей и вообще „глупостей“». <sup>116</sup>

Юмористический рассказ тех лет — преимущественно короткая «сценка», представляющая разновидность особого жанра «рассказа для сцены», сценки-монолог, которые приобрели большую популярность еще в 60-е гг. Наиболее видным представителем этого жанра был И. Ф. Горбунов, создатель знаменитого сатирического образа генерала Дитятина 2-го, крепостника и блюстителя отживших порядков. <sup>117</sup> К 80-м гг. такая сценка потеряла свою социальную злободневность и превратилась в бытовую миниатюру с разнообразными персонажами низкого ранга или же купцами. Последние в изображении юмористов смешны потому, что умственно не развиты и некультурны, но не сознают этого и пытаются судить о том, что недоступно их пониманию. На этом несоответствии обычно и строилась комическая ситуация.

Сюжеты юмористических рассказов в значительной мере определялись «сезонными» заданиями. Писатели-юмористы писали обязательных новогодних визитах, о том, как говеют в пост, а затем разговляются, как едят блины в масленицу, о летней жаре и зимнем холоде, о найме дач и т. п. Они вводили своего героя в кабинет врача и в камеру мирового судьи, посылали его в театр смотреть знаменитую Сару Бернар. Сценки и рассказы воспроизводили уличные и базарные происшествия, городскую сутолоку, пустяжные разговоры на злобу дня. В целом они писали о том, чем было занято внимание обывателя, чем наполнялась его будничная жизнь.

Юмористические рассказы были однотипны и в художественном отношении, представляя собой, по словам Михайловского, «ряд забавных фарсов, юмор которых состоит главным образом в разных словечках и смешных прибаутках». <sup>118</sup>

Самым крупным среди таких авторов был Н. А. Лейкин, который создал своеобразный стереотип юмористической сценки, обнаружив при этом мастерство в использовании бытовых жаргонов. Пользовался значительной популярностью и И. Мясницкий (Барышев). Жанр сценки можно встретить у В. В. Билибина (псевдоним И. Грэк), у Щеглова и многих других беллетристов. Большую дань «сценке» отдал и Чехов, быстро преобразивший этот жанр.

К тем же 80-м гг. относится возникновение русского уголовного романа, рассчитанного на крепкие, «неподатливые» нервы. Одним из первых таких романов был «Разбойник Чуркин», опубликованный на страницах «Московского листка». Наряду с уголовным вскоре появился и «великосветский» роман, рассчитанный на того же обывателя.

<sup>116</sup> Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 10, с. 887.

<sup>117</sup> См.: Тиме Г. А. А. П. Чехов и комический «малый жанр» в драматургии 80-х—начала 90-х годов. — Рус. лит., 1980, № 1, с. 157—159.

<sup>118</sup> Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 10, с. 884.



Таким образом, 80-е гг. становятся годами широкого распространения в России так называемой «массовой литературы», неприхотливо развлекающей или ужасающей, а в целом преследующей задачу увести читателя от раздумий о подлинных ужасах и тяготах современной действительности и помочь укреплению буржуазных представлений о жизни.

Возникшая в 80-е гг. «массовая литература» обрела в новом веке особый размах. Отечественный уголовный роман не привился на русской почве и не выдвинул ни одного заметного автора.<sup>119</sup> Но в начале XX в. в большом количестве появились подражания массовому зарубежному детективу. Огромными тиражами стали выходить серии еженедельных книжек, посвященных удачливым сыщикам Нату Пинкертону и Нику Картеру, которые сочинялись анонимными авторами, нанятыми предприимчивыми издателями за незначительную мзду. Пятикопеечные книжки совершили подлинное нашествие, пытаясь отвлечь от чтения книг с социальной проблематикой. «Эпидемия» пинкертоновщины невольно привлекла к себе внимание критики. Особенно язвительными были статьи К. И. Чуковского о Нате Пинкертоне (1908).<sup>120</sup>

«Массовая литература», не вызывавшая нареканий цензуры, ловко приспособилась к вкусам читателя-мещанина. Так, после поражения революции 1905 г. появилось немало, как тогда говорили, «пикантных» сборников, составленных из низкопробных поделок неведомых авторов. К одному из видов «массовой литературы» относится и появление в годы реакции множества произведений, посвященных вопросам «свободы пола». В 1910-е гг. на смену им пришли «Брачные газеты».

Возникновение «массовой литературы» не оставило равнодушной прогрессивную часть общества. Возникает долгая и упорная борьба за народного читателя. В 80-е гг. начинается деятельность Комитетов грамотности, выступавших в роли издателей книг для крестьян и рабочих. Значительную роль в деле борьбы с «леуховской» литературой (от имени издателя Леухина) играет издательская деятельность И. Д. Сытина,<sup>121</sup> ставившего своей задачей снабжать народные массы полезной и вместе с тем дешевой книгой. Издаваемые огромными тиражами сытинские издания проникали при помощи офеней в самые глухие деревни. В борьбу за «умы и души» народных читателей включился и Л. Толстой, ставший вдохновителем издательства «Посредник».

---

<sup>119</sup> Из уголовных произведений 80-х гг. выжила лишь чеховская «Драма на охоте», задуманная, видимо, как пародия на уголовный роман, но переросшая в процессе работы рамки данного жанра. См.: *Вуколов Л. И.* Чехов и газетный роман. («Драма на охоте»). — В кн.: В творческой лаборатории Чехова. М., 1974, с. 208—217.

<sup>120</sup> См.: *Чуковский К.* Соч., т. 6. М., 1969, с. 130—142.

<sup>121</sup> См.: *Сытин И. Д.* Жизнь для книги. М., 1960, с. 39—72.

Эти и подобные им издательства были далеки от желания возбудить чувство протеста против социально-экономического угнетения масс, но они сыграли большую роль в деле приобщения народного читателя к художественному слову и в расширении его жизненного кругозора. Позднее многие из таких читателей с благодарностью вспоминали тоненькие книжки этих издательств, прочитанные ими в юности.

В связи с возникновением большого числа новых читателей, в том числе из низовой интеллигенции, особенно остро встал вопрос об ответственности писателя перед ними. Вместо проблемы обретения читателя-друга, о котором говорил Щедрин, жизнь вскоре выдвинула проблему писателя-друга, желающего вооружить своего читателя познанием окружающей его жизни.

Наиболее неясным для авторов конца XIX столетия был внутренний мир читателя-рабочего, давно уже переросшего культурный уровень, обозначенный для него либеральной интеллигенцией. Этот читатель все более приобщался к чтению демократической художественной литературы и научно-популярной книги. В рабочую среду все шире проникали нелегальная социалистическая брошюра и прокламации. В 90-е гг. очагами пробуждения социального сознания рабочих становятся рабочие школы. Появляется пролетарская поэзия, представители которой заговорили от лица класса, вступающего на историческую арену. Народные массы начали обретать свой голос в литературе.

Писателем, хорошо чувствующим свою непосредственную связь с читателем-демократом, был Горький, утверждавший: «Нигде писатель не поставлен так высоко, заметно и строго, как у нас, в России, в стране, коя, поскорости, даст десятки миллионов читателя, столь юного исторически и столь нуждающегося в простом, ярком, честном слове».<sup>122</sup> Горьковские письма начала XX в. полны высказываниями о появлении нового дееспособного читателя, для которого и следует работать литераторам.

В противовес изданиям «Посредника», проповедовавшего нравственную доктрину Л. Толстого, Горький выпускает «Дешевую библиотеку» товарищества «Знание», книжки которой говорили о социальном зле и в той или иной форме призывали к борьбе с ним.

В 1901 г. Ленин писал: «...необходимо, чтобы рабочие не замыкались в искусственно суженные рамки „литературы для рабочих“, а учились бы овладевать все больше и больше *общей литературой*».<sup>123</sup> Издательство «Знание», возглавлявшееся Горьким, служило расширению рамок «литературы для рабочих»; расширению их была посвящена и работа других прогрессивных издательств, появившихся в начале XX в.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 108.

<sup>123</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 39.

<sup>124</sup> См., например: *Травушкин Н. С.* Издательство «Донская речь». — В кн.: Книга. Материалы и исследования, сб. 21. М., 1970, с. 106—123.

ПИСАТЕЛИ-НАРОДНИКИ

1

В условиях глухой реакции, наступившей после поражения народолюбцев, судьба литературного народничества складывалась особенно драматично. В нем обнаружались черты духовной «смуты», «бездорожья» и углубилось размежевание различных идейно-художественных воззрений. Наиболее прогрессивные литераторы стремились и в новых, неблагоприятных условиях продолжать традиции «старого народничества». В своих поисках «новой веры» они опирались на гуманистические достижения реалистической литературы. Но в массе своей литературное народничество переживало упадок, и в творчестве многих писателей, с ним связанных, обнаружилось снижение идейно-художественного уровня реалистического искусства.

Признаки кризиса были очевидны не только в реакционных произведениях бывшего народника Ю. Н. Говорухи-Отрока и в мещанско-натуралистических тенденциях творчества литераторов правонароднической «Недели» (Я. В. Абрамов, В. Л. Дедлов и др.). Они наблюдаются и в поздних произведениях П. В. Засодимского, Н. Н. Златовратского, Н. И. Наумова, Ф. Д. Нефедова. Их творчество все более проникается убеждением, что для угнетенных масс и в будущем не может быть разумного «образа правления», справедливого «политического и общественного уклада».<sup>1</sup> Потому идеалы и тематика большинства их произведений обращены в прошлое. Изображение социальных условий «общинной» жизни крестьян теперь, как правило, уступает место нравственной проблематике (повесть Златовратского «Барская дочь», 1883). Отчетливо проступает религиозно-моралистическая тенденция (роман Засодимского «Грех», 1893); характерна идеализация деревни (рассказы и очерки Наумова и Нефедова 80—90-х гг.).

<sup>1</sup> Засодимский П. Из воспоминаний. М., 1908, с. 328.

Народная среда изображается пассивной и разобщенной, самые значительные ее представители неспособны на революционный протест и ненависть к угнетателям, характерные для героев ряда народнических произведений 70-х гг. Народные правдолюбцы рисуются теперь одинокими и гонимыми подвижниками, протест которых окрашен в религиозно-мистические тона. Так, в рассказе Наумова «Зажора» (1881) мужицкий праведник Анисим слышит во время грозы «глас с неба» и, вдохновленный им, начинает обличать «грехи» богатея, опутавшего всю округу. Анисим пророчествует о конце мира и божьем суде над богатыми. Он не надеется на победу над мироедом, он хочет «постраждать за правду».

В изображении типов крестьян и ремесленников писатели-народники отдают значительную дань идеализации патриархальных черт, обнаруживая при этом склонность к мелодраматическим эффектам. В дореформенных «устоях» крестьянской жизни, сохранившихся в глухих углах России, они все еще надеются найти «исцеление» от социальных язв капиталистического развития. Так, Златовратский в рассказах «Лес» и «Труженики» (1886) сразу затерянной в непроходимых дебрях деревни сектантов придает символический смысл мистической тайны народного бытия, которая столь же недоступна «непосвященному» интеллигенту «с хитрым умом», как и загадка «народной мудрости». Идеализированный патриархальный крестьянский «мир» противопоставляется писателями-народниками развращающему влиянию капитализма, фабрики (рассказы Нефедова «Стеня Дубков», «Чудесник Варнава» и др.). Однако в позднем творчестве народников уже нет открытой защиты «общинных путей» развития родины, они не могут избежать показа наступающего капитализма. Златовратский, характеризуя быт ремесленного Павлова («Город рабочих», 1888), отмечает вместо торжества артельных идеалов несомненные признаки их «упадка и разложения». В жизни украинской «громады» его пугает утвердившийся дух наживы («Гетман», 1888). Наумов показывает, что в деревенской глуши буржуазный хищник и авантюрист чувствует себя особенно вольготно и безнаказанно («Нефедовский починок», «Погорельцы», «Деревенский аукцион» и др.).

Беспросветно мрачной рисуется Златовратским судьба интеллигентов; они «рабы своего положения, рабы постыдные», так как закабалены «требованиями рынка и интересами фабриканта» («Господа Каравашевы», 1885). Оставаясь в большинстве своем в плену прошлого, писатели-народники пытаются заслонить реальные факты «мечтами», подменить исторически отвергаемые убеждения «верой сердца» и «правдой настроения». Так, аллегория Златовратского «Безумец» (1887) создает романтическую апологию крестного пути «мечтателя», который, вопреки безжалостной действительности, обретает перед смертью «драгоценный клад» — мистическую «народную мудрость». Однако и этот «мечтатель»

вынужден констатировать утрату героического идеала народнической интеллигенцией: герои наступившего безвременья — это «какие-то ученые без страсти к науке, идеалисты без веры в идеалы, народники без народа»<sup>2</sup> («Скиталец», 1884).

Попытка изобразить практическую деятельность героя-интеллигента ограничивалась обычно рамками мирного просветительства теории «малых дел» — «посильной помощи народу» («Весной», «В приморском городке» Нефедова и др.). Либерально-мещанская сущность этих попыток в условиях буржуазно-дворянского строя рассчитана была на то, «чтобы заштопать, „улучшить“ положение крестьянства *при сохранении основ современного общества*».<sup>3</sup>

В то же время в позднем творчестве писателей-народников заметно проявляется более углубленный интерес к рабочей теме. В нем возникают образы фабричных, приисковых рабочих, ремесленников. В народнической трактовке это угнетенная и обездоленная среда, подвергающаяся развращающему воздействию капитализма. Лишь в отдельных произведениях затрагивается вопрос об общественном самосознании рабочего, о его освободительных стремлениях. Герой романа Засодимского «По градам и весям» (1885), демократически настроенный землемер Верюгин, тайно работает в годы реакции над собиранием общественных сил, способных бороться за народное счастье. После долгих идейных исканий он скрывается «в одном из дальних петербургских предместий, где дымят высокие фабричные трубы и где толпы закоптелых рабочих встречаются на улице».<sup>4</sup> Автор придает символический «пророческий» смысл предчувствиям героя: «И мнилось ему, что над миром восходит солнце, блестящее и ярче того, что теперь поднималось над городом».<sup>5</sup> Но несмотря на эту оптимистическую декларацию общая тональность романа мрачна и трагична. В последней главе романа Верюгину снится сон, в котором современная действительность предстает как «мертвое царство».

Большинство писателей-народников отказывается от широких социальных обобщений. Произведения становятся нередко фрагментарными, обретая форму лирико-публицистических очерков (Златовратский) и натуралистических зарисовок (Наумов, Нефедов). Крушение идеалов утопического социализма усилило сентиментально-романтические черты народнической беллетристики. «Вера сердца» мечтателя-утописта зачастую побеждала «разум» исследователя народной жизни. И тогда реалистические зарисовки быта и социальных отношений заслонялись стихией настроения, в котором зачастую преобладали религиозно-этические

<sup>2</sup> Златовратский Н. Н. Собр. соч., т. 6. Пб., 1912, с. 175.

<sup>3</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 272.

<sup>4</sup> Засодимский П. Собр. соч., т. 2. Пб., 1895, с. 414.

<sup>5</sup> Там же.

эмоции и покаянно-жертвенная экзальтация. «Настроение» размывало социально-психологические очертания характеров. Писатели стали все чаще прибегать к поэтике чудесного, загадочного, легендарно-фантастического, что придавало их повествованию условно-романтический колорит.

Писатели-народники теряют интерес к изучению воздействия новых общественно-экономических условий на характеры героев. Эти последние для них — представители определенных и как бы застывших в своем развитии народных типов. При всем разнообразии конкретных ситуаций герои народнической литературы — крестьяне, ремесленники, фабричные, бродяги, опростившиеся интеллигенты — похожи друг на друга, все «на одно лицо». Их религиозно-нравственное обличительство, кротость, смирение, «не подлежащая точному анализу и определению» идея, одухотворяющая их поведение, — раскрывают, в пошмании писателя-народника, самобытность русского национального духовного облика, который не зависит от пореформенной социальной ломки и противостоит ей.

В критике 80-х гг. художественную манеру Златовратского и близких к нему писателей называли сентиментальной.<sup>6</sup> В. И. Ленин, анализируя ошибки народников-экономистов, писал, что «открытое признание действительности отняло бы всякую почву у сентиментальной (народнической) критики капитализма».<sup>7</sup> «Экономический романтизм» народников, по словам Ленина, «заткнул соответствующей сентиментальной фразой»<sup>8</sup> противоречия теории и жизни, заменив анализ действительности «сентиментальными жалобами и сетованиями».<sup>9</sup> Сентиментально-романтическая манера позднего литературного народничества была родственна теоретическому методу народнической публицистики (хотя, конечно, далеко не тождественна ему) и питалась теми же идейными источниками. Но в своем историческом пессимизме писатели-народники более последовательны и субъективно правдивы. В основном они не покидали почвы реализма.

В позднем литературном народничестве гуманистические и демократические тенденции все еще продолжают играть значительную роль. Они обнаруживаются в критических элементах творчества Засодимского, Наумова (разоблачение кулаков, буржуазных дельцов, переродившейся интеллигенции). Объективируя в лирическом «настроении» крушение надежд на социалистическое переустройство общества на «общинных началах», произведения народников сохраняют познавательное художественное значение.

---

<sup>6</sup> См.: Чуйко В. Сентиментальное народничество. — Наблюдатель. 1887. № 11. с. 147—162.

<sup>7</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2. с. 199.

<sup>8</sup> Там же, с. 253.

<sup>9</sup> Там же, с. 192.

Иначе развивалось творчество писателей, которые в эпоху реакции и кризиса крестьянского социализма сохранили связь с революционно-демократическим идейным «наследством». Они глубже и объективнее других сумели запечатлеть трудные и противоречивые условия пореформенного развития страны. Уже в конце 70-х гг. Г. И. Успенский, Н. Е. Каронин-Петропавловский и А. И. Эртель обратились к изображению новых явлений в жизни деревни, от столкновения с которыми «разлетаются в прах все „идеалы“ народников».<sup>10</sup>

Начав литературную деятельность в конце 70-х гг., С. Каронин (псевдоним Николая Елпидифоровича Петропавловского; 1853—1892) наиболее ярко проявил себя в последующие годы творческого развития. С грустной иронией воспроизвел писатель в «Рассказах о парашкинцах» (1879—1880) картину крушения «фантастических замыслов» патриархальных крестьян-общинников. Пролетаризация крестьянства изображается автором как неизбежное следствие пореформенных отношений. Очерки завершаются картиной бегства из родных мест вконец обнищавших парашкинцев. «Вместе с ними, — иронически замечает автор, — кончился и героический период деревни».<sup>11</sup> В «Рассказах о пустяках» (1881—1883) Каронин с суровой правдивостью показывает необратимость этого процесса: «ошеломленный» пореформенным разорением крестьянин отдан во власть «пустяков» — призрачной погони за удачей в условиях кулацкой и помещичьей кабалы. По наблюдениям писателя, расслоение деревни отзывается то в «восклицаниях радости» тех, «кто выплывал внезапно наверх», то в «криках о спасении» тех, кто «тонул».

В 1883—1886 гг. Каронин публикует в журналах «Отечественные записки» и «Северный вестник» цикл рассказов, из которых формирует затем роман-хронику «Снизу вверх» с подзаголовком «История одного рабочего». Это одна из первых в русской литературе попыток создать роман о формировании и развитии героя нового типа, прозревающего пролетария, который драматически остро переживает свою личную ответственность за угнетенных братьев, стонущих в «черной пропасти». Г. В. Плеханов писал, что герой Каронина — Лунин представляет собой «новую, нарождающуюся, рабочую Россию», в которой исторический прогресс *«не может приходить иначе, как только снизу»*.<sup>12</sup>

Со второй половины 80-х гг. Каронин обращается к проблеме «парод и интеллигенция». В повестях «Мой мир», «Бабочкин», «Места нет», «Борская колония», «Учитель жизни» изображен

<sup>10</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 556.

<sup>11</sup> Каронин С. (Н. Е. Петропавловский). Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1958, с. 147.

<sup>12</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература. с. 590, 591.

глубокий мрак бездуховного существования, раскрыта драма безысходности в исканиях интеллигенции, с горькой иронией показаны ее напрасные попытки сохранить достоинства в «век денежного мешка». В освещении Каронина идейный разброд и утопические толстовские мечтания, свойственные интеллигенции 80-х гг., а также ее попытки приспособиться к существующему порядку вещей своим истоком имеют кризис народнического движения, найти выход из которого и сам писатель не смог. Но Каронин никогда не покидал почвы последовательного критического реализма.

Противоречиво развивалось творчество Александра Ивановича Эртеля (1855—1908). Как писатель он формировался под воздействием народнических идей и настроений. Появлению в печати первых произведений Эртеля — рассказа «Переселенцы» (1878) и очерка «Письмо из Усманского уезда» (1879) — содействовал Засодимский. В конце 70-х гг., заведая в Петербурге общественной библиотекой, вокруг которой группировалась народническая интеллигенция, Эртель поддерживал дружеские отношения с активными участниками освободительного движения.

Однако в последующем творчестве писателя углубляются сомнения в правильности народнических доктрин и устоев веры. Показав в «Записках Степняка» (1879—1883), что деревенский общинный «мир» распался, автор сопоставляет результаты этого «расщепления». С одной стороны, его привлекает трогательная и наивная фигура крестьянина Трофима, радетеля за общинные интересы («Мир — великое дело... чтоб, значит, сообщá... по правде... по-божьему... к примеру — всем чтоб вдосталь, без обиды...»).<sup>13</sup> С другой стороны, он видит неизбежность распространения в деревне нового типа, подобного кулаку Василию Мироновичу, который стремится разбогатеть, торгуя свининой. «Ведь вот от одного корня, — думалось, — из одной стороны, из одной среды, из одной деревни даже, при одинаковых условиях росли, одинаковые напасти испытывали... И вышло какое-то недоразумение... С одной стороны: „главное дело — свинья“, с другой — „мир“... За кем победа? За кого „будущее“?..»<sup>14</sup> Образная логика «Записок» не оставляет сомнения в ответе на этот вопрос.

В размышлениях и горьких сетованиях рассказчика, Степняка-Батурина, проступает лирическая, автобиографическая интонация. Вместе с тем в судьбе Батурина раскрывается трагедия народнически настроенного интеллигента, изучающего жизнь «во глубине России», который вынужден признать крушение утопических представлений о деревне и связанных с ними надежд. В заключительном очерке («Addio») сломленный горьким опытом, тяжело больной Батурин подводит итог своим безрадостным наблюде-

<sup>13</sup> Эртель А. И. Записки Степняка. М., 1958, с. 69.

<sup>14</sup> Там же, с. 74.



ниями: «Повсюду примеры непосильной борьбы и ликующего свирепства. Боже, боже, где же выход из этой скорбной ночи, позабытой солнцем... Где же звуки, которым суждено пробудить эти деревни, изболевшие в дремоте, эту изнемогшую в костности степь!...».<sup>15</sup> Обобщенный образ «скорбной ночи» углублен введением в повествование исповеди других персонажей, близких к рассказчику по нравственно-психологическому складу. Это пошедшие «в народ» генеральский сын Ежиков и самоотверженная сельская учительница. Их самоубийство вызвано теми же причинами, что и нравственная драма Батурина. Они мучаются и бьются над проклятыми вопросами «что делать?», «куда идти?», неразрешимость которых в пору безвременья стала трагедией народнической интеллигенции. Художественное своеобразие обрисовки героев у Эртеля заключается в том, что воплощенная в их судьбе «скорбная ночь» народнического движения раскрывается прежде всего как и личная, субъективная трагедия, обреченность самоотверженного, но бесплодного порыва. Л. Н. Толстой, отметив в раннем творчестве Эртеля подражание Тургеневу, вместе с тем высоко отзывался о нем как художнике.<sup>16</sup>

В повести «Волхонская барышня» (1883) Эртель одним из первых в русской литературе сделал попытку изобразить столкновение воззрений народников и марксистов. Однако, далекий от понимания научного социализма, он создал образ буржуазного «культуртрегера», стремящегося осуществить «марксистское» учение о справедливом общественном устройстве мирным путем. «Марксисту» Захару Ивановичу противостоит романтик Тутолмин, бредящий «миссией русской общины». Паровой плуг и рациональное хозяйство «марксиста» одерживают в повести верх над мечтаниями «общинников», но плодами победы пользуются прежде всего богачи. Подобно многим писателям 80—90-х гг., Эртель воспринимал марксизм только как экономическое учение, вне сферы которого остаются вопросы этики и общественной борьбы. Он не видел в марксизме «идеального начала», но высоко ценил его как систему рациональной производственно-хозяйственной организации общества. Спор «марксиста» с «народником» помогает понять трагедию героини, Вари Волхонской, рвущейся из душной атмосферы дворянского гнезда к большому общественному делу. Варя вскоре убеждается, что идеалы народника противоречат жизни. В последнем объяснении с ним она восклицает: «Ах, укажите мне дело, за которое я могла бы умереть!». Углубляя это «настроение», в повести дальним планом проходит героический образ девушки-революционерки, «гневною Женни», погибшей за свои идеалы. Идейный кризис и смерть волхонской барышни связаны с тем, что она не нашла в настоящем соединения героических идеалов и «настроения», которыми жили Женни

<sup>15</sup> Там же, с. 512.

<sup>16</sup> См.: Литературное наследство. т. 37—38. М., 1939, с. 465.

и мечтатель Тутолмин, с практическим, жизненным делом, возможность которого угадывается в принципах Захара Ивановича. Об этом соединении идеала и практики не менее наивно мечтал и сам автор. Недаром образы друзей-антагонистов — «марксиста» и «народника» — вызывают у писателя ассоциацию: Санчо Панса и Дон-Кихот. Г. В. Плеханов в книге «Наши разногласия», упомянув об образе «марксиста» в «Волхонской барышне», заметил, что народники-самобытники, подобные Эртелю, «не в силах были понять и оценить» научный социализм.<sup>17</sup>

В дальнейшем — в романе «Гарденины, их дворян, приверженцы и враги» (1889) — писатель отказался от поэтизации общинных идеалов: крестьянская жизнь с ее обычным правом и бытовыми формами рисуется как царство кулацко-индивидуалистических вождельней. О ведущих борьбу за народное счастье революционерах-народниках в «Гардениных» говорится с уважением и даже с восхищением, но практические результаты их деятельности ставятся автором под сомнение. Трагедия бесплодной самоотверженности одного из героев романа, революционера Ефрема, раскрыта Эртелем как результат его отрыва от народа, который хотя и скван рабскими традициями, но в решении вопроса «Что же делать?» трезво стоит на почве действительности и не пойдет за «социалистом»-народником. Отсутствие «одинаковой почвы» с народом приводит революционного народника к мучительной рефлексии.

В 80-е гг. для литературы становится характерным отказ от «диктатуры» главного героя. В сюжетах произведений большой эпической формы намечается одновременное раскрытие множества судеб различных людей, создающее общую «панораму» социальной структуры эпохи. В ряду новых исканий находится и творчество Эртеля. В «Гардениных» он стремился запечатлеть процесс пореформенной перестройки общественного сознания различных слоев и социальных групп, «когда перерождаются понятия, видоизменяются верования, когда новые формы общественности могущественно двигают рост критического отношения к жизни, когда пускает ростки иное мировоззрение, почти противоположное первоначальному».<sup>18</sup> В основе сюжета романа лежит образное исследование «микромра» равноценных личностей, в характерах и судьбах которых отражается, по словам писателя, «огромная область жизни».<sup>19</sup> Это — представители народнической интеллигенции; сын гарденинского приказчика, сторонник мирных, «культурных» преобразований Николай Рахманный; поэт «власти земли» и домостроевский «жила» староста Веденей; раб по при-

<sup>17</sup> Плеханов Г. В. Избранные философские произведения, т. 1. М., 1956, с. 348.

<sup>18</sup> Письма А. И. Эртеля. М., 1909, с. 172.

<sup>19</sup> А. А. Фадеев отозвался о романе Эртеля: «Прекрасная книга. Почти вся пореформенная Россия дана в разрезе» (см.: Фадеев А. За тридцать лет. М., 1957, с. 857).

званию конюший Капитон Аверьянович; «вольтерьянец» Агей; «эпикурец» Агафон Ерник; сектант Арефий; «праведник» Иван Федотыч; рефлектирующий купец с «пробудившейся совестью»; дыган Ефим «с дурной кровью»; «недовольный мужик» Андрон. Каждый из персонажей романа «живет своей жизнью»; каждая глава в романе — это имеющая как бы самостоятельную художественную значимость эмпирическая картинка («осколок жизни») нравов, быта, социально-экономических отношений, идеологических веяний. Сюжет романа в целом складывается из ряда переплетающихся художественно равнозначных мотивов, тяготеющих к центральному заглавному образу: судьбе дворянской семьи Гардениных в пореформенные десятилетия, изображенной в ее отношениях к народу и к различным общественным слоям и группам.

Широта проблематики, сюжетно-композиционное новаторство, яркость и изобразительная сила образов романа обратили на него внимание современников. Л. Н. Толстой написал о «Гардениных» в дневнике (1889): «Прекрасно, широко, верно, благородно!».<sup>20</sup> Но самого автора его книга удовлетворяла не полностью. Ссылаясь на слова Толстого, что живописно запечатленные «факты, эпизоды, лица, характеры — это не что иное, как рама для картины» и «без картины она стоит немногую», Эртель в дальнейшем приходит к выводу, что в «Гардениных» «вставлена лишь незначительная часть картины и многое осталось в пятнах, набросках и пробелах».<sup>21</sup> Автора не удовлетворяло в его романе отсутствие широкой исторической перспективы («раскрытия горизонтов») и ясного нравственно-эстетического идеала, без которого невозможно осуществление важной цели искусства, заключенной «в подъеме жизнедействующего начала».<sup>22</sup>

Скептическое отношение Эртеля к народничеству все более возрастало. В 1891 г. он писал А. С. Пругавину, что народничество как партия и доктрина «решительно не выдерживает критики».<sup>23</sup> И все же писатель так и не смог окончательно расстаться с идеалами и мироопущением, характерными для «русских самобытников». В том же письме он скажет, что народничество «в смысле настроения <...> и хорошая и влиятельная сила». Поэтизация этого «настроения» привнесла в некоторые произведения Эртеля 80-х гг. черты сентиментальной идеализации («Жадный мужик», «Две пары»). Когда же писатель, наконец, расстался с народническими иллюзиями, преобладающей тенденцией в его творчестве становятся скептицизм и все более возрастающее чувство разлада с действительностью.

В романе «Смена» (1891) Эртель показал, что вместо революционеров и социалистов делом народа теперь занялись либераль-

<sup>20</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 50. М., 1952, с. 149.

<sup>21</sup> Письма А. И. Эртеля, с. 207.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же, с. 243.

ные земцы, сторонники «малых дел». Этот процесс рисуется писателем на широком фоне «смены» вырождающейся дворянской культуры (крах Андрея Мансурова) буржуазно-просветительским «культурным типом». Отношение писателя к «новой силе» противоречиво. Одобряя теорию «культурной эволюции», он в то же время подчеркнул ограниченность и мелкий практицизм почитателей «мирных форм борьбы». Итоговая глава романа — «На гробах» — не оставляет надежд на будущее. Пессимизм Эртеля связан с его сомнениями в творческих силах народа. В письме к В. А. Гольцеву (1891), поясняя замысел романа, Эртель утверждал, что в его сюжете рядом с «процессом „смены“ в культурной среде — в народе будет происходить свое, отчасти нелепое и фантастическое, отчасти живое и весьма новое», но это «новое» пока остается «без всякого отношения» к исканиям интеллигенции.<sup>24</sup> Крестьянские волнения изображены в романе как результат «фантастических» надежд на раздел земли (образ Листарки-дикого, глупого и ожесточенного защитника «мирских» интересов). Представление же о «новом» ассоциируется с религиозно-нравственными исканиями народного самоучки Алеши Коныхина, в облике которого к концу романа отчетливо проступают черты равнодушного к людям богословского диалектика. Неопределенность перспектив общественного развития народных масс в связи с исканиями передовой интеллигенции ограничивает историческую конкретность и содержательность образной концепции «смены» у Эртеля.

В последнем значительном произведении — повести «Карьера Струкова» (1894—1896) — Эртель под воздействием развернувшейся полемики между народниками и марксистами вновь пытается сопоставить фигуры «самобытников» и «русских учеников», но обнаруживает недостаточное знание и понимание предмета своего изображения. Заглавный герой, «русский дворянин с европейским дипломом», называющий себя «марксистом», — по существу заурядный кабинетный теоретик «мирного» буржуазного прогресса и «малых дел». Его попытки «перекинуть мостик от Маркса к русской деревенской действительности» напоминают скорей те либеральные прожекты, которые предлагали «друзья народа», т. е. переродившиеся либеральные народники 90-х гг. Жена Струкова безуспешно стремится осуществить в деревне его теоретические построения. Практические опыты обнаруживают полную несостоятельность программы и моральный крах ее проповедников. Духовную драму переживает и революционер-народник доктор Бучнев, имя которого в прошлом «было замешано в самых дерзких предприятиях». Незадолго до трагической развязки Струков говорит ему: «Ах, дорогой мой, какие мы все несчастные... и больные!».

---

<sup>24</sup> Памяти Виктора Александровича Гольцева. Статьи, воспоминания, письма. М., 1910, с. 232.

Творческая судьба Эртеля раскрывает одну из тенденций развития позднего литературного народничества. Талантливый художник, он запечатлел выразительные картины духовной драмы демократической интеллигенции в эпоху кризиса революционного народничества и вырождения буржуазной интеллигенции «в нечто худосочное, бессильное и несчастное».<sup>25</sup> В годы роста рабочего движения и полного краха народнических иллюзий, особенно во второй половине 90-х гг., Эртель, мучительно переживавший утрату им исторической перспективы, что мешало ему видеть новое в жизни («мне всегда была нужна сознательная уверенность, что то, что пишу — ново и интересно», — утверждал он),<sup>26</sup> приходит к решению уйти из литературы и фактически осуществляет его.

Литературное наследие Эртеля значительно обогатило критический реализм конца века. Глубокая искренность и объективность творчества писателя, широкий охват им жизненного материала и трезвый, вдумчивый его анализ, большая изобразительная сила завоевали Эртелю признание современников. О художественном мастерстве Эртеля, особенно выделяя его язык и дар пейзажиста, сочувственно отзывались Л. Толстой и А. Чехов. Как писателя его ценили В. Короленко. И. Бунин, М. Горький и другие выдающиеся современники.

Особое место в позднем литературном народничестве занимает творчество Г. И. Успенского.<sup>27</sup> В очерках «Из деревенского дневника» (1877—1879) и в последующих своих произведениях Успенский «незаметно для самого себя прицел к тому, что подписал смертный приговор народничеству».<sup>28</sup> Его произведения 80-х гг. помогали русским социал-демократам «конкретно выяснять и себе и другим свою практическую теорию».<sup>29</sup> Успенский со вниманием и сочувственным интересом отнесся к трудам К. Маркса. Имя Маркса встречается в его очерках «Без определенных занятий» (в «рукописи» героя очерков — Лиссабонского). В статье «Горький упрек» (1888) Успенский высоко оценивает направленное против народнических иллюзий письмо К. Маркса в редакцию «Отечественных записок», в котором, по его словам, автор «с безукоризненной точностью и беспристрастием <...> осветил весь ход нашей экономической жизни, начиная с <18>61 г.».<sup>30</sup>

Успенский остался в стороне от начавшейся уже в те годы борьбы марксистов с народниками. Будущее своей родины он продолжал видеть прежде всего в судьбах крестьянства. Писатель разделял свойственное народнической демократической интелли-

<sup>25</sup> Письма А. И. Эртеля, с. 243.

<sup>26</sup> Там же, с. 348.

<sup>27</sup> Творчеству Г. И. Успенского посвящена отдельная глава в т. 3 наст. изд.

<sup>28</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература, с. 532.

<sup>29</sup> Искра, 1902. 1 мая, № 20, с. 3.

<sup>30</sup> Успенский Г. И. Полн. собр. соч., т. 12. М.—Л., 1951. с. 7.

генции трагическое восприятие наступления капитализма, но поняв историческую неизбежность буржуазного развития страны, обратился в своем позднем творчестве к образно-публицистическому исследованию его последствий. В его произведениях с большим сочувствием изображаются новые черты облика рабочего («С конки на конку», «Петькина карьера»). В творческом сознании писателя складывается замысел очерковой эпопеи народной жизни в эпоху капитализма — «Власть капитала». Этот замысел был частично реализован в очерках «Живые цифры» (1888).

Кризис народничества заставил Успенского с начала 80-х гг. искать в жизни и труде народных масс устойчивых закономерностей и нравственных ценностей, определяющих смысл исторического прогресса и гуманистическое содержание личности. Итогом поисков явились очерковые циклы и отдельные очерки о «власти земли»: «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли», «Из разговоров с приятелями», «Трудами рук своих», «Мечтания» и др. Писатель создал очерково-публицистическую эпопею крестьянского земледельческого труда в драматичных условиях развития буржуазных отношений в деревне.

В последний период своего творчества Успенский, по словам Короленко, «с лихорадочной страстностью среди обломков старого <...> искал материалов для созидания новой совести, правил для новой жизни или хотя бы для новых исканий этой жизни».<sup>31</sup> Вместе с тем кризис народничества отзывался в позднем творчестве писателя все возрастающим трагизмом.

### 3

Значительным явлением поздней народнической литературы стали попытки создания образа революционера. В трудных условиях воцарившейся реакции, после того как «революционеры исчерпали себя 1-ым марта»,<sup>32</sup> народнические беллетристы в поисках героического образа борца и подвижника обращались к недавнему прошлому. Они стремились осмыслить его трагический опыт в свете новых исторических условий и задач, стоящих перед освободительным движением. Но революционная тема могла быть отражена в легальной печати лишь намеками, с помощью инсказанья (А. О. Осипович-Новодворский). Изобразить революционера «во весь рост» могли лишь те писатели-народники, которые непосредственно участвовали в освободительной борьбе, близко знали ее героев и могли наблюдать их революционную деятельность. Однако произведения, посвященные этому образу, смогли появиться лишь за рубежом и в вольной печати.

Автором известного романа о герое-борце «Андрей Кожухов» стал выдающийся революционер и писатель-народник Сергей Ми-

<sup>31</sup> Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1955, с. 15.

<sup>32</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5. с. 44.

хайлович Кравчинский (литературный псевдоним — Степняк: 1851—1895).<sup>33</sup>

Литературная деятельность Степняка-Кравчинского началась в 70-е гг. с создания пропагандистских сказок, в которых в доступной для народа, фольклоризованной форме излагались основы народнического утопического социализма («Сказка о копейке», «Мудрица Наумовна»). Находясь в эмиграции, Степняк-Кравчинский публикует в 1881—1882 гг. книгу очерков «Подпольная Россия», знакомящую зарубежного читателя с наиболее важными явлениями русского пореформенного освободительного движения (вводные главы: «Нигилизм», «Пропаганда», «Террористы»). Писатель увлекательно рассказывает о борьбе революционных народников и ярко воспроизводит эпизоды из собственной «нелегальной Одиссеи». В центре книги «революционные профили» Софьи Перовской, Веры Засулич, Дмитрия Лизогуба, Валериана Осипского и других выдающихся деятелей периода второй революционной ситуации. Романтизированный образ народовольца характеризуется писателем как высшее воплощение героического гуманистического идеала:

«Среди коленопреклоненной толпы он один высоко держит свою гордую голову, изъязвленную столькими молниями, но не склоняющуюся никогда перед врагом.

Он прекрасен, грозен, неотразимо обаятелен, так как соединяет в себе оба высочайшие типа человеческого величия: мученика и героя».<sup>34</sup>

В романтическом дифирамбе революционеру отразилась и геройская целеустремленность и утопическая наивность народнических представлений о передовом деятеле истории. Титанические черты этого образа — последний отголосок теории «героев и толпы» П. Л. Лаврова. Но в 80-х гг. уже ясно обозначилась историческая трагедия революционного народничества. Нельзя также недооценивать и воздействие на писателей-народников еще разрозненных стихийных выступлений крестьян и рабочих. Они придали глубокую драматичность образам героев народнического «подполья», заставив общественно-литературную мысль напряженно искать путей сближения революционной интеллигенции с пробуждающимся народом. Примыкающий к «Подпольной России» очерк «Степан Халтурин» (1883) завершается раздумьями автора о трагической судьбе выдающегося рабочего революционера, ставшего «непримиримым террористом», которого при подходящих условиях народ признал бы «своим естественным, законным руководителем».<sup>35</sup> Еще более глубоко последствия начинающейся идейной «переоценки ценностей» отразились в романах Степняка-Кравчинского «Андрей Кожухов» (1889), «Штундист Павел Руденко» (1893) и в его повести «Домик на Волге» (1889).

<sup>33</sup> Биографические данные см. в т. 3 наст. изд. (с. 580).

<sup>34</sup> Степняк-Кравчинский С. Соч. в 2-х т., т. 1. М., 1958, с. 390—391.

<sup>35</sup> Там же, с. 616.

Народнический роман о революционерах в бесцензурной «вольной» печати претерпел значительную эволюцию. Так, в романе В. В. Берви-Флеровского «На жизнь и смерть» (1877) подробно развертываются политические программы и социально-философские концепции, распространенные в освободительном движении 70-х гг. Художественная слабость этого пропагандистского романа была прежде всего обусловлена тем, что характеры и судьбы его героев заслонены «исповеданием веры», изложением основ утопического социалистического учения, размышлениями над опытом и ошибками его практического претворения в жизнь. В творчестве революционных восьмидесятников — иная расстановка акцентов. От «программ» и «основ веры» они обращаются к изображению деяний и внутреннего мира героя-борца.

В романе «Андрей Кожухов» идеалы и цели борьбы революционеров как бы подразумеваются. Борьба с деспотизмом за освобождение народа, защита личности и месть за погибших товарищей — вот начала, которые вдохновляют его героев. Автор предупреждает, что в его романе читатели «увидят революционеров только как людей, а не как политических деятелей».<sup>36</sup> Некоторые черты «политических деятелей», проступающие в облике изображенных революционеров, порой противоречат героической концепции автора, ибо принадлежат отвергнутому историей прошлому. В неопубликованной записной книжке Степняка-Кравчинского, относящейся к началу 90-х гг., он признается: «Я меньше всего думаю проповедовать абсурдную доктрину терроризма».<sup>37</sup> Но для недавнего прошлого она была историческим фактом. Изображение террористической тактики революционеров мотивировалось тем, что «в вихре этой ужасной борьбы действующие лица романа могли во всей полноте проявить свои наиболее характерные особенности».<sup>38</sup> Однако как политическая доктрина терроризм («ужасная борьба») отделяется автором от гуманистической сущности характера героя-революционера, а следование ей накладывает на него печать обреченности. Готовящийся к покушению на царя Кожухов испытывает ощущения «человека, покончившего счеты с жизнью, которому нечего более ждать впереди, нечего бояться и нечем поделиться с другими». Он понимал, что «все, связывавшее его с жизнью, отошло на громадное расстояние».<sup>39</sup> Мучительно переживаемый им «эгоизм самопожертвования становился всепоглощающим и все более и более повелительным».<sup>40</sup> Накануне покушения сомнения Андрея в правильности избранного им пути выражаются в условных формах «вещного сна»: ему видится призрачное шествие погибших тер-

<sup>36</sup> Там же, с. 622.

<sup>37</sup> См.: К вопросам русской и национальной филологии, вып. 1. Ставрополь, 1968, с. 94.

<sup>38</sup> *Степняк-Кравчинский С.* Соч. в 2-х т., т. 1, с. 622.

<sup>39</sup> Там же, с. 298, 299.

<sup>40</sup> Там же, с. 293.



рористов «к молочным рекам с кисельными берегами». В фантастическом шествии участвует и либерал Репин, внезапно оборачивающийся царем, которому суждено умереть. Он к «молочным рекам» идет, «не нарушая законов Российской империи». Таким образом, иллюзорным, ведущим к гибели оказывается и путь террора, и путь либеральных реформ. Положительной альтернативы той и другой концепции прогресса в «вещем сне» нет, как нет ее и в романе в целом.

Героический идеал воплощается автором в нравственно-этическом облике революционера. «Общий интерес, представляемый этого рода изучением, — писал Степняк-Кравчинский, — отделил меня от политических целей: моей единственной задачей было — верно изобразить известный тип современных людей, повторяющийся в наш благородный век повсюду в сотнях разнообразных форм». Задача «выставить человеческие элементы в жизни революционеров»<sup>41</sup> оказалась отвечающей потребностям общественного развития конца века.

Роман впервые вышел на английском языке в Лондоне под названием «The career of a nihilist» («Карьера нигилиста»). На русском языке главы из романа печатались в журнале группы «Освобождение труда» «Социал-демократ» (Женева, 1890, № 2). Полностью на русском языке роман под названием «Андрей Кожухов» был опубликован в Женеве в 1898 г. Таким образом, «Андрей Кожухов», как и другие произведения Степняка-Кравчинского, непосредственно не влиял на литературный процесс 80-х гг. Но позднее роман все же стал доступен русскому читателю. Он попал в рабочую среду и вызвал сочувственное внимание ранней марксистской критики.<sup>42</sup>

В романе «Андрей Кожухов», поэтизирующем подвиг революционеров, в то же время показаны изолированность заговорщической деятельности народников, их отрыв от народа. Степняка-Кравчинского с конца 80-х гг. особенно остро волнует отношение революционеров к народу. В романе «Штундист Павел Руденко» писатель рассказал о жестоких преследованиях духовными и светскими властями крестьян-сектантов, в верованиях и поступках которых проявляется протест против социальной несправедливости. Он задумывается о причинах пассивности крестьянских масс. В тяжелых испытаниях герои романа — религиозный «искатель правды» крестьянин Павел и революционный интеллигент Валериан — находят путь к взаимопониманию. Повесть «Домик на Волге» рисует эпизод дерзкого побега из-под стражи революционера Владимира Муринова, которого спасает юная мечтательница Катя Прозорова. Их споры о борьбе с социальным злом завершаются победой революционных убеждений Владимира

<sup>41</sup> Там же, с. 622, 623.

<sup>42</sup> См.: Засулич В. И. Литературные заметки. — Социал-демократ, 1892. № 4.

над религиозно-этическими воззрениями девушки. Степняк-Кравчинский фиксирует внимание на том, что революционное подвижничество оказывает благотворное влияние на окружающих и увлекает на путь борьбы новые силы.

Образ революционера в подцензурной печати воссоздавался нередко через отражение его в восприятии друзей, знакомых и близких людей. Необходимость обращения к «рикошетной» поэтике при раскрытии «запретной» темы А. О. Осипович-Новодворский обосновал в рассказе «Роман». Герой рассказа, революционер Алексей Иванович, увлекающий на путь борьбы молодую девушку, рассуждает вместе с ней о воплощении в современном романе передовых идеалов. Идеалы должны найти выражение в герое, но такого героя невозможно «публично» показать из-за цензуры. Значит, надо изобразить его в отраженном свете. Парадоксальность авторского освещения заключается в том, что в предполагаемом «романе» акцент ставится на преходящем, утопическом характере «исторической иллюзии», под влиянием которой действует герой. Автор подчеркивает, что практические результаты подвига революционера-народника в современных условиях — «чахотка, а не то замо́к» («развязка романа»). Но сама обусловленность эпохой подвига и трагической судьбы героя-революционера предполагает прямое или косвенное воздействие на «среду». В народнической литературе 80-х гг. художественным фокусом изображения «исторической иллюзии» стало не столько само революционное подвижничество, сколько «отклики» на него; ведущие, по словам Осиповича-Новодворского, «в океан» народной жизни. Идеино связанные с освободительным движением писатели стремились уловить общественный резонанс, который породила самоотверженная борьба революционных народников. Значение этих попыток возрастало по мере того, как все более очевидной становилась историческая обреченность народничества.

Произведения писателей-народников правдиво запечатлели разрушение под натиском капитализма патриархальной деревни. нарастание идейного разброда в среде интеллигенции. Они образно свидетельствовали о бесперспективности поисков выхода на старых путях, выдвигая перед общественной мыслью вопросы о капиталистическом развитии России и о судьбах крестьянства в условиях пореформенного развития, о трагедии революционного народничества и об отношении передовой интеллигенции к народу. Правильная постановка и разрешение этих вопросов были возможны лишь при условии преодоления утопических иллюзий.

Литературное народничество рассматривалось современной ему критикой как особое течение в литературе. Но в 80-х гг. его общественно-литературное значение начинает падать, в 90-х гг. оно прекращает свое существование. Ранняя марксистская критика (Г. В. Плеханов, В. И. Засулич, а затем и В. И. Ленин) обращалась к анализу и оценке творчества писателей-народников,

сосредоточивая внимание на реалистических достижениях и противоречиях их мировоззрения и художественного метода. Статьи Засулич о Степняке-Кравчинском, Плеханова о Г. Успенском, Каронине, Наумове, Быстренине, ленинский отзыв о творчестве Г. Успенского, их ссылки на произведения Златовратского, Эртеля и других народнических беллетристов давали объективную научную оценку народническому направлению в литературе. Марксистская критика ставила перед писателями-народниками вопрос о необходимости глубоко понять смысл «поворотной эпохи, чтобы придать своим произведениям высокое общественное и литературное значение».<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература, с. 551.

ПОЭЗИЯ 1880—1890-х годов

1.

Русская поэзия двух последних десятилетий XIX в. представляет переходный этап, когда накопившиеся в течение длительного времени различные тенденции подготавливают качественные взрывы, когда идут упорные поиски новых путей, когда возникают новые направления и течения в условиях острой идейной борьбы, когда старое не отошло и продолжает оказывать сильное воздействие на литературный процесс, а новое еще не успело получить достаточно отчетливое очертание. От понимания своеобразия этого переходного, переломного периода, соотношения движущих сил внутри литературного процесса зависит и правильное определение закономерностей развития русской поэзии на рубеже XX в.

Господствующее положение в 80-е гг., как и в предыдущее десятилетие, принадлежало прозе. Она занимала передовую позицию в литературном движении переходного времени. Она более, нежели поэзия, была способна отражать специфику эпохи, идейное брожение, упорные поиски новых путей, когда в передовых слоях русского общества все больше назревало сознание необходимости коренных перемен, когда вырабатывалось новое отношение к самой литературе, ее социальной функции, ее назначению и месту в общественной борьбе, когда с особой остротой встала перед писателем проблема гражданской ответственности.

Это было время распада народнической идеологии, ее эволюции в сторону либерализма, кризиса крестьянского утопического социализма после разгрома «Народной воли», когда обнажалась вся иллюзорность «устоев», время растерянности и пессимизма, разброда и «шатаний», проповеди теории «малых дел», оживления обывательских настроений.

Процесс внутреннего развития поэзии переходной эпохи представлял сложное переплетение различных тенденций и течений. При этом в многочисленной и пестрой группе поэтов с особенной

отчетливостью выделились представители двух основных линий: поэтов-демократов и поэтов, которые продолжали развивать традиции «чистой лирики».

Поэты демократической ориентации, опиравшиеся на традиции русской вольнолюбивой поэзии (Пушкин, поэты-декабристы, Лермонтов), продолжали разрабатывать в новых исторических условиях темы и мотивы поэзии Некрасова. Однако их творчество в целом свидетельствовало о снижении пафоса гражданской лирики. Поэты 80-х гг. даже в лице своих лучших представителей не достигли уровня предыдущего блестящего этапа развития революционно-демократической поэзии, озаренной именами Некрасова, Шевченко и отчасти Никитина. Это прекрасно ощущал С. Я. Надсон, один из наиболее чутких поэтов эпохи. Он не без горечи писал:

Я спал, и все позорно спали...  
Что мы свершили, где наш труд?  
Какое слово мы сказали?..  
Нет, не зови ты нас вперед..  
Назад!.. Там жизнь полней кипела,  
Там роковых сомнений гнет  
Не отравлял святого дела!<sup>1</sup>

(«О, неужели будет миг...»,  
1885)

Словом «назад» автор обозначил два предыдущие десятилетия, период подъема общественной мысли и освободительного движения, когда звучало смелое слово Чернышевского и Добролюбова, когда сатира Щедрина, обличающая социальное зло, и поэзия Некрасова, призывавшая к подвигу за «лучшую долю» народа, достигли своего зенита.

В эту эпоху немало было людей, которые, не страшась тюрьмы и каторги, становились участниками революционной борьбы. В эти годы возникает особая поэзия, которую можно назвать «тюремной лирикой». Она рождалась в одиночных камерах, в мрачных казематах, отражая скорбные думы, мечты и страдания мужественных борцов за «дело народное». Стихи писали В. Н. Фигнер (1852—1907), Г. А. Лопатин (1845—1918), Ю. Н. Богданович (1850—1888) и другие. Типичным по своим мотивам является стихотворение Богдановича «Завещание», в котором воспето «священное знамя свободы», обгаренное кровью павших бойцов.<sup>2</sup>

В стихотворениях В. Н. Фигнер, написанных в 80-е гг. в Шлиссельбургской крепости, много грустных размышлений, тоски, но в них мы находим также отражение воли и мужества бесстрашной революционерки, верящей в победу над тиранией. В 1887 г. в ответ на стихотворное послание Г. А. Лопатина Фигнер писала:

<sup>1</sup> Надсон С. Я. Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1962, с. 268.

<sup>2</sup> Образцы стихотворений Ю. Н. Богдановича приведены в кн.: Фигнер В. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1932, с. 238.

Нам выпало счастье — все лучшие силы  
В борьбе за свободу всецело отдать...  
Теперь же готовы мы вплоть до могилы  
За дело народа терпеть и страдать!...  
Терпеть без укоров, страдать без проклятий.  
Спокойно и скромно в тиши угасать,  
Но тихим страданьем своим — юных братьев  
На бой за свободу и равенство звать!<sup>3</sup>

Создатели «тюремной лирики» — незаурядные личности, профессиональные революционеры, у которых призывы к борьбе и подвигу подкреплялись личным примером.

Из числа поэтов революционного народничества по значительности творчества выделяется Петр Филиппович Якубович (1860—1911) — один из типичных и ярких представителей литературного движения 80-х гг.

Якубович причислял себя к поколению конца 70-х—начала 80-х гг., но ему пришлось пережить последующий тяжкий этап, когда народовольческое движение было разгромлено, а участники этого движения испытали глубокий идейный кризис. Сам Якубович остался несломленным борцом.

В 1887 г. под псевдонимом Матвея Рамшева<sup>4</sup> вышел первый сборник его «Стихотворений», включивший помимо оригинальных произведений переводы из Ш. Бодлера и Ф. Боденштедта (Песни Мирзы Шафи). Предшественниками Якубовича в переводах Бодлера были В. Курочкин и Д. Минаев.

Увлечение Якубовича Бодлером — оно продолжалось и позже — было связано с восприятием им автора «Цветов зла» как поэта, отвергающего буржуазный мир и глубоко сочувствующего обездоленным.<sup>5</sup>

В 1896 г. М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты», касаясь социальной почвы «декадентства», писал о том, как «честные, более чуткие люди», — подразумевая под этим прежде всего таких людей, как Бодлер и Верлен, — задыхались в атмосфере духовного и нравственного оскудения общества, как мучительно они искали выхода из этой «буржуазной клоаки, из этого общества торжествующих свиней, узких, тупых, пошлых, не признающих иного закона, кроме инстинкта жизни, и иного права, кроме права сильного», как эти люди «с более тонкими нервами и более благородной душой, плутали в темной жизни, плутали, ища себе в ней чистого угла», и как они, «неудовлетворенные, ничего не найдя, гибли с оскорбленной душой».<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Поэты-демократы 1870—1880 годов. Л., 1968, с. 230.

<sup>4</sup> В годы ссылки произведения Якубовича печатались под псевдонимами: П. Я., Л. Мельшин, П. Гриневич, М. Гарусов и др.

<sup>5</sup> Якубович принял участие в полемике по поводу Бодлера не только в печати, но и в частной переписке. См. публикацию его писем к Ф. Д. Батюшкову в Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год (Л., 1974). Переводы некоторых стихотворений Бодлера, сделанные Якубовичем, до сих пор считаются лучшими.

<sup>6</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1953, с. 127.

Раздел оригинальных стихотворений в первом сборнике открывался следующим утверждением:

Эти песни гирляндю роз  
Мне чела не украсят, конечно,  
Но они создавались из слез  
И из крови сердечной...<sup>7</sup>

Этот скорбно-трагический тон характерен для всего творчества Якубовича. Его музою был «сумрак каземата», на многих его стихотворениях лежит печать тоскливых будней тюремной жизни. Мотивы уныния и тоски роднят Якубовича с поэтами 80-х гг., но основным в его поэзии стал мотив борьбы, ярко выраженного протеста. Якубович справедливо заявлял: «В темницу я тело принес, Но душу оставил на воле» («Ночь. Тихо... Ни стонов, ни слез...», 1885). Он следует традициям вольнолюбивой лирики Пушкина, Лермонтова, поэтов-декабристов и в особенности Некрасова, идейная близость с которым им отмечалась постоянно.

Якубович рано осознал несправедливость социальных основ жизни. Стихотворение «Выбор» (1884) раскрывает его восприятие действительности. Он не приемлет мир, где всюду слышны стоны народа, где жестокий тиран, «упитанный кровью» бесчисленных жертв, подавляет «каждый всход благородных идей. Каждый звук неподкупного слова...». И, не приемля этого, поэт избирает путь борьбы.

Поэзия Якубовича отражает становление героической личности, всецело преданной своим идеалам. В ней создан образ самоотверженного человека, вступившего в бой с социальным злом, ставшего «озлобленным певцом» угнетенных. «Лирический герой» отождествлен с революционером, и в тюрьме не забывшим о своем гражданском долге. Для творчества Якубовича характерны темы подвига, самоотречения и самопожертвования во имя торжества «святого идеала». Его герой сознает, что «жизнь — борьба» и что «спокойное» счастье «преступно и ложно», покуда вокруг «безотрадно темно» («К юноше», 1882).

В своих элегиях любви — и в этом специфическом жанре — Якубович продолжал традиции русской вольнолюбивой поэзии. В возвышенном чувстве личное и гражданское сливаются в едином порыве. Он непримирим к врагам, готов мужественно переносить их удары, но тяжелее, больше всего оскорбление святого чувства любви:

Все, все простить бы вам  
Без злобы я готов! —  
Что осквернили храм  
Моих вы дум и снов,  
Ворвались в час ночной  
В святой тайник его,

<sup>7</sup> Якубович П. Ф. Стихотворения. Л., 1960, с. 85. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

Нечистой рукой  
Касаясь до всего.  
Он грозен, правды бог,  
И вам в глаза в тот час  
Смотреть я гордо мог,  
Не опуская глаз!

Но не прощу я вам —  
Нет, палачи мои! —  
Что вы ворвались в храм  
И тишь моей любви...

(с. 137)

Девиз лирического героя поэзии Якубовича — «бороться и страдать», «победить или славно пасть» («Решение», 1882). Ср. «Страдай один!..» (1886):

А если час ударил твой  
И все надежды пережиты, —  
Ну что же? Сгибни как герой,  
Разбей свой кубок недопитый!

(с. 144)

Излюбленный образ Якубовича — гордый орел; не страшны ему ни буря, ни гроза. Орел погиб, вырвавшись на волю, но «о раскаянии очи его Не говорили в тот миг ничего» («Смерть орла», 1884). Пафос поэзии Якубовича можно определить как «жажду дела», «мечты о братстве, о свободе». Призывы к подвигу, к отказу от смирения адресованы Якубовичем товарищам по борьбе, «братьям и друзьям». Это обусловлено тем, что поэт был выразителем дум и чаяний передовой интеллигенции, которая трагически переживала в 80-е гг. разочарование в своем «хождении в народ»; ее вера в способность народа своими силами сбросить иго рабства была поколеблена. Будучи певцом смелых борцов-одиночек, Якубович отражал идеологию революционного народничества.

Социальный идеал Якубовича, как правило, раскрывается в его стихотворениях в самых общих, условных выражениях: «святыня», «час заветный». Иначе и не могло быть в подцензурной печати. Вот одно из таких иносказаний:

Проходят дни — все снег да снег один  
И мертвый сон... И завтра — что вчера...  
О матушка! зовет тебя твой сын:  
Вставай, проснись! Ужели не пора?

(с. 56—57)

Подобные строки не требовали большого труда для понимания их смысла. Призыв к изменению всего строя жизни позволил поэзии Якубовича зазвучать в унисон с подъемом общественных настроений. На рубеже веков Русь находилась «под снегом». Теперь поэт выступает со стихотворением «Ледоход» (1903), в ко-



тором, используя картину оживающей природы, говорит о близости социальных перемен.

Холодно, жутко...

Но радостно-дик  
В небе высоком несущийся крик.  
«Скоро, уж скоро!» — поют журавли,  
«Скоро!» — холмы отвечают вдали.  
Сердце безумной тревоги полно,  
«Скоро!» — восторженно вторит оно. —  
Порваны пути тяжелого сна —  
Это шумит молодая весна!..

(с. 255—256)

В лирике Якубовича нет прямых обращений к народу, но в ней часто возникает образ Родины, которой он готов отдать все свои силы:

Мой каждый помысел, все силы бытия —  
Тебе посвящены, тебе до издыханья!

(с. 159)

Со второй половины 90-х гг. Якубович стал выступать также как критик и беллетрист. В 1896—1898 гг. он пишет очерки о жизни каторжников, изданные под общим заглавием «В мире отверженных». Книга имела большой успех (она выдержала семь изданий).

В поэзии Якубовича и Надсона много общих черт (трагическое восприятие своего времени как глубочайшего безвременья, чувство обреченности), однако их общественные позиции не сходны. В то время как Надсон созерцательно отражал идеологию народников, Якубович, не довольствуясь своей поэтической деятельностью, встал на практический путь борьбы с царизмом. Он был не только поэтом-гражданином, но и поэтом-воином.<sup>8</sup> Важнейшие этапы необычной биографии Якубовича нашли отражение в его творчестве. Только узник мог так радоваться «весеннему лучу», проникшему через тюремные решетки в одиночную камеру, вселяя надежду на то, что «все, все должно перемениться».

В условиях политической реакции, жестоких гонений на демократическую печать, в атмосфере массовых репрессий и доносов, столь блестяще охарактеризованной в «Современной идиллии» Салтыкова-Щедрина, особо важное значение приобретал голос тех, кто «не дрогнул» и самоотверженно шел «до конца», кто «хранил великие заветы» шестидесятников.

Поэзия Якубовича выполняла важную историческую роль.<sup>9</sup> Как бы ни свирепствовала реакция, она не в силах была убить

<sup>8</sup> П. Ф. Якубович был членом партии «Народная воля» и в 1884 г. привлекался к суду как «государственный преступник». Почти три года он находился в Петропавловской крепости. Затем по процессу «23-х» ему был вынесен смертный приговор, замененный длительной каторгой. Он был сослан в Сибирь, на Кару, откуда был переведен на Акатуйский рудник.

<sup>9</sup> О Якубовиче см.: Движанинов Б. Н. Меч и лира. М., 1969.

передовую мысль. Освободительные идеи, «истерзанные», «искалеченные», хотя и с огромным трудом, все же пробивали себе дорогу.

В стихотворениях Якубовича запечатлены боль и страдания поэта, переживающего глубоко не столько свою личную трагедию, сколько общую, своих «братьев и друзей», верных товарищей по борьбе. Поэт верит в светлое грядущее, в победу разума и справедливости, верит, что придет время, «час заветный»,

Когда из душевной тьмы ночной  
Ликуя, красный день проглянет.

(«Вы говорите: «Не нужна...»,  
1886)

## 2

В 80-е гг. и последующие десятилетия особой популярностью в передовых слоях русского общества пользовалась поэзия Семена Яковлевича Надсона (1862—1887), отразившая не только переживания, сомнения и тревоги ее творца, но и думы целого поколения.

Печататься Надсон начал еще на школьной скамье (1878), но особое значение для него имело выступление в 1882 г. в «Отечественных записках», где отделом поэзии заведовал А. Н. Плещеев. В 1885 г. увидел свет первый сборник «Стихотворений» начинающего поэта, через год он был дважды переиздан.

Надсон вступил в литературу как поэт-демократ, волнуемый скорбной жизнью народа. Свообразным гимном деревенскому труженику стало его стихотворение «Похороны» (1879), написанное под явным воздействием поэзии Некрасова, но со значительным снижением ее революционного пафоса.

Основная тема творчества Надсона — поэзия и ее роль в жизни общества. К ней он возвращается постоянно. И если Якубович говорит от лица революционера, то Надсон выступает от лица певца, встающего на защиту попранных прав человека. Его позиция раскрывается уже в ранних стихотворениях «Поэт» (1879) и «Певец» (1881). Надсон признает значение как поэзии, ведущей «в суровый грозный бой за истину и свет», так и поэзии, зовущей в «чудный мир, где нет ни жгучих слез, ни муки. Где красота, любовь, забвенье и покой».<sup>10</sup> Сам Надсон избирает первый путь, так как в тяжелые годы безвременья задача поэта — ободрять людей, пробуждая в то же время стремление к борьбе. Поэт для Надсона — поэт-гражданин, его лира — «лира истины, свободы и отмщения».

<sup>10</sup> В своих критических статьях Надсон выступал против сторонников «чистого искусства».

Он спешил, чтоб пропеть о голодной нужде,  
О суровой борьбе и суровом труде,  
    О подавленных, гибнущих силах,  
О горячих, беспомощных детских слезах,  
О бессонных ночах и безрадостных днях,  
    О тюрьме и бескrestных могилах.

Эта песня его и томилась и жгла,  
И вперед, все вперед неустанно звала!..<sup>11</sup>

(«Певец», 1881)

Надсон не был связан с революционными кругами, но в его представлении поэт сродни бойцу за правое дело.

Со мной товарищ мой, мой брат... Когда-то оба  
Клялись мы — как орлы, могучи и сильны, —  
Врагам земли родной не уступать до гроба  
Священной вольности родимой стороны.  
Я песнею владел, — и каждый стон народа  
В лицо врагов его с проклятьями бросал,  
А он владел мечом и с возгласом: «Свобода!»  
За каждую слезу ударом отомщал...

(с. 163)

Стихотворения такого рода сближали творчество Надсона с традициями вольнолюбивой поэзии. Вместе с тем эпоха безвременья наложила на поэта свой отпечаток. Он сын своего времени — ему свойственны разочарование, минуты отчаяния, двойственность отношения к миру: рядом с призывами к борьбе проявляется стремление к всепрощению. Однако последние мотивы быстро преодолеваются. Обращаясь к родине, Надсон пишет: «Мы только голос твой, и если ты больна — И наша песнь больна!.. В ней вопль твоих страданий...» («В ответ», 1886). Кругом много зла, и поэт скорбит о том, что не дано ему «огненное слово» пророка, призывающего смести с лица земли неправду жизни.

Мне не дано такого слова...  
Бессилен слабый голос мой,  
Моя душа к борьбе готова,  
Но нет в ней силы молодой...

(с. 71)

И тем не менее поэт не может молчать, когда страдает народ. Он клеймит позором «холопскую» совесть и зверскую тупость «слепых» палачей. Как и другие поэты 80-х гг., Надсон, говоря о социальном идеале, прибегает к общей отвлеченной терминологии — правда, добро, свобода, истина. Он верит в «великую силу любви», но не раскрывает того, что вкладывает в это понятие. Такая неопределенность объяснялась не только боязнью цензуры и недостаточной ясностью социальной позиции самого Надсона, но

<sup>11</sup> Надсон С. Я. Полн. собр. стихотворений, с. 155—156. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

и тем, что после спада революционной волны идейные искания передовой части общества носили еще неясные очертания.

Надсон выступает от лица поколения, вошедшего в жизнь в годы реакции, которая повлекла за собою всеобщую растерянность, смятение и безнадежность. Он «поэт» и в своих стихотворениях отражает горечь разочарования и крушения молодых надежд:

Он в песнях боролся с угрюмою мглою,  
Он в песнях с измученным братом страдал.  
Он сам был суровой судьбой обездолен,  
Сам с детства тяжелые цепи носил,  
Сам был оскорблен, и унижен, и болен,  
Сам много страдал и безумно любил.  
И в песнях не лгал он...

(с. 209)

Выражая настроения и думы поколения («Наше поколение юности не знает»), Надсон призывает преодолеть овладевшие обществом пессимистические настроения:

Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат,  
Кто б ты ни был, не падай душой.  
Пусть неправда и зло полновластно царят  
Над омытой слезами землей,  
Пусть разбит и поруган святой идеал  
И струится невинная кровь, —  
Верь: настанет пора — и погибнет Ваал,  
И вернется на землю любовь!

(с. 110)

В поэзии Надсона возникает тема жертвенности, самоотвержения во имя счастья народа. Он воспеваает тех, кто встал на защиту «поруганной свободы», кто честно прошел тернистый путь и пал в бою с «гнетущим злом». Ободря уставших, истекающих кровью в борьбе, поэт предостерегает от грозящего им «тайного соблазна» остановиться на «полдороге» к великой цели и тем самым предать «все то, что уж сделал, любя». Вместе с тем Надсон начал сознавать, что время борьбы героев-одиночек проходит («В толпе», 1881). Передовая молодежь 80-х гг. признала Надсона своим поэтом. А. Н. Толстой свидетельствовал: «В доме матери моей были кумиры: Щедрин, Тургенев, Некрасов и Надсон. Они были совестью нашего дома и главный из них — Некрасов».<sup>12</sup>

В поэзии Надсона легко обнаружить отзвуки, а порою и прямые перепевы некрасовских и лермонтовских мотивов. Он не очень заботился о форме своих стихотворений и часто пользовался готовыми поэтическими формулами, заимствованными из предшествующей поэзии. Таковы «светлые грезы», «дивные речи», «глухая печаль», «заветные мечты», «пламенные души», «светлый сон», «чудный мир», «нега сладкая», «огонь любви»,

<sup>12</sup> Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1949, с. 549.

«жгучая тоска» и т. п. Эпитеты его часто шаблонны, поэтический словарь беден.

Надсон любил контрасты, противопоставления добра и зла, света и мрака. В его поэзии существенное место занимает пейзаж. Несмотря на признание поэта в том, что ему недосуг любоваться «тихой ночью», так как внимание его поглощено «скорбью людской», он нередко обращается к картинам природы, пользуясь романтической образностью. В его поэтической лексике часто встречаются и «серебряный ручей», и «утес угрюмый», и «глухая ночь», и «немая даль», и «дремлющие воды», и «сонная волна», и «голубой простор», и, наконец, «таинственный свет серебристой луны». Надсон все же избегает «чисто пейзажных» стихотворений, внося, как и многие поэты 80-х гг., в описания картин природы раздумья над общественными вопросами и аллегорические инсказания:

Пусть стонет мрачный лес при шуме непогоды,  
Пусть в берег бьет река мятежною волной,  
С ночными звуками бушующей природы  
Сливаюсь я моей истерзанной душой.  
Я не один теперь — суровые страданья  
Со мною делит ночь, могучий друг и брат.  
В рыданиях ее — звучат мои рыданья,  
В борьбе ее — мои проклятия кипят.

(с. 98)

Надсон отдавал себе отчет в том, что не владеет как поэт выразительными и изобразительными средствами, что поэтический язык его однообразен.

Милый друг, я знаю, я глубоко знаю,  
Что бессилен стих мой, бледный и больной;  
От его бессилья часто я страдаю,  
Часто тайно плачу в тишине ночной...  
Нет на свете мук сильнее муки слова:  
Тщетно с уст порой безумный рвется крик,  
Тщетно душу сжечь любовь порой готова:  
Холоден и жалок нищий наш язык!..

(с. 169)

Однако не следует преувеличивать приверженность Надсона к трафаретным поэтизмам и сентенциям. Многие из них («страдающий брат», «бесстыдное торжество», «больные дни» и т. д.) были расхожими, но не превратились еще в ходячие штампы, которыми их в конце 80-х гг. сделали поэты-эпигоны. Привычная для поэзии этих лет образность была подчинена у Надсона столь живому чувству гуманизма, столь полна скорби о страданиях людей, что читатель забывал о «неискусности» его стихотворений.

Следует отметить также, что Надсон не только «заимствовал». Ему удалось обогатить литературную фразеологию дооктябрьской поры. Он создал немало афоризмов, ставших «крылатыми»: «Как мало прожито — как много пережито!»; «Блажен, кто в наши дни родился в мир бойцом»; «Пусть жертвенник разбит, — огонь еще

пылает», «Я не раздумывал, я не жил, — а горел»; «Только утро любви хорошо» и многие другие.

Стихи Надсона привлекали своей напевностью ряд композиторов (А. Рубинштейн, А. Спендиаров, С. Рахманинов, Р. Глиэр и др.), создавших музыку к ним.

Откликаясь на смерть поэта, А. П. Чехов писал: «Надсон — поэт гораздо больший, чем все современные поэты, взятые вместе... Из всей молодежи, начавшей писать на моих глазах, только и можно отметить трех: Гаршина, Короленко и Надсона».<sup>13</sup>

Дань увлечения Надсоном отдали многие писатели начала XX в. Так, В. Брюсов вспоминал, что, будучи гимназистом, читал Надсона, «дрожа от восхищения».<sup>14</sup> Юношеская поэзия Брюсова носит следы этого влияния. В 1895 г., т. е. в канун появления первого сборника «Русские символисты», Брюсов писал о лирических стихах Надсона: «Надсон является одним из важнейших моментов в нашей поэзии: он создал всю молодую лирику <...> Благодаря своему историческому значению он не мог быть забытым».<sup>15</sup>

### 3

Поэзия Некрасова явилась источником идейного вдохновения не только для Якубовича и Надсона, центральных фигур русской гражданской лирики этого времени, но и для значительного числа второстепенных авторов, людей скромного дарования, творчество которых не лишено историко-литературного интереса.

Это прежде всего авторы, печатавшиеся на страницах журналов «Отечественные записки», «Русская мысль», «Дело», а также в некоторых провинциальных изданиях, — такие поэты прогрессивного направления, как например Лиодор Иванович Пальмин (1841—1891),<sup>16</sup> автор известной песни «Не плачьте над трупами павших бойцов», или И. А. Бойчевский (1860—?), который в своих стихотворениях клеймил позором тех, кто занят лишь собою, кто равнодушен к социальным битвам, кто «в подлый век» самодовольно «брюшко солидное растит», «вкусно ест и мирно спит».<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 2. М., 1975, с. 21.

<sup>14</sup> См.: Тиханчева Е. П. Брюсов о Надсоне. — В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 203.

<sup>15</sup> Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову 1894—1896 гг. (К истории раннего символизма). М., 1927, с. 10.

<sup>16</sup> Пальмин Л. И. 1) Собр. стихотворений. Изд. 2-е. М., 1881; 2) Цветы и змеи. Сатира, юмор и фантазия. Сборник шаловливых стихов и багровых. СПб., 1883.

<sup>17</sup> См.: Бойчевский И. А. 1) На распутии. Собр. стихотворений. Смоленск, 1885; 2) Песни сибиряка. М., 1890; 3) Стихотворения. СПб., 1898; 4) За прошлые годы. СПб., 1913, и др. — См. о нем: Литературное наследство Урала. Поэты второй половины XIX века. Избранные произведения. Сост. В. П. Бирюков. Свердловск, 1937, с. 91.

Не лишены интереса и стихи Н. С. Стружкина, в которых автор обнажал контрасты действительности, нравы буржуазного общества:

Бедняк имел однажды дерзость  
Подтибрить грош.  
Кричали все: «Какая мерзость!  
Какой грабеж!»  
Но вот миллион похитил смело  
Один делец, —  
И все кричат: — «Вот это дело,  
Вот молодец!»<sup>18</sup>

Традиции некрасовской сатиры продолжал Федор Федорович Филимонов (1862—1920) в сборнике стихотворений, изданном в 1886 г. в Екатеринбурге под псевдонимом «Гейне из Ирбита».

Автор — «поэт опальный». Гнев его направлен против тех, кто грабит трудовой люд, кто «совестью продажной» вершит свои подлые дела:

Вьюга злилась, завывая,  
Плакал ветер у ворот,  
«Не брани меня, родная»  
Пел на крыше Васька-кот.  
Я сидел в своей квартире  
И шептал: Эдип, скажи:  
Отчего в подлунном мире  
Столько подлости и лжи?  
Отчего войной на брата  
Даже брат родной пошел,  
Отчего царит здесь алато,  
Сплетни, грязь и произвол.  
Отчего мы глупы стали,  
Измельчали все в конце,  
Отчего на пьедестале  
Возвышается подлец...  
Тот же, кто... Но, завывая,  
Ветер свистнул у ворот.  
«Не брани меня, родная»  
Пел на крыше Васька-кот.<sup>19</sup>

В сатирических стихотворениях Филимонова есть прямые переклички с Некрасовым. Они в условиях реакции 80-х гг. наполнились новым социальным содержанием:

Хоть нет греха пороки карать,  
И над смешным смеяться можно,  
Но надо только поступать  
В дни наши очень осторожно.

Когда в деревне становой  
Крестьян отпорет — не кричите,  
Вы лишь скажите: «Боже мой!»  
И поскорее замолчите.

<sup>18</sup> Стружкин Н. С. Стихотворения. М., 1886, с. 163.

<sup>19</sup> Шутки и пародии (стихотворения), соч. Гейне из Ирбита. Екатеринбург, 1886, с. 12. — В печатном тексте по цензурным соображениям слова «произвол» и «подлец» были заменены многоточием.

Не подымайте крик и вой,  
Как по спине пойдет дубина —  
И вас оценит становой,  
Как Руси доблестного сына.<sup>20</sup>

(«Совет»)

«Гейне из Ирбита» «не привык гнуть спину перед сильными». Он дорожит более всего свободной мыслью и свободным словом. Его стихи примечательны своим гражданским мужеством и горькой иронией.

К поэтам некрасовской школы принадлежал Леонид Николаевич Трефолов (1839—1905), автор «Дубинушки» и «Песни о комаринском мужике», уделявшей значительное внимание в своем творчестве крестьянской теме. В стихотворении «Пятьдесят лет» (1889) он писал:

Как юноша-поэт, «восторгами объятый»,  
Я к небу не летал (царит на небе мгла).  
Родимая земля с печальной русской хатой  
И с грустной песенкой к себе меня влекла.<sup>21</sup>

Трефолов писал о печальной участи деревни, о тяжелой судьбе женщины-грузеницы («Грамотка», 1867; «Таинственный ямщик», 1883; «Дуня», 1885, и др.), о характере русского мужика («Макар», 1884), сочетавшего неиссякаемую энергию, смекалку и выносливость с пассивностью, выработанной мрачными условиями его исторического бытия.

Странный он человек!  
Пожалеешь о нем:  
То проспит целый век,  
То вдруг вспыхнет огнем.

Он и кроток и смел,  
И на все он ходок,  
Даже сделать сумел  
Петербург-городок.

(с. 145)

В 1872 г. Трефолов стал земским гласным пошехонского уезда. В течение почти двенадцати лет он был фактическим редактором «Вестника Ярославского земства», принадлежа к прогрессивному крылу земской оппозиции. Это в какой-то мере определило либеральные иллюзии поэта. Через всю жизнь он пронес веру в народ и его светлое будущее, во социальный идеал его носил расплывчатый просветительский характер и ограничивался общими рассуждениями о царстве труда, о необходимости пробудить народ к знаниям.

<sup>20</sup> Там же, с. 45.

<sup>21</sup> Трефолов Л. Н. Стихотворения. Л., 1958, с. 167. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).



Существенное место в творчестве Трефолева 70—90-х гг. занимала сатира, в которой он широко использовал приемы, выработанные сотрудниками знаменитой «Искры». Трефолев разоблачал «либерализм» и лицемерие угнетателей народа, выступавших под личиною «гуманистов» («Филантропу», «Либеральный городок» и др.). В сатирическом ключе написано стихотворение «Конституция» (1876), в котором, используя слухи о том, что турецкий султан намерен ввести в стране конституцию, поэт говорит о современной России и пустословящих либералах, усвоивших правило: «Разговоров политических опасайся на Руси!». Позднее, работая в журналах «Будильник» и «Осколки», Трефолев значительно снизил сатирический пафос своих выступлений, но его поэзия продолжала сохранять злободневность и публицистичность.

В 90-х гг. в поэзии Трефолева с большей уверенностью зазвучала вера в близкий «рассвет» («Недопетая песня», 1892). Он выступает против антигражданской поэзии, «декадентства» («Грешница», 1896). В канун нового века в его стихах появляются революционные мотивы.

О кровь народная! В волнении жестоком  
Когда ты закипишь свободно — и потоком  
Нахлынешь на своих тиранов-палачей?..

(с. 203)

В стихотворениях, затрагивающих общественные темы, Трефолев обычно использовал традиционную символику демократической поэзии: «мрачным», «ужасным теням», противостоят «солнечный луч» и «солнечные дни», «мраку и ненастьям» — «светлая весна» и «рассвет».

Для Трефолева как поэта характерно тяготение к стихотворной новелле и песне. Именно эти жанры наиболее соответствовали идейной целеустремленности его творчества, желанию поведать миру о «злой доле» бедняков, об угнетенности и недовольстве народа. Обращение к песне Трефолев мотивировал тем, что без песни жить невозможно, что с песней «легче сердце бьется», что песня нужна народу и в дни радости, и в дни печали («Наша доля — наша песня», 1880; «Пиита», 1884, и др.). Созданные Трефолевым песня «Ямщик» и «Песня о комаринском мужике» вошли в народно-песенный репертуар.

Поэт-демократ выступал активно и как переводчик. Он автор переводов и переложений с украинского, польского, сербского, французского, немецкого, английского и других языков.

В конце века в литературу вошло значительное число писательниц, среди которых были поэтессы, привлекавшие к себе внимание читателей (М. Лохвицкая, Г. Галина, автор нашумевшего стихотворения «Лес рубят, молодой, нежно зеленый лес...», Т. Щепкина-Куперник и др.). Некоторые из них оказались

склонны к сатире (А. П. Барыкова и О. М. Чюмина, сатирическое дарование которой наиболее успешно проявилось в начале 1900-х гг.).

В 70-х гг. Анна Павловна Барыкова (1839—1893) близко стояла к литературным кругам. Она печаталась в «Отечественных записках» и принимала участие в литературной борьбе. В 1878 г. в Пятигорске вышел небольшой сборник ее «Стихотворений», состоявший из оригинальных стихов и переводов. Стихи в основном были посвящены судьбе городской бедноты и царящим в жизни социальным контрастам. Герои стихов — молодая швея, ставшая жертвой «пустого баловства» барина, голодный мальчик-воришка, нищая цыганка, шарманщик, продрогшая босоногая девочка, пляшущая для забавы праздных людей. Их участи противопоставлена сытая жизнь богачей. Многие стихи Барыковой («У кабака», «Хата», «Обреченная» и др.) написаны в духе гражданской лирики Некрасова и очерков Г. Успенского, но лишены их суровой мужественности.

Более оригинальна Барыкова как сатирик. Ее «Песнь торжествующей свиньи» переключается с очерком Салтыкова-Щедрина «Торжествующая свинья, или разговор свиньи с правдою» из цикла «За рубежом».

Широкой популярностью в революционно настроенных кругах пользовался сатирический памфлет Барыковой «Сказка про то, как царь Ахреин ходил богу жаловаться» (1883). Памфлет этот не раз публиковался в вольной печати за рубежом.

Во второй половине 80-х гг. вместе со спадом революционного движения Барыкова отошла от традиций демократической поэзии. В последние годы жизни она увлеклась религиозно-нравственным учением Л. Толстого и стала печататься в издательстве «Посредник».

#### 4

Традиции революционно-демократической литературы в конце 80-х гг. заметно угасают, усиливаются пессимистические настроения, усталость, разочарование в общественных идеалах. Время не способствовало развитию гражданской поэзии. Представители «чистого искусства» активизировали свою творческую деятельность, противопоставляя себя гражданским поэтам.

В эту переходную пору характерен расцвет интимной лирики, личных тем и мотивов, пейзажных стихотворений.

Продолжали свою деятельность А. Н. Майков (1821—1897), А. А. Фет (1820—1892), выступивший с книгой «Вечерние огни», Я. П. Полонский (1820—1898). Наряду с ними активно выступали более молодые поэты, продолжавшие отстаивать эстетические принципы «чистого искусства». Примером может служить поэзия К. К. Романова (1858—1915), выпускавшего свои произведения за подписью К. Р. В его лирике, посившей дилетантский и сугубо личный характер, преобладают меланхолическое на-

строение, воспевание тихого безмятежного чувства, изредка омрачаемого разлукой с близкими или иными житейскими обстоятельствами.

К. Р. был далек от общественных настроений своего времени, но и в его наследии все же есть несколько стихотворений на гражданскую тему. Одно из них — «Умер, бедняга! В больнице военной...» («Умер», 1885).

23 января 1881 г. при Академии наук была учреждена премия имени Пушкина «за исследования по истории языка и литературы, а также сочинения по изящной словесности как в прозе, так и в стихах». В 80-х гг., кроме Надсона, этой премии были удостоены также Д. Н. Цертелев и А. А. Голенищев-Кутузов.

По своим политическим убеждениям Дмитрий Николаевич Цертелев (1852—1911) примыкал к «староверам», консервативному крылу русской литературы. В своем творчестве он провозглашал уход не только от острых социальных тем, но порою и от современности в глубину веков, в далекое историческое прошлое. Внимание поэта привлекают древнеперсидские и древнеиндийские сказания, в которых он ищет созвучия своим философским воззрениям.

В поэзии Цертелева (первый сборник его «Стихотворений» вышел в 1883 г.) нашли отражение характерные для всей поэзии 80-х гг. настроения: скорбные думы, «неясные сны» и сомнения. Свое сердце поэт сравнивает с опустелым, забытым храмом, в котором, «как в могиле», он схоронил свои «лучшие грезы и мечты». В этом сердце «только слезы, все в нем холодно, грустно, темно».

В грядущее нам света не пролить:  
В порыве суетных мечтаний  
Мы только тщетно силится сломить  
Времен незыблемые грани.

Жизнь наша — сумерки: и ночь и день;  
И мы напрасно ждем ответа,  
Что перед нами? Вечной ночи тень  
Иль первые лучи рассвета? <sup>22</sup>

(1886)

Цертелев заражен социальным скептицизмом и не верит в целесообразность борьбы: «Что ж пользы бороться напрасно? — Все в мире безумье и ложь!» («Сон»).<sup>23</sup>

Поэт не ищет в жизни ни правды, ни свободы, ни счастья, ни добра. Он живет в мире грез, «чудных мечтаний», «волшебных видений», которые чужды, по его словам, простому народу. Этот подчеркнутый аристократизм весьма характерен для общественных настроений Цертелева.

<sup>22</sup> Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972, с. 218.

<sup>23</sup> Цертелев Д. Н. Стихотворения. СПб., 1883, с. 82.

Не говори, призванник неба,  
О блеске вечной красоты;  
Народу нужно только хлеба, —  
Ему смешны твои мечты.<sup>24</sup>

Наибольший интерес представляют стихотворения Цертелева о природе, в которых его поэтический язык приобретает ясность и простоту.

И вот я на камни усталый  
Под старыми соснами лег;  
Теснились у ног моих скалы,  
Гремел и плескался поток,

И падали черные тени  
На снег, освещенный луной,  
Вершины, как ряд привидений,  
Белели сквозь сумрак ночной.<sup>25</sup>

Цертелев в известной степени явился предшественником русских символистов. Дело не только в том, что жизнь для него — «бесконечный ряд призраков» и «вечно мелькающих снов». Он ищет в таинственно-мистической «стране всемогущего Слова прообразы вечных идей». Для него мир становится «только знаком условным», и в смысл его «проникнуть смертным не дано».

По своей общественной позиции к Цертелеву близок Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (1848—1913). В его сборнике «Затишье и буря» (1878) наряду с избитыми мотивами скуки, печали, тоски и уныния, тревожными думами и сомнениям встречаются стихотворения, в которых заметно сочувствие угнетенной крестьянской массе.

От шумящих столиц далеко, далеко  
Я уйду, строгой думой объятый,  
В душу родины там загляну глубоко,  
Заберуся в землянки и хаты.

Нищеты и терпенья загадочный лик  
Разгляжу при мерцаньи лучины,  
В кабаке придорожном подслушаю крик  
Безнадежной и пьяной кручины. —

И вернувшись назад, тебе песню спою —  
Не такую, как пел я доньше.  
Нет, услышав тогда эту песню мою,  
Ты поклонись ей, как святыне.<sup>26</sup>

(К Н...у)

К середине 70-х гг. относится творческое содружество М. П. Мусоргского с Голенищевым-Кутузовым. По-видимому,

<sup>24</sup> Там же, с. 52.

<sup>25</sup> Там же, с. 79—80.

<sup>26</sup> Голенищев-Кутузов Арсений. Затишье и буря. СПб., 1878, с. 16—17.

в эти годы композитор оказал известное влияние на творчество поэта. По совету Мусоргского он пишет драматическую хронику под названием «Смута» («Василий Шуйский») из истории России XVII в. В тесном творческом контакте с поэтом были созданы циклы Мусоргского «Без солнца», «Песня и пляски смерти», баллада «Забытый», относящиеся к числу лучших вокальных произведений композитора. Наконец, либретто оперы «Сорочинская ярмарка» было составлено при ближайшем участии Голенищева-Кутузова. Но в его биографии дружба с Мусоргским — лишь эпизод. В стихотворении «М. П. Мусоргскому» (1884) Голенищев-Кутузов писал:

Дорогой невзначай мы встретились с тобой  
И вместе мы пошли. Я молод был тогда;  
Ты бодро шел вперед, уж гордый и мятежный;  
Я робко брел во след...<sup>27</sup>

Декларируя свое преклонение пред «вечной красотой», «чистым искусством», Голенищев-Кутузов вместе с тем находил возможным обращаться и к злободневным вопросам. Хотя автор заявляет, что он «нем и глух к громам войны», что он «бранных песен не поет», тем не менее в его первом сборнике целый раздел посвящен русско-турецкой войне, где он воспеваает героизм русских воинов. Поэт говорит о бесчисленных невинных жертвах, вопли которых «терзают слух». Его страшит «всепожирающая война», и он, забыв на время «веселье», «шум», «мечты, желанья», слагает скорбные песни.

Порою его стих звучит как бодрый призыв:

Пусть буря стонет — переждем!  
Не одолеет нас невзгода.  
Стряслась беда — снесем беду!  
Сыны великого народа,  
Мы в нашу веруем звезду.  
И проклят будь, чей дух смутится,  
Чей в страхе побледнеет лик,  
Кто малодушно усомнится  
И дрогнет хоть единый миг.<sup>28</sup>

Голенищев-Кутузов пробовал писать поэмы, однако его попытки в этом направлении были безуспешны. Сюжеты для своих поэм («Старые речи», «Рассвет») он черпает из личных воспоминаний. В них мало оригинальной поэтической мысли.

К представителям поэзии «чистого искусства» принадлежит пользовавшийся большой популярностью Алексей Николаевич Апухтин (1841—1893). Он начал печататься в 50-х гг., но первый сборник его «Стихотворений» появился только в 1886 г. Книга была открыта поэмой «Год в монастыре», представляющей днев-

<sup>27</sup> Голенищев-Кутузов А. А. Стихотворения. СПб., 1884, с. 38.

<sup>28</sup> Голенищев-Кутузов Арсений. Затишье и буря, с. 125—126.

никовые записи героя, в которых был отражен характерный круг основных тем и мотивов лирики Апухтина.

Герой поэмы, зараженный пессимизмом светский человек, бежит из «мира лжи, измены и обмана» под «смиренный кров» монастыря. Но жизнь в глубокой тишине, «без бурь и без страстей» вскоре наскучила ему. Тщетно пытается он изгнать из сердца образ любимой, которая доставляла ему так много горечи и страдания, — в нем все более и более «бушуют волны воспоминаний и страстей». Наконец, накануне пострижения герой навсегда прощается «с тихой, смиренной обителью», идя навстречу бурям жизни. Поэма лишена сложного драматического развития сюжета, это длинная цепь размышлений героя, его беседы с самим собою.

Тематика стихотворений первого сборника во многом родственна тягостным думам, лежащим в основе поэмы «Год в монастыре». Меланхолия, муки неразделенного чувства, «любви безумный стон», воспоминания об утраченном счастье, трагедия разочарования, тоска «томительных дней», пессимистические настроения — таково содержание поэзии Апухтина.

Ранее поэт тяготел к элегии и романсной лирике. Широко известные романсы «Ночи безумные, ночи бессонные», «Пара гнедых», «Разбитая ваза» и др. Апухтина привлекли внимание композиторов, в том числе П. И. Чайковского, долгие годы дружившего с поэтом.

В 80-х гг. Апухтин начинает тяготеть к повествовательным стихотворным жанрам — дневнику, исповеди, письму, монологу, которые позволяли усилить эмоциональный накал переживаний героев и драматизировать их рассказ о себе. Обращение к повествованию в стихах, к своеобразной стиховой новелле дало Апухтину возможность внести в свою поэзию интонацию живой разговорной речи и более свободно вводить в нее бытовую лексику.

Лирика Апухтина изобиловала трафаретными поэтическими словосочетаниями и образами. Широким потоком вливались в его стихи «туманные дали», «небесные улыбки», «золотые сны», «лазурное небо», «яркие очи» и т. п. Обращение к повествовательной форме помогло поэту преодолеть тяготение к чужой образности. Апухтин не был зачинателем в области поэтического повествования, но он внес в него новые настроения и новое психологическое раскрытие человека своего времени. Созданные им монологи-исповеди («Сумасшедший», «Из бумаг прокурора», «Перед операцией») быстро вошли в эстрадный репертуар. В предисловии к «Стихотворениям» Апухтина, изданным в 1961 г., Н. Коварский справедливо пишет, что для Апухтина было характерно стремление «породнить стихи и прозу. Стих Апухтина под влиянием этого родства несомненно выигрывает. Лексика становится проще, реже встречаются „поэтизмы“, стих делается свободней, вбирает значительно больше, чем раньше, разговорных элементов и в словаре и в синтаксисе. В произведениях

этой поры Апухтин избавляется от маньеризма романса и элегии». <sup>29</sup>

Почти одновременно с Апухтиным вступил в литературу Константин Константинович Случевский (1837—1904), наиболее плодотворный период творчества которого падает на 80-е гг. (в период 1881—1890 гг. вышло четыре книги его «Стихотворений»).

Стихотворения, в которых затрагиваются социальные темы («Странный город», «На Раздельной», «Цынга», «Висбаден» и др.), не характерны для основного круга творческих интересов Случевского. Он больше тяготел к «чистой лирике» и философско-нравственной проблематике; значительное место в его поэзии занимают также религиозно-мистические мотивы, усилившиеся в последний период его жизни.

И мнится при луне, что мир наш — мир загробный,  
Что где-то, до того, когда-то жили мы,  
Что мы — не мы, послед других существ, подобный  
Жильцам безвыходной, таинственной тюрьмы.<sup>30</sup>

(«Lux Aeterna»)

По признанию самого поэта, в его творчестве отражено томление «усталого ума» и «надломленного духа». Он нередко затрагивает традиционную тему вечного конфликта между умом и чувством, рассудком и сердцем.

О, не брани за то, что я бесцельно жил,  
Ошибки юности не все за мною числи,  
За то, что сердцем я мешать уму любил,  
А сердцу жить мешал суровой правдой мысли.

(с. 81)

Желание порассуждать нередко подавляло в стихах Случевского поэтическое чувство. Не удовлетворяющая поэта действительность вызывала у него потребность в воспоминаниях, в погружении в мир сновидений.

И думалось мне: отчего бы —  
В нас, в людях, рассудок силен —  
На сны не взглянуть, как на правду,  
На жизнь не взглянуть, как на сон!

(с. 88)

В поэзии Случевского находят выражение чувство ущербности, «страшные полусны», «видения мрачные психических расстройств». Одна из излюбленных тем поэта — тема раздвоения человека:

Потому-то вот, что двое нас, — нельзя,  
Мы не можем хорошо прожить:

<sup>29</sup> Апухтин А. Н. Стихотворения. Л., 1961, с. 47.

<sup>30</sup> Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. Л., 1962, с. 58—59. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

Чуть один из нас устроится — другой  
Рад в чем может только б досадить!

(с. 55)

Случевский пробовал свои силы в различных поэтических жанрах. Он пытался выступать и в области сатирической поэзии («Из альбома одностороннего человека»).

Поэзия Случевского не пользовалась успехом у современников и только в конце творческого пути поэта привлекла к себе внимание символистов. Брюсов назвал его «поэтом противоречий». Эта противоречивость сказывалась и в проблематике стихотворений Случевского, и в его поэтической манере.

Творчество Случевского лишено традиционных поэтических форм. Он выступал как искатель новых художественных средств в поэзии. Претендуя на высокую поэзию, на философскую лирику, Случевский в то же время тяготел к изображению приземленной обыденности, «скучной» житейской прозы. В его поэзии мы встречаем неожиданные рифмы и ассоциации (см., например, «Неподвижны очертанья...», 1889):

Проплывают острова  
Темных водорослей — уток,  
Чаек и гагар притон.  
Словно ряд плывущих шуток,  
Словно легкий фельетон...

(с. 119)

Возвышенный поэтический язык соседствует у Случевского с нарочитыми прозаизмами, заимствованными из бытовой, канцелярской и научной лексики. Дисгармония внутреннего мира поэта выражалась с помощью стилиевой дисгармонии. Но именно в этой противоречивости Брюсов видел оригинальность и своеобразие Случевского-поэта. «В самых увлекательных местах своих стихотворений, — писал Брюсов, — он вдруг сбивался на прозу, неуместно вставленным словом разбивал все очарование и, может быть, именно этим достигал совершенно особого, ему одному свойственного, впечатления».<sup>31</sup>

Подобно другим поэтам, Случевский нередко писал о самой поэзии и ее роли в жизни:

Ты не гонись за рифмой своенравной  
И за поэзией — нелепости оне:  
Я их сравню с княгиней Ярославной,  
С зарею плачущей на каменной стене.

Ведь умер князь, и стен не существует,  
Да и княгини нет уже давным-давно;  
А все как будто, бедная, тоскует,  
И от нее не все, не все схоронено.

<sup>31</sup> Веса, 1904, № 10, с. 1—2.



Смерть песне, смерть! Пускай не существует!..  
Вздор рифмы, вздор стихи! Нелепости оне!..  
А Ярославна все-таки тоскует  
В урочный час на каменной стене...

(с. 224—225)

Процесс угасания гражданской поэзии с наибольшей яркостью проявился в поэзии Константина Михайловича Фофанова (1862—1911), выступившего в 80-х гг. с двумя сборниками «Стихотворений». В его творчестве господствует лирическая тема, почти всегда окрашенная в грустные тона. Здесь более, чем у других современных поэтов, ощущается зависимость от русской элегической традиции. Фофанова точно преследуют «родные тени» Пушкина, нередко Фета, но более всего Лермонтова. Читая фофановские стихи, еще раз убеждаешься, сколь сильна была власть Лермонтова над поэтами последней трети XIX в.

Фофанов был поэтом «больного поколения»: «Мы поздние певцы», а «поздние мечты бледней первоначальных». Основной круг его настроений характеризуется типичными поэтическими формулами тех лет: это «мгла воспоминаний», «безотчетные порывы», «сумрачная печаль», «смутная тоска», «тоска безотрадная». В его лирике отражены уныние, отчаяние и бессилие. Он искренне сочувствует «нищим», «страдающим, голодным братьям». Его мысли там, где «бедность ютится», «где плач», где «подвалы бледных бедняков», где «и жизнь, и мир — тяжелый ад!». Фофанов сочувствует тем, кто не мирится с неправдой жизни, кто борется. Одно из своих лучших стихотворений «Отошедшим» (1889) поэт посвятил «глашатаям свободы»; он говорит о тех, кто в дни реакции и политического террора томится в мрачных тюрьмах («В неприглядных стенах заключен я давно...», 1882). У самого же поэта «стихла в сердце злоба», «нет в устах проклятья», он лишь «скорбит» и «рыдает». Однако этим поэзия Фофанова не исчерпывается. В литературе конца века он занял особое место. Его творчеству присущи черты, позволяющие говорить о нем как о самобытной, яркой фигуре. Многие роднит поэзию Фофанова с нарождавшимся декадентством, недаром символисты относили его к своим предшественникам. Его поэтический мир — мир призраков и болезненных явлений. На этой почве у него возникает устойчивая тема «двойника»:

Ночь осенняя печальна.  
Ночь осенняя темна;  
Кто-то белый мне кивает  
У открытого окна.

Узнаю я этот призрак,  
Я давно его постиг:  
Это — бедный мой товарищ.  
Это — грустный мой двойник.

Он давно следит за мною,  
Я давно слежу за ним,  
От него мне веет смутно  
И небесным и земным...<sup>32</sup>

(«Двойник», 1887)

Поэтическое наследие Фофанова неравноценно. Наряду с вялыми, серыми стихами и стертыми образами в его творчестве немало стихов, которые следует отнести не только к личным достижениям автора, но и лирики конца века в целом.<sup>33</sup> Фофанов явно тяготел к импрессионистической манере, которая впоследствии была усвоена и развита русскими символистами. Он поэт сумерек и полутонов, внесший свой вклад в пейзажную лирику.

Я видел серебро сверкающих озер,  
Сережки вербы опушенной,  
И серых деревень заплаканный простор,  
И в бледной дали лес зеленый.

(с. 60)

Сияло небо необъятно  
И в нем, как стая легких снов,  
Скользили розовые пятна  
Завечеревших облаков.

(с. 89)

К заметным поэтическим фигурам конца века следует отнести Мирру Лохвицкую (1869—1905), первый сборник «Стихотворений» которой (1896) был отмечен Пушкинской премией.

Далекая от социальной проблематики, Лохвицкая ввела в свою поэзию мир «бурных порывов», и это дало повод к нападкам на нее.

Лохвицкая упорно работала, добиваясь «сочетаний неожиданных и странных», «перезвонов хрустальных созвучий», и порою достигала большой чеканности и певучести своих стихов.

Где не знаящие печалей,  
В диком блеске вакханалий  
Прожигавшие года?  
Где вы, люди? Мимо, мимо!  
Все ушло невозвратно.  
Все угасло без следа.

И на радость лицемерам  
Жизнь ползет в тумане сером.  
Безответна и глуха.<sup>34</sup>

(«В наши дни», 1898)

<sup>32</sup> Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1962, с. 85. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

<sup>33</sup> См., например, стихотворения «Умирающая невеста» (1887), «Зари вечерняя, заря прощальная» (1888), «Сумерки бледные, сумерки мутные...» (1888), «Меланхолия» (1889), «Ты помнишь ли?!» (1891). Большим успехом пользовались «Звезды ясные, звезды прекрасные...» (1885).

<sup>34</sup> Поэты 1880—1890-х годов, с. 622—623. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).— См. также «Сумерки» (1894), «Джамиле» (1895), «Умей страдать» (1895), «Есть что-то грустное в розовом рассвете» (между 1896 и 1898).

Или:

Не убивайте голубей!  
Их оперенье белоснежно;  
Их воркование так нежно  
Звучит во мгле земных скорбей,  
Где всё — иль тускло, иль мятежно.  
Не убивайте голубей!

(с. 633)

По своей основной тенденции лирика Лохвицкой близка, с одной стороны, к поэзии А. Н. Майкова, приветствовавшего ее вступление в литературу, с другой — к «звонкой» лире К. Д. Бальмонта. В. Я. Брюсов не без основания причислил Лохвицкую к «школе Бальмонта» с ее обостренным интересом к форме стиха, щеголянием «рифмами, ритмом, созвучиями», а также погоней «за оригинальными выражениями <...> во что бы то ни стало».<sup>35</sup>

В последний период творческой деятельности значительно усилился импрессионизм поэзии Лохвицкой. Ее поэтические искания оказали влияние на ряд молодых поэтов, в том числе на Игоря Северянина.

Для возникновения новых поэтических явлений в конце века — пролетарской поэзии и символизма — почва была подготовлена, с одной стороны, демократической литературой (не только поэзией, но и прозой) 70—80-х гг., а с другой — творчеством К. Случевского, К. Фофанова, Н. Минского, Д. Мережковского.

Мережковский и Минский отдали в юности некоторую дань увлечению народническими идеями, но быстро отошли от них и стали первыми идеологами декадентского искусства в России.

Н. М. Минский (псевдоним Николая Максимовича Виленкина, 1855—1937) выступал вначале как поэт гражданской ориентации. Его поэма «Последняя исповедь» (1879) была издана нелегально. Первый сборник его «Стихотворений» (1883) был запрещен Комитетом министров и затем уничтожен. Поэма «Гефсиманская ночь» (1884), носившая обличительный характер, в свою очередь, была запрещена цензурой. Оппозиционный отпечаток свойствен и другим ранним стихам Минского. Но это длилось недолго. В том же 1884 г. он выступил со стихотворением «Ноктюрн», в котором заявил:

Никого я не люблю,  
Все мне чужды, чужд я всем,  
Ни о ком я не скорблю  
И не радуюсь ни с кем.<sup>36</sup>

Тогда же Минский опубликовал в киевской газете «Заря» статью «Старинный спор», направленную в защиту поэзии, не связанной с общественной борьбой. То была первая декларация новой

<sup>35</sup> Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову 1894—1896 гг. (К истории раннего символизма). М., 1927, с. 78.

<sup>36</sup> Поэты 1880—1890-х годов, с. 125. (Ниже в тексте ссылки на стихотворения Н. Минского и Д. Мережковского даются по этому изданию).

декадентской поэзии. Защита «чистого искусства» служила и книга Минского «При свете совести», вышедшая в 1890 г. Теперь Минский пишет: «Я цепи старые свергаю, Молитвы новые пою» («Посвящение», 1896). Как и Мережковский, Минский начинает уделять большое внимание философско-религиозным вопросам. Революция 1905 г. воскресила гражданские интересы поэта («Гимн рабочим»), но затем он вновь отходит от них.

Минский ищет «сумрака, безлюдья, тишины», его терзают «сомнения-коршуны» и «горькие вопросы», и он называет себя певцом грусти и скорби. Но вскоре автор отвращает свой взор от безрадостных картин действительности. Нет у него желанья скорбеть «о горе большом, о горе сермяжном земли неоглядной», потому что «страданий народных, как море ковшом, нельзя исчерпать песней нарядной». Он скорбит лишь о «больном поколении», о тех,

Кто злобы не мог в своем сердце найти,  
Кто полон сомнений и полон печали,  
Стоит на распутьи, не зная пути.

(с. 98)

Эти слова как нельзя лучше характеризуют Минского в 80-х гг., его общественную позицию в эпоху идейного разброда и поисков новых путей.

Минский о себе говорит, что он «был рожден певцом любви и красоты», но время песен ушло и «царствует сумрак кругом». Он жалуется на судьбу за то, что он рожден «в век больной и мрачный», что его «демон нежных слов не шепчет никогда». В своем пессимизме он часто впадает в противоречия с самим собою. То он жаждет бури, урагана, грозы, чтоб «хоть раз полной грудью вздохнуть», то взывает к тишине, к всепрощающей и все-смиряющей любви. Смутное и двойственное отношение к действительности привело не только к туманности и противоречивости мотивов и идей его поэзии, но и к туманности его речи. Это относится прежде всего к тем стихам Минского, в которых он стремится к философскому осмыслению сложных явлений социальной действительности. Он сам ощущал недостатки своего искусственно осложненного языка. Называя Пушкина и Лермонтова своими наставниками, обращаясь к их великим теням, Минский писал:

Я в ваших песнях пью отраву красоты,  
И жалок я себе с своим стихом туманным,  
И грустно мне, что в нем так мало простоты...<sup>37</sup>

(«Наставники мои! О Пушкин величавый...»)

В раннем творчестве Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865—1941) был также выражен протест против мира, где слышится «стон подавленный невыразимых мук». В 1883 г. появилось

<sup>37</sup> Минский Н. Стихотворения. СПб., 1887, с. 59.

ставшее популярным стихотворение «Кораллы», в котором говорилось о победе миллионов тружеников, вырвавшихся из глубины морей на простор, к небу.

Час придет — и гордо над волнами,  
Раздробив их влажный изумруд,  
Новый остров, созданный веками,  
С торжеством кораллы вознесут...

(с. 147)

Большой популярностью пользовалось и стихотворение «Сакья-Муни» (1885), носившее антирелигиозный оттенок. Но уже в эти годы сказывается неверие поэта в народные силы и проявляется стремление сосредоточить внимание не столько на страданиях мира, сколько на своем собственном «я». В стихотворениях 90-х гг. Мережковский утверждает неизбежность одиночества человека, отчужденность людей друг от друга.

В своей тюрьме — в себе самом —  
Ты, бедный человек,  
В любви, и в дружбе, и во всем  
Один, один навек!..

(с. 161)

## 5

В русской демократической печати последней трети XIX в. тема деревни занимает исключительно важное место. Эта тема тесно переплеталась с проблемой народа и народности. А народ в это время — прежде всего многомиллионное русское крестьянство, составлявшее девять десятых всего населения России.

Еще при жизни Некрасова начали выступать со своими произведениями крестьянские поэты-самоучки, из которых большей одаренностью выделялся Иван Захарович Суриков (1841—1880). В 1871 г. он издал первый сборник своих стихотворений, а спустя два года в «Вестнике Европы» была опубликована его былина «Садко у морского царя». К концу 60-х гг. вокруг Сурикова объединилась группа крестьянских писателей-самоучек, и им при деятельном участии самого Сурикова удалось организовать и издать в начале 70-х гг. сборник «Рассвет», в котором были представлены произведения (поэзия и проза) шестнадцати авторов: стихотворения Сурикова, рассказы и стихотворения С. Дерунова, очерки И. Новоселова, этнографически-бытовые зарисовки О. Матвеева и др. Произведения эти были объединены общей направленностью тематики: картинка с натуры, сценки из жизни крестьян и городской бедноты, а также обработка былинных сюжетов и народных легенд.<sup>38</sup> Вслед за первой редакция предполагала выпу-

<sup>38</sup> Рассвет. Сборник (нигде не бывших в печати) произведений писателей-самоучек, вып. 1. М., 1872.

слить вторую книжку сборника, которая не была осуществлена. Издание прекратилось после первого выпуска. Значение сборника «Рассвет» заключалось в том, что впервые не отдельные писатели-самоучки, а целая группа их заявила о своем существовании, свидетельствуя о пробуждении в народе тяги к творчеству и стремления самому поведать о своей жизни. Но общая культура авторов была невысока. Ни один из его участников, за исключением Сурикова, не оставил в литературе сколько-нибудь заметный след.

Суриков — певец бедноты, наследник Кольцова и Никитина, отчасти Шевченко и Некрасова, автор стихотворений «Рябина» («Что шумишь, качаясь...», 1864), «В степи» («Снег да снег кругом...», 1869) и других, ставших популярными народными песнями. Основной круг тематики его песен и стихотворений — жизнь пореформенной деревни («С горя», «Тихо тощая лошадка...», «Тяжело и грустно...», «Детство», «Горе», «По дороге», «У пруда» и др.). Его герои — это труженик-бедняк, который бьется в нищете, невзгодам и бедам которого нет конца, крестьянки-труженицы с их тяжкой долей. Целый цикл составляют стихи, посвященные воспоминаниям детства, деревенским ребятишкам. Встречаются у Сурикова и сюжетные стихотворения, в которых автор обращается к будничным картинам народной жизни. Это грустные повести о доле тружеников земли. Обращается он также к сюжетам народных баллад и былин («Удалой», «Немочь», «Богатырская жена», «Садко у морского царя», «Василько», «Казнь Стеньки Разина»). Суриков воспевае труд земледельца («Косари», «Летом», «В поле» и др.). Город, городская жизнь — недоброе, чуждое миросозерцанию крестьянского поэта начало:

Город шумный, город пыльный,  
Город, полный нищеты,  
Точно склеп сырой, могильный,  
Водрых духом давишь ты!<sup>39</sup>

(«Вот и степь с своей красою...»,  
1878)

Много задушевных строк посвятил Суриков крестьянке-труженице, сиротам, батрачкам-наймичкам:

Я не дочь родная —  
Девка нанятая;  
Нанялась — так делай,  
Устали не зная.

Делай, хоть убейся,  
Не дадут потачки...  
Тяжела ты, доля,  
Долюшка батрачки!

(с. 142)

<sup>39</sup> И. З. Суриков и поэты-суриковцы. М.—Л., 1966. с. 209. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

Поэт-самоучка обращается к деревенской теме не со стороны, а изнутри жизненных ситуаций, самой социальной драмы. Им руководит желание коснуться дотопле слабо освещенных в поэзии уголков народной жизни, рассказать во всеуслышание горькую правду о «кормильце» русской земли.

В стихотворениях Сурикова постоянно ощущается непосредственная близость к природе деревенского жителя, с малых лет привыкшего к шуму леса, тишине степи, простору полей, благоуханию цветов и трав:

Едешь, едешь — степь да небо,  
Точно нет им края,  
И стоит вверху, над степью,  
Тишина немая.

(с. 131)

Край далекий неба  
Весь зарей облит,  
Заревом пожара  
Блещет и горит.  
Ходят огневые  
Полосы в реке;  
Грустно где-то песня  
Льется вдалеке.

(с. 78—79)

(См. также: «Летняя ночь», «Утро в деревне», «В дороге», «От деревьев тени...», «В ночном», «В зареве огнистом...», «На реке» и др.). Многие пейзажные зарисовки Сурикова в стихах сделаны с большой любовью и теплотой. Они по характеру мироощущения напоминают картины Ф. А. Васильева, овеянные светлой печалью.

Такие стихотворения Сурикова, как «Дед Клим», «Зима» и другие, отражают патриотическое чувство; любовь к родной стихии. Несмотря на царящую вокруг нищету и горе народа, Суриков умел находить в деревенской жизни и ее поэтическую сторону, находить поэзию и красоту в крестьянском труде («Косари», «Летом», «Заря занимается, солнце садится...», «Утро в деревне», «Загорелась над степью заря...»).

В «песнях» Сурикова — «рыдания души», «горе да тоска». «У нас мало песен веселых. Большая часть наших народных песен отличается тяжелой грустью», — писал Н. А. Добролюбов в статье о Кольцове. И у Сурикова нет «светлых песен любви». По содержанию и грустной тональности они близки русской народной песне. Крестьянский поэт нередко пользуется ее лексикой, ее традиционными образами:

Я ли в поле да не травушка была,  
Я ли в поле не зеленая росла;  
Взяли меня, травушку, скосили,  
На солнышке в поле иссушили.

Ох ты, горе мое, горюшко!  
Знать, такая моя долюшка!

(с. 125)

В стихотворениях Сурикова постоянно звучит горькая жалоба на «злодейку-жизнь», «злодейку-судьбу». В них автор сознательно следует за традицией народной песни («Что не реченька...», «Что не жгучая крапивушка...», «Хорошо тому да весело...», «Кручинушка», «Жница», «Преступница», «Прощание», «В поле гладкая дорога...» и др.). Следует отметить влияние Шевченко на Сурикова, прямые обращения, перепевы отдельных мотивов из украинской народной песни («Нет радости, веселья...», «Вдова. Из Т. Шевченко», «Думы. На мотив Шевченко», «В огороде возле броду...», «Сиротой я росла...», «И снится мне, что под горою...», «Сиротинка» и др.).

Правдивость, искренность, горячее сочувствие к обездоленному труженику, простота и ясность языка и образов характеризуют лучшие стихи Сурикова. К ним обращались, писали на их тексты музыку П. И. Чайковский («Я ли в поле да не травушка была...», «Солнце утомилось...», «Занялася заря...», «В огороде возле броду...»), Ц. Кюи («Засветилась в дали, загорелась заря...»), А. Т. Гречанинов («В зареве огнистом...»). Текст былины Сурикова «Садко у морского царя» послужил основой сюжета одноименной оперы Н. А. Римского-Корсакова.

Поэзия Сурикова страдает однообразием мотивов, ограниченностью круга наблюдений, что объясняется судьбой поэта, обстоятельствами его жизни. Большей частью он остается на позициях бытописания. Суриков редко касается причин нищенского существования трудового народа, не допытывается до корней социального зла.

Крестьянские поэты продолжали, с одной стороны, традиции некрасовской поэзии, а с другой — следовали за Кольцовым, Никитиным, Шевченко.

После смерти Сурикова возникали новые группы поэтов-самоучек. Так, в 1889 г. был издан сборник Московского кружка писателей из народа «Родные звуки», куда вошли стихи С. Дерунова, И. Белоусова, М. Леонова и др. В 90-х гг. вокруг М. Леонова объединилась уже многочисленная группа. В 1903 г. она получила наименование Суриковского литературно-музыкального кружка.<sup>40</sup>

К числу старшего поколения писателей-самоучек принадлежал Спиридон Дмитриевич Дрожжин (1848—1930), прошедший трудную жизненную школу. Двенадцать лет он был крепостным. Долго и упорно искал он свое место в жизни, сменил не одну профессию. Его муза «родилась в крестьянской избе» («Моя муза», 1875). Творчество его посвящено русской деревне, жизни деревенского труженика. Читатель постоянно ощущает, что так может писать автор, для которого описываемые им явления, скорбные картины народной жизни — родная стихия. Стихи Дрожжина написаны

---

<sup>40</sup> См. статью В. А. Ковалева «Поэт-суриковец М. Л. Леонов (Максим Горемыка)» (в кн.: Русская литература. Труды Отдела новой русской литературы, т. 1. М.—Л., 1957, с. 251—264).



просто, без прикрас и преувеличений, поражают обнаженностью суровой правды:

Холодно в избенке,  
Жмутся дети-крошки.  
Иней серебристый  
Запустил окошки.  
Плесенью покрыты  
Потолок и стены,  
Ни куска нет хлеба,  
Дров нет ни полена.  
Жмутся, плачут дети,  
И никто не знает,

Что их мать с сумою  
По миру собирает,  
Что отец на лавке  
Спит в гробу сосновом,  
С головой покрытый  
Саваном холщовым.  
Крепко спит, а ветер  
Ставнями стучится,  
И в избушку грустно  
Зимний день глядится.<sup>41</sup>

(«Зимний день», 1892)

Следует отметить свежесть и непосредственность впечатлений, наблюдательность автора, его любовь к характерным деталям: «блистающая белым инеем» шапка мужичка, «замерзшие на морозе его усы и борода», «рассыпающаяся снежной пылью вьюга» за окном избушки, «седая бабка» за прялкой, грозящая «костлявой рукой» плачущим детишкам («Две поры», 1876). В стихотворениях этого рода — тяготение автора к выпуклости, наглядности, картинности. Он как бы живописует детали народного быта. В них выражена и конкретность жизненных ситуаций: мужик, бредущий босиком за сохой («В родной деревне», 1891), тяжелые думы его о том, как жить, прокормить семью: «оброк за целый год не плачен, за долг последнюю корову кулак уводит со двора» («В засуху», 1897). Даже с точки зрения словаря, фактуры языка поэзия Дрожжина вся пропитана русской деревней: «сельский храм», «покрытые соломой избушки у реки», «соха», «телега», «рожь густая» и т. п.

Дрожжин воспевает природу родины, сельское приволье, «лесную глушь и гладь безбрежных полей», «сизый дымок за рекой» и «сельских нравов простоту», отдых крестьянина.

В деревенском пейзаже Дрожжина часто слышны звуки народных песен, слышны «людские муки» («Вечерняя песня», 1886). Его песни призваны «среди горя и трудов утешать бедняков» («Мне не надобно богатства...», 1893). С песней работа спорится, с песней легче жить, она не только утешает, но и вселяет надежду («Не грусти о том...», 1902). Дрожжин сознательно следует за народной песней и в тематике, и в стилистике и лексике («Злая доля», 1874; «Ах, уж я ль, млада-младешенька...», 1875; «Хороша ты, душа красна девица», 1876). «Связь наследия Дрожжина с устной поэзией настолько глубока, — справедливо замечает Л. Ильин, — что порою невозможно отличить, где кончается фольклор и где начинается творчество самого поэта».<sup>42</sup> Иногда Дрож-

<sup>41</sup> Дрожжин С. Стихотворения. Л., 1949. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

<sup>42</sup> Ильин Л. Самородок России. — В кн.: Спиридон Дрожжин. Песни гражданина. М., 1974, с. 17.

жину удается создавать оригинальные стихи, близкие, родственные пародным напевам; в них он продолжает кольцовскую, никитинскую, суриковскую линию («Как листок оторван...», 1877; «Что не ласточка-касаточка поет...», 1885; «Земляничинка моя...», 1909; «Не полынь с травой повиликою», 1894). Иногда же его стихи оставляют впечатление стилизации, подражания народной песне, перепевов народных мотивов (например, «Калинка, калинка...», 1911).

Дрожжин и другие крестьянские поэты не поднялись до социального обличения. Их мысль не была связана с мыслью революционно настроенного крестьянства. Сочувствие к труженикам деревни и города выражено у Дрожжина и в 80-х гг. и в начале XX в. в самой общей форме. Его социальный идеал отражен в строках:

Не нужно для меня ни блага богачей,  
Ни почестей правителей могучих;  
Отдайте только мне спокойствие полей  
Чтоб видел я народ довольный и счастливый  
Без горя горького, без тягостной нужды...

(с. 145)

Крестьянские поэты горячо любили Россию, были певцами труда и народного горя. Они обратились к темам, которые ранее оставались вне сферы поэзии. Значительна была их роль в демократизации литературы, обогащения ее новыми пластами жизненных наблюдений.

Стихи и песни Сурикова, Дрожжина в своих лучших образцах составляют примечательную страницу в истории русской демократической поэзии. В ее недрах, как органическое звено в развитии ее трудовых мотивов, возникала рабочая тема, зачатки которой ранее встречались в фольклоре. Появление этой темы связано с процессом пролетаризации деревни.

В разработке темы города у крестьянских поэтов был свой специфический аспект. Город в целом, заводскую жизнь Дрожжин показал через восприятие деревенского жителя, который оказался на огромном заводе среди машин:

И стукотня, и шум, и гром;  
Как из большой железной груди,  
Порой от них со всех сторон  
Разносятся тяжелый стон.

(с. 147)

В стихотворениях Дрожжина «В столице» (1884) и «Из поэмы „Ночь“» (1887) выражено горячее сочувствие к рабочим, живущим в «удушливых жилищах», в подвалах и на чердаках, в борьбе с «вечною нуждой». Рабочая тема у крестьянских поэтов — это органическая часть общей темы «труженика-народа».

Наиболее чуткие из поэтов конца века ощущали «предгрозовое» дыхание, нарастание новой волны освободительного движе-

ния. В этой атмосфере зародились первые ростки пролетарской поэзии, стихи поэтов-рабочих Е. Нечаева, Ф. Шкулева, А. Ноздрина и др. На историческую арену вышел русский пролетариат как организованная социальная сила. «Семидесятые годы, — писал В. И. Ленин, — затронули совсем ничтожные верхушки рабочего класса. Его передовики уже тогда показали себя, как великие деятели рабочей демократии, но масса еще спала. Только в начале 90-х годов началось ее пробуждение, и вместе с тем начался новый и более славный период в истории всей русской демократии».<sup>43</sup>

В ранней пролетарской поэзии, опирающейся на рабочий фольклор и революционную поэзию народников, отразилась тяжелая судьба рабочего люда, его мечты о лучшей доле, начало нарождавшегося протеста.

---

<sup>43</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 72.

ВСЕВОЛОД ГАРШИН

1

Еще при жизни Гаршина среди русской интеллигенции стало распространенным понятие «человек гаршинского склада». Что же включает в себя это понятие? Прежде всего, то светлое и привлекательное, что видели знавшие Всеволода Михайловича Гаршина (1855—1888) современники и что угадывали читатели, воссоздавая образ автора по его рассказам. Красота внутреннего облика сочеталась у него с внешней красотой. Гаршину были чужды и аскетизм, и унылый морализм. В периоды душевного и физического здоровья он остро чувствовал радости жизни, любил общество людей, любил природу, зверей, растения, знал радость простого физического труда. Жажда жизни, умение чувствовать и понимать все прекрасное в ней была одной из причин того обостренного неприятия зла и уродства, которое выражалось у Гаршина в глубокой грусти и почти физическом страдании.

Эта глубокая грусть о несовершенстве мира и людей и умение проникаться чужой болью, чужим страданием, как своим, была второй чертой «человека гаршинского типа».

После трагической гибели Гаршина, чтобы почтить его память и создать фонд для сооружения ему памятника, было решено выпустить сборник памяти писателя. На просьбу А. Н. Плещеева написать рассказ в этот сборник Чехов ответил 15 сентября 1888 г.: «... таких людей, как покойный Гаршин, я люблю всей душой и считаю своим долгом публично расписываться в симпатии к ним...». Чехов сообщил, что у него есть тема для рассказа, героем которого будет «молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий».<sup>1</sup>

В рассказе «Припадок» этот герой характеризовался так: «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — *человеческий*. Он обладает тонким, велико-

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 2. М., 1975, с. 331.

лепным чутьем к боли вообще. Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль. Увидев слезы, он плачет; около больного он сам становится больным и стонет; если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним...».<sup>2</sup>

Таким же качеством наделены и многие герои рассказов Гаршина, что почувствовал не только такой проникательный читатель, как Чехов, но и многие другие. Мало найдется писателей, чьи произведения были бы так единодушно встречены критикой, признавшей большой талант автора. По справедливому утверждению В. Г. Короленко, именно «живое трепетание чуткой совести и мысли делало рассказы Гаршина такими близкими его поколению».<sup>3</sup> Он же хорошо определил и то, что связывало Гаршина с эпохой, с судьбами его современников: «Время, последовавшее непосредственно за внешней освободительной войной, было временем так называемого „большого процесса“ и репрессий, которыми правительство ответило на идеалистически наивный порыв молодежи „в народ“. В гражданскую жизнь страны властно врывалась всесторонняя реакция, и среди передовой молодежи росло настроение, которое вскоре выразилось рядом террористических покушений. Гаршину это настроение было органически чуждо. Как Алексей Толстой, он мог сказать о себе, что он „двух станов не боец“. Но и случайным гостем в них он тоже не был. Кто прочитал его „Художников“, кто ознакомился с мотивами его добровольчества во время войны (речь идет о русско-турецкой войне 1877—1878 гг., — Б. А.), — для того не может быть сомнений, что Гаршин глубоко разделял тогдашнее народническое настроение».<sup>4</sup>

Наследие Гаршина невелико, но прежде всего обращает на себя внимание тематическое и стилистическое разнообразие его произведений.

Гаршин заново ввел в литературу жанр аллегории, придав ей черты лирико-философской новеллы («Attalea princeps», 1879; «То, чего не было», 1882; «Красный цветок», 1883).

Среди его произведений есть и привычные для его современников рассказы с реалистически точными зарисовками быта, где движение сюжета не играет определяющей роли и финал становится «открытым» («Денщик и офицер», 1880; «Из воспоминаний рядового Иванова», 1882). Герой подобных рассказов не столько личность, сколько тип. Подобные произведения, напоминающие социально-бытовой очерк, занимали большое место в творчестве Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского и Короленко.

В ряде гаршинских рассказов реальные конкретные образы приобретают символическое значение, а эпическое начало органично сочетается с лирическим. Рассказы такого типа займут большое место в творчестве Чехова, Короленко, Бунина.

<sup>2</sup> Там же, т. 7, с. 216—217.

<sup>3</sup> Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1955, с. 220.

<sup>4</sup> Там же, с. 241.

Чтобы выявить причины социального неустройства мира, Гаршин то прибегает к изображению исключительных случаев («Медведи», 1883) или рисует героев сложной, запутанной душевной жизни («Ночь», 1880), как это позднее будет делать Л. Андреев,<sup>5</sup> то, наоборот, в привычном, рядовом, «нестрашном» эпизоде видит страшную сущность сложившихся социальных отношений («Художники», 1879; «Денщик и офицер», 1880), что роднит его с Г. Успенским, Чеховым, Короленко.<sup>6</sup>

Некоторые рассказы Гаршина совмещают в себе романтические и реалистические тенденции, в них объединены жанровые признаки аллегории и социального очерка, лирической прозы и социально-психологического исследования. Современники не всегда умели понять его стремление найти свой путь в искусстве,<sup>7</sup> о котором он писал так: «Бог с ним, с этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь в расцвете или, вернее, в зрелости, и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в каком случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать себе что-нибудь новое, чем идти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятия утвердиться на долгие годы. Ибо она-то и представляет чистое „искусство для искусства“ не в философском смысле этого слова, а в скверном. Для нее нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты, для нее есть только интересное и неинтересное, „заковыристое и незаковыристое“».<sup>8</sup>

Первые два рассказа Гаршина, с которыми он вошел в литературу, внешне не похожи друг на друга. Один из них посвящен изображению ужасов войны («Четыре дня»), в другом воссоздается история трагической любви («Происшествие»). В первом мир передается через сознание единственного героя, в основе его лежат ассоциативные сочетания чувств и мыслей, испытываемых сейчас, сию минуту, с переживаниями и эпизодами прошлой жизни.<sup>9</sup> В основе второго рассказа — любовная тема. Печальная судьба его героев определена трагически не сложившимися отношениями, и читатель видит мир глазами то одного, то другого героя. Но тема у рассказов общая, и она станет одной из основных для большинства произведений Гаршина. Рядовой Иванов, силой обстоятельств изолированный от мира, погруженный в себя,

<sup>5</sup> См.: *Иезуитова Л. А.* Леонид Андреев и Вс. Гаршин. — Вестн. ЛГУ. Сер. истории, яз. и лит., 1964, № 8, вып. 2, с. 97—109.

<sup>6</sup> О творческом методе Гаршина см.: *Сквозников В.* Реализм и романтика в произведениях В. М. Гаршина. — Изв. АН СССР. Отд. лит. и яз. 1957, т. 16, вып. 3, с. 233—246.

<sup>7</sup> См.: *Гарусов М. (П. Якубович).* Гамлет наших дней. — Рус. богатство, 1882, № 8, отд. 2, с. 68.

<sup>8</sup> *Гаршин В. М.* Полн. собр. соч., т. 3. Письма. М.—Л., 1937, с. 357.

<sup>9</sup> Анализ этого рассказа см.: *Московкина И. И.* Харьковский рассказ Гаршина. (Поэтика «Четырех дней»: конфликт—сюжет—герой—повествование). — Вестн. Харьков. ун-та. Филология, 1980. № 193, вып. 13, с. 82—88

приходит к пониманию сложности жизни, к переоценке привычных взглядов и нравственных норм. Рассказ «Происшествие» начинается с того, что его героиня, «уже забыв себя», вдруг начинает задумываться о своей жизни: «Как случилось, что я, почти два года ни о чем не думавшая, начала думать, — не могу понять».<sup>10</sup>

Трагедия Надежды Николаевны связана с утратой ею веры в людей, добро, отзывчивость: «Разве есть они, хорошие люди, разве я их видела и после и до моей катастрофы? Должна ли я думать, что есть хорошие люди, когда из десятков, которых я знаю, нет ни одного, которого я могла бы не ненавидеть?» (41). В этих словах героини — страшная правда, она не результат умозрения, а вывод из всего жизненного опыта и потому приобретает особую убедительность. То трагическое и роковое, что убивает героиню, убивает и человека, который ее полюбил.

Весь личный опыт подсказывает героине, что люди достойны презрения и благородные порывы всегда побеждаются низменными побуждениями. Любовная история концентрировала социальное зло в опыте одного человека, и потому оно становилось особенно конкретным и зримым. И тем более страшным, что жертва социальных неурядиц невольно, независимо от своего желания становилась и носителем зла.

В рассказе «Четыре дня», принесшем автору всероссийскую известность, прозрение героя также состоит в том, что он одновременно ощущает себя и жертвой социального неурядища, и убийцей. Эта важная для Гаршина мысль осложняется еще одной темой, определяющей принципы построения целого ряда рассказов писателя.

Надежда Николаевна встречала многих людей, которые с «довольно печальным видом» спрашивали ее, «нельзя ли как-нибудь уйти от подобной жизни?» (39). В этих внешне очень простых словах заключена ирония, сарказм и истинная трагедия, выходящая за рамки несложившейся жизни конкретного человека. В них — законченная характеристика людей, знающих, что они совершают зло, и тем не менее совершающих его. Своим «довольно печальным видом» и по существу равнодушным вопросом они успокаивали свою совесть и лгали не только Надежде Николаевне, но и самим себе. Приняв «печальный вид», они отдавали дань человечности и затем, как бы выполнив необходимый долг, поступали уже в соответствии с законами сложившегося мироустройства.

Эта тема получает развитие в рассказе «Встреча» (1879). В нем два героя, как будто резко противопоставленные друг другу: один — сохранивший идеальные порывы и настроения, другой — целиком утративший их. Секрет рассказа заключается,

---

<sup>10</sup> Гаршин В. М. Соч. М.—Л., 1963, с. 39. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

однако, в том, что это не противопоставление, а сопоставление: антагонизм героев мнимый. «Не возмущаю я тебя, да и все» (86), — говорит хищник и делец своему приятелю и очень убедительно доказывает ему, что тот не верит в высокие идеалы, а только напяливает на себя «какой-то мундир» (83). Это все тот же самый мундир, который носят посетители Надежды Николаевны, расспрашивающие о ее судьбе. Гаршину важно показать, что с помощью этого мундира большинству удастся закрыть глаза на господствующее в мире зло, успокоить свою совесть и искренне считать себя нравственными людьми.

«Худшая в мире ложь, — говорит герой рассказа «Ночь», — ложь самому себе» (123). Суть ее состоит в том, что человек вполне искренне исповедует те или иные идеалы, признаваемые в обществе высокими, но на деле живет, руководствуясь совсем иными критериями, или не сознавая этого разрыва, или намеренно не задумываясь над ним. Василий Петрович пока еще испытывает возмущение образом жизни своего товарища. Но Гаршин предвидит возможность, что гуманные порывы скоро станут «мундиром», скрывающим если и не предосудительные, то во всяком случае достаточно элементарные и чисто личные запросы. В начале рассказа от приятных мечтаний о том, как он будет воспитывать своих учеников в духе высоких гражданских добродетелей, учитель переходит к мыслям о своей будущей жизни, о семье: «И эти мечты показались ему еще приятнее, чем даже мечты об общественном деятеле, который придет к нему благодарить за посеянные в его сердце добрые семена» (79).

Сходную ситуацию разрабатывает Гаршин и в рассказе «Художники» (1879). Социальное зло в этом рассказе видит не только Рябинин, но и его антипод Дедов. Именно он указывает Рябинину на ужасные условия труда рабочих на заводе: «И вы думаете, много они получают за такую каторжную работу? Гроши! <...> Сколько тяжелых впечатлений на всех этих заводах. Рябинин, если бы вы знали! Я так рад, что разделался с ними навсегда. Просто жить тяжело было сначала, смотря на все эти страдания...» (102). И Дедов отворачивается от этих тяжелых впечатлений, обращаясь к природе и искусству, подкрепляя свою позицию созданной им теорией прекрасного. Это тоже «мундир», который он надевает, чтобы поверить в собственную порядочность.

Но это все-таки достаточно простая форма лжи. Центральным в творчестве Гаршина станет не отрицательный герой (их, как заметила современная Гаршину критика, вообще немного в его произведениях), а человек, преодолевающий высокие, «благородные» формы лжи самому себе. Эта ложь связана с тем, что человек не только на словах, но и на деле следует высоким, по общему признанию, идеям и нравственным нормам, таким как верность делу, долгу, родине, искусству. В результате, однако, он убеждается, что следование этим идеалам приводит не к уменьшению, а наоборот — к увеличению зла в мире. Исследование



причин этого парадоксального явления в современном обществе и связанных с ним пробуждения и мучений совести — это и есть одна из основных гаршинских тем в русской литературе.

Дедов искренне увлечен своим делом, и оно заслоняет для него мир и страдания ближних. Рябинин, постоянно задававший себе вопрос, кому и зачем нужно его искусство, тоже ощущает, как художественное творчество начинает приобретать для него самодовлеющее значение. Он вдруг увидел, что «вопросы: куда? зачем? во время работы исчезают; в голове одна мысль, одна цель, и приведение ее в исполнение доставляет наслаждение. Картина — мир, в котором живешь и перед которым отвечаешь. Здесь исчезает житейская нравственность: ты создаешь себе новую в своем новом мире и в нем чувствуешь свою правоту, достоинство или ничтожество и ложь по-своему, независимо от жизни» (99).

Вот что приходится преодолеть Рябинину, чтобы не уходить от жизни, не создавать хотя и очень высокий, но все-таки обособленный мир, отчужденный от общей жизни. Возрождение Рябинина наступит тогда, когда он почувствует чужую боль, как свою собственную, поймет, что люди научились не замечать окружающего зла, и ощутит себя ответственным за общественную неправду.

Необходимо убить покой людей, научившихся лгать самим себе, — такую задачу поставят перед собой Рябинин и создавший этот образ Гаршин.

Герой рассказа «Четыре дня» идет на войну, представляя себе только, как он будет «подставлять свою грудь под пули» (34). Это его высокий и благородный самообман. Оказывается, что на войне нужно не только жертвовать собой, но и убивать других. Для того чтобы герой прозрел, Гаршину нужно вывести его из привычной колеи. «Я никогда не находился в таком странном положении», — говорит Иванов (28). Смысл этой фразы заключается не только в том, что раненый герой лежит на поле боя и видит перед собой труп убитого им феллаха. Странность и необычность его взгляда на мир — в том, что ранее виденное им сквозь призму общих представлений о долге, войне, самопожертвовании вдруг освещается новым светом. В этом свете герой видит иначе не только настоящее, но и все свое прошлое. В его памяти возникают эпизоды, которым он раньше не придавал особого значения. Многочисленно; например, название книги, которую он читал прежде: «Физиология обыденной жизни». В ней было написано, что без пищи человек может прожить больше недели и что один самоубийца, уморивший себя голодом, жил очень долго, потому что пил. В «обыденной» жизни эти факты могли только заинтересовать его, не более того. Теперь от глотка воды зависит его жизнь, а «физиология обыденной жизни» предстает перед ним в виде разлагающегося трупа убитого феллаха. Но ведь в каком-то смысле то, что с ним происходит, тоже обыденная жизнь войны,

и он не первый раненый, умирающий на поле боя. Иванов вспоминает, как раньше ему не раз приходилось держать черепа в руках и препарировать целые головы. Это тоже было обыденным, и он никогда не удивлялся этому. Здесь же скелет в мундире со светлыми пуговицами привел его в содрогание. Раньше он спокойно читал в газетах, что «потери наши незначительны». Теперь этой «незначительной потерей» стал он сам.

Оказывается, человеческое общество устроено так, что страшное в нем становится обыденным. Так, в постепенном сопоставлении настоящего и прошлого, открывается для Иванова правда человеческих отношений и ложь обыденного, т. е., как он понимает теперь, искаженного взгляда на жизнь, и встает вопрос о вине и ответственности. В чем виноват убитый им турецкий феллах? «И чем виноват я, хотя я и убил его?» — задает вопрос Иванов (31).

Весь рассказ строится на этом противопоставлении «раньше» и «теперь». Раньше Иванов в благородном порыве шел на войну, чтобы пожертвовать собой, но, оказывается, он жертвовал не собой, а другими. Теперь герой знает, кто он. «Убийство, убийца... И кто же? Я!» (33). Теперь он знает и то, почему он стал убийцей: «Когда я затеял идти драться, мать и Маша не отговаривали меня, хотя и плакали надо мною. Слепленный идею, я не видел этих слез. Я не понимал (теперь я понял), что я делал с близкими мне существами» (33). Он был «ослеплен идеей» долга и самопожертвования и не знал, что общество так искажает человеческие отношения, что самая благородная идея может привести к нарушению коренных нравственных норм.

Многие абзацы рассказа «Четыре дня» начинаются с местоимения «я», затем называется действие, совершаемое Ивановым: «Я проснулся...», «Я приподнимаюсь...», «Я лежу...», «Я ползу...», «Я прихожу в отчаяние...». Последняя фраза звучит так: «Я могу говорить и рассказываю им все, что здесь написано». «Я могу» следует здесь понимать как «я должен» — должен открыть другим ту истину, которую только что познал.

Для Гаршина в основе большинства поступков людей лежит общее представление, идея. Но из этого положения он делает парадоксальный вывод. Научившись обобщать, человек утратил непосредственность восприятия мира. С точки зрения общих закономерностей, гибель людей на войне естественна и необходима. Но умирающий на поле боя не хочет принять эту необходимость.

Некую странность, неестественность в восприятии войны замечает в себе и герой рассказа «Трус» (1879): «Нервы, что ли, у меня так устроены, только военные телеграммы с обозначением числа убитых и раненых производят на меня действие гораздо более сильное, чем на окружающих. Другой спокойно читает: „Потери наши незначительны, ранены такие-то офицеры, низших чинов убито 50, ранено 100“, и еще радуется, что мало, а у меня

при чтении такого известия тотчас появляется перед глазами целая кровавая картина» (56).

Почему, продолжает герой, если газеты сообщают об убийстве нескольких человек, все возмущены? Почему железнодорожная катастрофа, при которой погибло несколько десятков человек, обращает на себя внимание всей России? Но почему никто не возмущается, когда пишется о незначительных потерях на фронте, равных тем же нескольким десяткам человек? Убийство и железнодорожная катастрофа — это случайности, которые могли быть предотвращены. Война — закономерность, на ней должно умирать много людей, это естественно. Но герою рассказа трудно увидеть здесь естественность и закономерность. «Нервы у него так устроены», что он не умеет обобщать, а наоборот — конкретизирует общие положения. Он видит болезнь и смерть своего друга Кузьмы, и это впечатление умножается у него на те цифры, которые сообщают военные сводки.

Но, пройдя опыт Иванова, признавшего себя убийцей, нельзя, невозможно идти на войну. Поэтому вполне логично и естественно выглядит именно такое решение героя рассказа «Трус». Никакие доводы разума о необходимости войны не имеют для него значения, потому что, как он говорит, «я не рассуждаю о войне и отношусь к ней непосредственным чувством, возмущенным массою пролитой крови» (59). И тем не менее он идет на войну. Ему мало чувствовать страдания людей, гибнущих на войне, как свои собственные, ему нужно разделить страдания со всеми. Только в таком случае совесть может быть спокойна.

По той же причине отказывается от художественного творчества Рябинин из рассказа «Художники». Он создал картину, которая изображала мучения рабочего и которая должна была «убить покой людей». Это первый шаг, но он делает и следующий — идет к тем, кто страдает. Именно на таком психологическом основании объединяется в рассказе «Трус» гневное отрицание войны с сознательным участием в ней.

В следующем произведении Гаршина о войне «Из воспоминаний рядового Иванова» (1882) страстная проповедь против войны и связанные с ней нравственные проблемы отходят на второй план. Изображение мира внешнего занимает такое же место, как и изображение процесса его восприятия. В центре рассказа стоит вопрос о взаимоотношениях солдата и офицера, шире — народа и интеллигенции. Участие в войне для интеллигентного рядового Иванова — это его хождение в народ.

Непосредственные политические задачи, которые ставили перед собой народники, оказались неосуществленными, но для интеллигенции начала 80-х гг. необходимость единения с народом и познания его продолжала оставаться главным вопросом эпохи. Многие из народников свое поражение связывали с тем, что они идеализировали народ, создали такой его образ, который не соответствовал действительности. В этом была своя правда, о которой

писали и Г. Успенский, и Короленко. Но наступившее разочарование приводило к другой крайности — к «ссоре с меньшим братом». Это тягостное состояние «ссоры» и испытывает герой рассказа Венцель.

Когда-то он жил страстной верой в народ, но, столкнувшись с ним, разочаровался и озлобился. Он правильно понял, что Иванов идет на войну, чтобы приблизиться к народу, и предостерегает его от «литературности» взгляда на жизнь. По его мнению, именно литература «возвела мужика в перл создания», породив ни на чем не основанное преклонение перед ним.

Разочарование в народе Венцеля, как и многих подобных ему, действительно произошло от слишком идеалистического, литературного, «головного» представления о нем. Разбившись, эти идеалы сменились другой крайностью — презрением к народу. Но, как показывает Гаршин, это презрение тоже оказалось головным и далеко не всегда согласовывалось с душой и сердцем героя. Рассказ заканчивается тем, что после боя, в котором погибло пятьдесят два солдата из роты Венцеля, он, «прижавшись в уголку палатки и опустив голову на какой-то ящик», глухо рыдает (217).

В отличие от Венцеля Иванов не подходил к народу с теми или иными предвзятыми представлениями. Это позволило ему увидеть в солдатах действительно присущие им мужество, нравственную силу, верность долгу. Когда пятеро молодых вольноопределяющихся повторяли слова старинной воинской присяги «не щадя живота» нести все тяготы военного похода, он, «глядя на ряды сумрачных, готовых к бою людей <...> чувствовал, что это не пустые слова» (208).

## 2

Нравственно-философская и социально-политическая проблематика объединились и нашли свое законченное выражение в аллегориях Гаршина. Лучшая среди них — «Attalea princeps».

Аллегория начинается с описания оранжереи — здания красивого и стройного. В нем живут растения, им тесно, они невольники, заключенные. Привезенные из жарких стран, они помнят свою родину и тоскуют о ней. Глаголы «помнить», «вспоминать» многократно употребляются в этом небольшом произведении и всегда по отношению к таким понятиям, как свобода, счастье, радость жизни: «они помнили свою родину», они «стояли и слушали вой ветра и вспоминали иной ветер, теплый, влажный, дававший им жизнь и здоровье» (113). Этому глаголу постоянно сопутствует другой — глагол «знать». Родного имени пальмы ботаники «не знали». Но вот приехал в оранжерею бразилец, пальма «напомнила» ему родину, и он сказал: «я знаю это дерево». Бразилец долго смотрел на дерево — и «вспомнил он свою родину», «вспомнил еще, что нигде он не бывал счастлив, кроме

родного края» (114), и на другой день он уехал на пароходе домой.

Пальма, которая на пять сажен возвышалась над другими растениями, «лучше всех помнила свое родное небо и больше всех тосковала о нем» (115), и станет героиней рассказа. Обычно смысл этого произведения видят в противопоставлении мелких, ничтожных растений, утративших стремление к свободе, вольнолюбивой пальме. Это справедливо, прежде всего потому, что авторские симпатии действительно на стороне пальмы.

Но эта точка зрения, заостря социально-политическое содержание произведения, отодвигает на второй план его философское содержание, для выражения которого Гаршин и выбирает аллегорическую форму. Для писателя важно, что почти все точки зрения, высказываемые растениями, справедливы и подтверждаются практикой.

Находящиеся внизу растения спорили друг с другом по разным вопросам, и каждое из них высказывало здравые мысли. Саговая пальма недовольна тем, что ее редко поливают, потому что она — растение влаголюбивое, и ее недовольство вполне закономерно. Кактус возражает ей, так как ему влаги достаточно, и со своей точки зрения он тоже прав. Корицу вопрос о влаге совсем не занимает, у нее иные требования к жизни: она довольна своим положением, так как «по крайней мере уверена, что ее никто не обдерет» (115). «Но ведь не всех же нас обдирали», — со своей стороны логично заявляет папоротник.

Каждое из растений высказывает свою правду, и не сходятся они только потому, что просто эти истины находятся в разных плоскостях. Но для пальмы все эти истины — частные. Главное для нее — это стремление к свободе. «Лучше оставьте ваши споры и подумайте о деле. Послушайте меня: растите выше и шире, раскидывайте ветви, напирайте на рамы и стекла, наша оранжерея рассыплется в куски, и мы выйдем на свободу», — говорит она (116). Сначала все растения молчали и «не знали», что сказать. А затем убедительно и тоже логично доказали пальме, что из этого ничего не выйдет, так как рамы прочны. Но даже если и удастся их сломать, то «придут люди с ножами и с топорами, отрубят ветви, заделают рамы, и все пойдет по-старому».

«Теперь я знаю, что мне делать» (116), — сказала пальма и решила бороться одна. Только маленькой, бледной травке казалось, что пальма права. «Она не знала южной природы, — подчеркивается в аллегории, — но тоже любила воздух и свободу» (117).

Наконец крыша пробита, цель достигнута, но на свободе пальму ожидают не теплое солнце и ласковый ветер, а мелкий дождь пополам со снегом и низкие тучи. Окружающие деревья угрюмо говорили ей: «Замерзнешь! <...> Ты не знаешь, что такое мороз. Ты не умеешь терпеть. Зачем ты вышла из своей теплицы?» (119).

Так слова «вспоминать» и «знать» приобретают в этом произведении несколько значений. Пальма и окружающие ее растения вспоминают о родине, о свободе, и эти воспоминания возвышают их. Лучше всех помнит о свободе пальма, и потому именно она решается на героический поступок. Но это все-таки только воспоминание о прошлом, которое смутно живет в настоящем и не дает никаких представлений о будущих формах свободы. В настоящем есть, по выражению Горького, «правда факта», она аналогична знанию директора оранжереи, действительно создавшего условия, в которых могут жить растения. Он вполне уверен в своих знаниях, опирается только на конкретные наблюдения, но ему неведом истинный смысл фактов. Когда пальма начинает бурно расти, стремясь вырваться на свободу, он объясняет это только с точки зрения своей науки, своих знаний. «Мы приложили все наше знание, чтобы растения развивались в теплице совершенно так же свободно, как и на воле, и, мне кажется, достигли некоторого успеха», — утверждает он (118). Когда же бразилец говорит, что у пальмы есть другое имя, ученый с возмущением отвергает это, говоря, что «настоящее имя есть то, которое дается наукой» (114).

Знание, подобное тому, которым обладают директор оранжереи и растения, заключенные в ней, пальма отвергает. Она выше их и верит только своему стремлению к свободе. В основе таких идеальных стремлений, по убеждению Гаршина, лежит вера, не считающаяся с соображениями логики. Она находит опору только в самой себе, в своем стремлении к идеалу, отвергая всякие практические доводы. «Я хочу видеть небо и солнце не сквозь эти решетки и стекла, — и я увижу!» (116). Вот главный аргумент, который выдвигает пальма в ответ на вполне разумные и трезвые соображения других растений. В подобной позиции — ее сила и слабость.

Здравый смысл и знание жизни, опора на реальные факты приводят другие растения к бездеятельности и пассивности. Им противостоит героический порыв пальмы, основанный только на вере, на страстной жажде идеала. Только благодаря этой жажде преодолевается пассивность и начинается движение «вперед и выше». Бесспорна сила и значимость такой веры и таких желаний, потому симпатии автора и читателей — на стороне пальмы. И очевидна ее слабость, так как стремление к счастью, основанное только на жажде идеала и не опирающееся на знание реальности, если и приносит результаты, то далеко не те, которые ожидалось. В этом трагедия сильных и смелых борцов-идеалистов, никак не снижающая красоты и величия их надежд и стремлений.

Аллегии Гаршина предполагают их социально-политическое и конкретно-историческое прочтение. Нетрудно увидеть связь тем и идей «*Attalea princeps*» с революционным движением 70—80-х гг. Именно в это время борьба самоотверженных одиночек

чаще всего приобретает трагический колорит. Так и воспринял это произведение М. Е. Салтыков-Щедрин и не принял его в «Отечественные записки». Его смутил трагический финал произведения Гаршина, который мог быть воспринят как выражение неверия в революционную борьбу.

Аллегория как жанр, в котором отвлеченная идея изображается с помощью конкретных образов, чаще всего предполагала однозначное их прочтение. Гаршин нарушает и обновляет традиции жанра. Его образы не поддаются однозначной трактовке, приобретая характер символов. Это качество гаршинской сказки не было учтено М. Е. Салтыковым-Щедриним. Вот что писал об аллегории в 1887 г. Короленко: «Если форма аллегории взята из природы, — нужно чтобы природа по возможности нигде не искажалась: данное явление должно развиваться органически стройно, в своей обычной последовательности, и вместе с тем этот процесс должен быть весь проникнут насквозь отвлеченной идеей. Форма, образ и идея должны развиваться каждое по своим законам и все-таки вполне параллельно. Иначе явится или невыдержанность мысли, — если идея будет принесена в жертву образу, — или наоборот — невыдержанность образа».<sup>11</sup>

Гаршин выполняет основные из этих требований, взятые им образы развиваются органически стройно, и если он описывает оранжерею, то изображается она реально, конкретно, с полным знанием дела. Нарушается Гаршиным принцип строгого параллелизма идеи и образа. Если бы он был выдержан, то прочтение аллегории было бы однозначно-пессимистическим: всякая борьба бесполезна. У Гаршина же многозначному образу соответствует не только конкретная социально-политическая идея, но и философская мысль, которая стремится выразить общечеловеческое содержание. Эта многозначность и приближает образы Гаршина к символам, причем суть его произведения выражается не только в соотношении идеи и образа, но и в развитии образов, т. е. сам сюжет гаршинских произведений приобретает символический характер. Примером тому может служить многоплановость сопоставлений и противопоставлений растений. У всех у них одна судьба — они невольники, но помнят то время, когда были на свободе. Однако только пальма стремится вырваться из оранжереи, у большинства растений этого стремления нет, так как они трезво оценивают свое положение. И той и другой стороне противостоит маленькая травка, которая одна не негодует на пальму, а понимает ее и сочувствует ей, но не обладает ее силой. Каждое из растений имеет свою точку зрения, объективно обусловленную их биологическими различиями, и потому диалога в точном смысле этого слова между ними не происходит, хотя гордые слова пальмы объединяют их общим негодованием против нее.

---

<sup>11</sup> Короленко В. Дневник, т. 1. [Харьков], 1925, с. 102.

Так же многозначен и сам образ оранжереи. Это мир, в котором живут растения; он угнетает их и вместе с тем дает им возможность существовать. Смутное воспоминание растений о родине — это мечта о прошлом «золотом веке»; он был, но повторится или нет в будущем — неизвестно. Гордые попытки нарушить законы сложившегося мира — прекрасны (Гаршин дает почувствовать это), но опираются они на незнание действительности и потому безрезультатны.

Таким образом, Гаршин выступает и против излишне оптимистической, и против односторонне пессимистической концепций мира и человека. Обращение Гаршина к образам-символам чаще всего выражало стремление опровергнуть однозначное восприятие жизни.

Указанная особенность отчетливо проявилась в следующей аллегории Гаршина — «То, чего не было» (1882). Эта аллегория представляет по существу развернутый в самостоятельный рассказ диалог между растениями в «*Attalea princeps*». Только спор здесь ведется не о частностях, а о философии жизни, познании мира и представляет собой достаточно широкий обзор различных точек зрения на цель и смысл жизни.

Навозный жук, например, утверждает, что жизнь — это труд для будущего поколения, под которым он подразумевает свое потомство. Аргументом, подтверждающим истинность такого взгляда, являются для него законы природы. То, что он следует законам природы, вселяет в него уверенность в своей правоте и ощущение выполненного долга. Муравей, в свою очередь, достаточно логично обвиняет жука в эгоизме. Ссылку на законы природы он как бы не замечает и говорит, что работать для своего потомства — это все равно что работать на себя. Он же работает для общества, для «казны». Правда, никто не говорит ему за это спасибо, но такова, по его мнению, судьба всех работающих не для себя. Его взгляд на жизнь мрачен и носит явный оттенок фатализма. Другой участник беседы, кузнечик, также не касаясь существа взглядов своих оппонентов, говорит скорее о типе отношения к миру. Навозный жук, считает он, слишком сухо судит о жизни, апеллируя к законам природы, а муравей слишком мрачно смотрит на жизнь. А жизнь прекрасна, мир огромен и в нем есть «молодая травка, солнце и ветерок» (154).

Впрочем, кузнечик от философии жизни переходит к философии природы, предлагая ответить на вопрос, поставленный ящерицей: «Что есть мир?». Относительно вопроса о пространственных границах мира авторитетом оказывается гнедой, который резонно указывает, что он видел в мире гораздо больше, чем даже кузнечик с высоты своего самого «огромного прыжка». Совсем неожиданную позицию заняла гусеница. Она высказала, так сказать, религиозный взгляд на мир. Оказывается, она живет для будущей жизни, которая наступит после смерти.



Таков обзор возможных отношений к цели и смыслу жизни. Автор не утверждает, что они лишены смысла. В каждом из них есть своя правда, обусловленная личным опытом спорящих и образом их жизни, во многом от них не зависящими. Действительно, кузнечик никогда не сможет увидеть мир таким, каким его видит гнедой, улитка никогда не сможет встать на точку зрения гнедого и так далее. Основанием для иронии здесь служит не столько содержание взглядов, сколько сама возможность столь различных точек зрения на мир. Каждый говорит о своем и выйти за пределы своего личного опыта не может.

При всей справедливости излагаемых героями теорий основной их недостаток Гаршин видит в том, что каждый из собеседников свое мнение признает единственно правильным и возможным. В действительности же жизнь сложнее любой из высказанных героями точек зрения. Поэтому так прост «аргумент», разрушающий их построения. На собеседников наступает сапогом кучер Антон. Но даже и такой сильный аргумент ничему не научил оставшихся в живых. Потерявшая хвост ящерица говорит: «„Мне оторвали его за то, что я решила высказать свои убеждения“. И она была совершенно права», — заключает повествователь (156). Можно и так объяснить случившееся, и это будет столь же справедливо или несправедливо, как и все ранее высказанные мнения. Иронический или даже сатирический финал рассказа имеет еще и другое значение. Философское содержание аллегории, как и всегда у Гаршина, предполагает ее социально-политическое прочтение, имеющее отношение к современной действительности, хотя и далеко не исчерпывается им.

«Общество неснящих господ», как иронически называл Гаршин изображенных им собеседников, легко ассоциировалось в сознании читателя с самыми различными и иногда даже очень гуманными направлениями в различных интеллигентских кружках, участники которых предлагали окончательные и, с их точки зрения, единственно правильные способы переустройства жизни. В некоторых случаях деятельность этих кружков легко прекращалась властями, и тогда члены их могли говорить, что они пострадали за свои убеждения. В более сложных случаях оказывалось, что предлагаемые теории упрощали реальную сложность жизни, как это было с народниками, создавшими явно идеализированный образ народа. Реальный мужик не вмещался ни в какие придуманные ему рамки, разрушая такие стройные и логичные теории. Для тех, кто целиком переносил содержание этой аллегории на современную действительность, она стала еще одним основанием для упрека Гаршину в пессимизме.

Один из лучших рассказов Гаршина — «Красный цветок» — можно рассматривать как ответ писателя на этот упрек. Герой рассказа верит, что «скоро распадутся железные решетки, все эти заточенные выйдут отсюда и помчатся во все концы земли, и весь мир содрогнется, сбросит с себя ветхую оболочку и явится

в новой, чудной красоте» (227). Этим он и отличается от героев аллегории «То, чего не было», не умевших сказать ничего путного о «будущей жизни».

Обитатели оранжереи и философствующие на лугу насекомые и животные живут в ограниченном, замкнутом мире, герой же «Красного цветка» ощущает свою связь с миром и космосом. Даже звезды сочувствуют ему и посылают свои «бесконечные лучи», «проникавшие до самого его сердца» (232). Герои ранее написанных аллегорий слишком узко, только в рамках своего опыта воспринимали мир. Герой же «Красного цветка» видит «равновесие всего мира», в котором нейтрализуются противоположные начала. При этом ему не чужд и своеобразный практицизм, и трезвый реалистический взгляд на мир.

В отличие от пальмы он не одинок и окружающих его больных считает своими товарищами: «Все они, его товарищи по больнице, собрались сюда затем, чтобы исполнить дело, смутно представлявшееся ему гигантским предприятием, направленным к уничтожению зла на земле» (225). Подчеркивая это, Гаршин вводит многозначительную деталь: больные носят колпаки с красным крестом, которые были куплены после того, как побывали уже на войне. Этому красному кресту больной придавал «особое, таинственное значение».

Красный цвет вообще постоянно окружает героя. Стены и своды ванной, куда первоначально отвели его, были выкрашены «темно-красною масляною краскою» (219). Одели его в халат из «бумажной материи с широкими красными полосами» (222). Когда больному ставят мушку — операция, которую он принимает за пытку и издевательство, — он срывает ее с затылка вместе с кожей, оставив обнаженную красную ссадину. *Красный цвет* становится для него символом зла и невинно пролитой крови. Напротив, *красный крест* воплощает в себе героическое самопожертвование.

И все-таки, несмотря на весь героизм, высоту идеалов и самопожертвование, герой рассказа — сумасшедший. Один из главных вопросов рассказа — в чем основной пункт его помешательства?

Герой ощущает себя великим мыслителем, познавшим тайны мира, и большинство его монологов начинается со слова «я»: «Я достиг реально того, что выработано философией. Я переживаю самим собою великие идеи о том, что пространство и время — суть фикции. Я живу во всех веках. Я живу без пространства, везде или нигде, как хотите...» (223). Он противопоставляет себя всей остальной массе: «Я заметил, что тут есть еще несколько таких же. Но для остальной толпы такое положение ужасно» (223). Он ощущает себя избранником и уверен, что спасти мир может только он и никто другой: «Я послал бы вас, но это могу сделать только один я» (231). «Он видел себя в каком-то волшебном, заколдованном круге, собравшем в себя

всю силу земли, и, — подчеркивает Гаршин, — в горделивом иступлении считал себя за центр этого круга» (225).

Столь великий человек и совершить должен только великое дело. Он — «первый боец человечества»; ведь «до сих пор никто не осмеливался бороться разом со всем злом мира» (229). При этом зло мира для него сосредоточилось в чем-то одном, конкретном и вещественном. На самом деле зло сложно и многообразно, оно рассеяно в мире, формы его многочисленны, и даже самый героический человек не способен сразу и навсегда уничтожить его. Это и есть основной пункт его помешательства.

Но для Гаршина вера в то, что зло может быть побеждено, всегда должна быть у человека; борьба с ним, даже если благие результаты не наступят мгновенно, — единственное средство, которое может принести человеку счастье. Если *Attalea princeps* умирает, испытав великое разочарование, а философствующие собеседники из аллегории «То, чего не было» гибнут, не заметив своей гибели, то герой «Красного цветка» умирает счастливым, и это счастье заслужено им.

### 3

Герой рассказа «Красный цветок», для того чтобы принести людям счастье, должен был уничтожить красный мак и впитать в себя его яд. В действительной жизни борьба — это всегда борьба человека с человеком. Что допустимо и что недопустимо, гуманно и негуманно в этой борьбе, может ли самая великая и благородная цель быть достигнута негодными средствами, — такова в самой общей форме основная тема последних произведений Гаршина.

Повесть «Надежда Николаевна» (1885) — самое крупное произведение писателя — продолжает тематику рассказа «Происшествие». Его героиня — падшая, но гордая женщина — встречает талантливую, благородную, добрую художника. Тема лжи самому себе звучит и здесь, но не занимает центрального места. Она связана в повести с образом Бессонова. Это человек, мыслящий рационалистически, ни в чем не сомневающийся, который раз и навсегда твердо и однозначно решил все вопросы. Встретив Надежду Николаевну, он приходит к мысли, что такие женщины никогда не поднимаются, и ведет себя в соответствии с ней. Трезво оценив своего друга Лопатина, Бессонов говорит ему, что он никогда не сможет нарисовать Шарлотту Корде, убившую Марата. «Надо это в своей крови иметь, — говорит он. — Надо быть потомком тех людей, что пережили и Марата, и Шарлотту Корде, и все это время. А вы что? Мягчайший русский интеллигент, вялый, слабый! Надо быть самому способным на такой поступок. А вы? Можете ли вы, когда нужно, бросить кисть и, выражаясь высоким слогом, взять кинжал?» (247—248). Бессо-

нов твердо знает, зачем живет, и знает, что счастье только в труде. Он человек сильной воли и полагает, что всегда может владеть своими чувствами. Точную характеристику Бессонову дает друг Лопатина Гельфрейх: «У этого человека в голове всё ящики и отделенница; выдвинет один, достанет билетик, прочтет, что там написано, да так и действует» (267). Эти качества подчеркнуты портретом Бессонова — у него «четвероугольный череп».

Но трезвые и рационалистические мысли Бессонова постоянно опровергаются жизнью. Надежда Николаевна оказывается способной к возрождению, а сам Бессонов не может справиться со своими чувствами. Он забрасывает свой труд, в котором всегда видел единственный смысл и счастье. «Мягчайший русский интеллигент» оказывается способным «поднять кинжал» и убивает Бессонова. Так в рассказе ведется спор с «математичностью» рационалистического мышления. Этот спор приобретает дополнительную глубину благодаря введению в рассказ сюжетов, взятых из фольклора и истории и служащих основой для картин двух художников — Лопатина и Гельфрейха.

Лопатин хочет изобразить Шарлотту Корде как «фанатика добра», совершающего «подвиг-преступление» (244). По замыслу художника, в этом образе должны соединиться «решимость и тоска, гордость и страх, любовь и ненависть» (265), т. е. он предполагает то соединение несоединимого, которое решительно отверг бы Бессонов. И самая главная трудность кроется в противоречивой позиции героини картины: ради добра и справедливости она должна убить человека.

Та же проблема стоит и перед художником Гельфрейхом, только он берет сюжеты из более древней истории. Он решает изобразить Илью Муромца, который всю жизнь думал, что верит в Христа и исполняет его заповеди, но при этом убил великое множество «печенегов, и татар, и разбойников». Гельфрейх хочет изобразить Илью Муромца, читающего Евангелие как раз в том месте, где говорится, что, получивши удар, надо поставить себя под другой. Композиция рассказа строится так, что оба сюжета совпадают с сюжетом рассказа: в финале его Лопатин убивает Бессонова, который стреляет в Надежду Николаевну. Итак, три разные истории объединены одной проблемой: допустимо ли добро, в основе которого лежит убийство, и нужно ли на зло отвечать злом? В повести дается три варианта ответа. Первый ответ тот, который, по мысли Гельфрейха, дает Илья Муромец: «Хорошо, если ударят меня, а если женщину обидят, или ребенка тронут, или наедет поганый да начнет грабить и убивать твоих, господи, слуг? Не трогать? Оставить, чтобы грабил и убивал? Нет, господи, не могу я послушаться тебя! Сяду я на коня, возьму копьё в руки и поеду биться во имя твое, ибо не понимаю я твоей мудрости, а дал ты мне в душу голос, и я слушаю его, а не тебя!..» (290).

Второй вариант ответа дает герой рассказа. После того как его полностью оправдал суд, учтя все обстоятельства убийства, он говорит себе, что «для человеческой совести нет писанных законов, ист и учения о невеняемости, и я несу за свое преступление казнь» (302). Обычно этот ответ сопоставляется с учением Толстого, который действительно оказал сильное влияние на Гаршина. Но подобная постановка вопроса, может быть, даже в большей степени близка Достоевскому, который, всегда выступая против смертной казни, даже за убийство, считал все же недопустимым, чтобы в суде человеку, убившему другого, говорили, что он невиновен. Оправдан, но виновен. Вот, по мнению Достоевского, ответ, согласный с требованиями человеческой совести. К такому ответу приходит и герой гаршинской повести.

Если Илья Муромец отвергает евангельскую истину, подчиняясь требованию совести, то Лопатин отвергает «светское», государственное решение вопроса. Это два крайних полюса решения проблемы.

Сам Гаршин ближе всего к мнению Гельфрейха. Он считает, что это один из самых главных вопросов человечества, однозначного ответа на который пока не существует.

Гельфрейх говорит Лопатину: «Ты скажешь, что вопрос уже поставлен? Верно! Но этого мало. Нужно задавать его каждый день, каждый час, каждое мгновение. Нужно, чтобы он не давал людям покоя» (291). Таков третий вариант ответа.

Повесть «Надежда Николаевна» начинается с того, что умирающий Лопатин пытается объяснить, зачем он пишет свои записки, составившие содержание этого произведения. Лопатин задает вопрос: какой интерес могут представлять его записки для читателей? Тема их, считает он, не может быть интересна людям, «привыкшим заниматься если не мировыми, то общественными вопросами», тем более что они написаны еще молодым человеком, который «истории не делал и не видел, как она делается» (241, 242). Действительно, изображение традиционного «любовного треугольника» не располагает к постановке исторических и общественных проблем. Но для Гаршина нет разграничения между вопросами частными, личными и общественными. В истории любви можно увидеть историю человечества, и от того, как каждый человек решает для себя проблемы добра и зла, зависят судьбы мира.

В рассказе «Сигнал» (1887) нет любовной истории, но отмеченный мотив проявляется в нем еще резче. Герои рассказа не лишут картин, не обсуждают философских проблем и не могут определять судьбы человечества. Они маленькие люди, живущие маленькими интересами: грядка капусты, жалованье, притеснение начальства — дальше их интересы не идут. Но в своих разговорах об этих предметах Семен и Василий ставят тот же вопрос, что и Гельфрейх, создавший свою картину об Илье Муромце.

В молодости Семен был на войне, служил денщиком и ярких

подвигов, которые могли бы определить исход сражения, уже по своей должности совершить не мог. Но для Гаршина Семен — человек большой души, и подвиг его заключается в том, что он не озлобился на жизнь и людей, хотя имел для этого все основания. Правда, в его отношении к жизни явно заметны пассивность и фатализм. Вот эти черты и раздражают его собеседника Василия. «Не талан-судьба, — возражает Василий Семёну, — нам с тобою век заедает, а люди. Нету на свете зверя хищнее и злее человека» (314). Позиция Василия — это позиция человека, не желающего подчиняться судьбе и потому вступающего в борьбу с людьми и обстоятельствами. Но для Гаршина в законах борьбы есть своя суровая диалектика: человек озлобившийся, утративший веру в людей, даже в справедливом гневе своем против виновников зла может стать причиной гибели невинных людей. Здесь Семен и Василий меняются местами. Семен активно выступает на борьбу со злом, спасая поезд с людьми, не подозревающими о грозящей им опасности, и Василий признает его правоту и неправедность пути, на который он встал. Но активность Семёна особого рода. В основе ее лежит самопожертвование, и если он и поднимает красный флаг, то этот флаг смочен его собственной кровью.

Вопрос о том, что есть добро и зло, ставится в этом рассказе несколько упрощенно и однозначно, в духе толстовской морали непротивления злу насилем, но благодаря простоте фавулы и благородной героической жертвенности его главного героя рассказ производит сильное эмоциональное воздействие. Именно к этой цели и стремился Гаршин, так как предназначал его для народа. Для Гаршина мораль всегда была проста, зато бесконечно сложен был вопрос, почему эта простая мораль не может осуществиться в жизни людей. Гаршин в каждом своем рассказе с болезненной остротой ставил вопрос о правде и неправде, о разнообразных проявлениях и формах современного зла, и потому его маленькие рассказы наполнялись большим и глубоким содержанием.

Глеб Успенский справедливо писал: «... в его маленьких рассказах и сказках, иногда в несколько страничек, положительно исчерпано *все содержание* нашей жизни, *в условиях которой пришлось жить и Гаршину, и всем его читателям.* Говоря — «все содержание жизни нашей», я не употребляю здесь какой-нибудь пышной и необдуманной фразы, — нет, именно *все*, что давала наиболее важного его уму и сердцу наша жизнь (наша — не значит только русская, а жизнь людей нашего времени вообще), все до последней черты пережито, перечувствовано им самым жгучим чувством и именно потому-то и могло быть высказано только в двух, да еще таких маленьких, книжках».<sup>12</sup> Ту же мысль высказал и другой современник Гаршина — П. Ф. Якубович.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Успенский Г. И. Полн. собр. соч., т. 11. М.—Л., 1952, с. 476.

<sup>13</sup> Рус. богатство, 1882, № 8, отд. 2, с. 61.

И поэт-революционер, и крупнейший прозаик — очеркист-социолог по существу признали факт, необычный как для литературы 80-х гг., так и для предшествующей русской литературы. Небольшие по объему рассказы отразили основное содержание эпохи.

Позднее благодаря Короленко, Чехову, Бунину эта мысль перестанет восприниматься как парадокс. Гаршину удалось открыть новые возможности малого жанра. Строгую объективность повествования он соединил с лирической взволнованностью и четко сформулированной авторской точкой зрения. В субъективных лирических переживаниях открыл социальную основу. Реализм описаний сочетался у него с романтическим преобразованием жизни, конкретные образы — с аллегорическими и символическими обобщениями, бытовые зарисовки — с философским осмыслением действительности.

Унылому пессимизму и розовому оптимизму, нередким в литературе 80-х гг., Гаршин противопоставил свои сомнения, вопросы, мудрый скептицизм и в то же время пафос подвижничества. В привычном течении будней он сумел увидеть трагедию, а в трагической судьбе незаурядных героев — черты новой нравственности. Он создал новый тип героя — человека чуткой совести и обнаженных нервов, почувствовавшего личную ответственность за общественную неправду, героя, который станет одним из основных в демократической литературе конца XIX в.

ВЛАДИМИР КОРОЛЕНКО

1

Более чем сорокалетний творческий путь Владимира Галактионовича Короленко (1853—1921) поровну распределяется между XIX и XX вв. Его первый рассказ («Эпизоды из жизни искателя») был написан в 1879 г., а почти за неделю до смерти он еще работал над своим главным произведением — «Историей моего современника».

Соответственно многое связывает писателя с русской классической литературой XIX в., но и век двадцатый с его настойчивыми поисками путей переустройства жизни во всех ее сферах и не менее настойчивым стремлением дать новую жизнь искусству, вдохнуть в него новое содержание оказал существенное влияние на творчество Короленко.

Необычайна биография писателя. Его отец — украинец, состоявший на русской государственной службе и исполнявший свои обязанности судьи с поистине «дон-кихотской» честностью, которую и унаследовал его сын. Мать — полька, человек религиозный, совершавшая свой тихий подвиг любви. «соединенной с печалью и заботой»,<sup>1</sup> так же самоабвенно, как героиня повести «Слепой музыкант». Детство свое Короленко провел в Житомире и Ровно — небольших городках юго-западной России, где национальные проблемы стояли особенно остро. Отдав в детстве дань романтическому увлечению героическим прошлым Украины и Польши, юный Короленко обращается к «передовой русской мысли», и это приводит к тому, что родной становится «не Польша, не Украина, не Волынь, не Великороссия, — а великая область русской мысли и русской литературы, область, где господствовали Пушкины, Лермонтовы, Белинские, Добролюбовы, Гоголи, Тургеневы, Некрасовы, Салтыковы».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 2. М., 1956, с. 139. (Ниже ссылки в тексте даются на это издание).

<sup>2</sup> Короленко В. Г. История моего современника. — Рус. богатство, 1908. № 2, с. 190. — В дальнейшие редакции книги этот текст не вошел.



И в дальнейшем жизнь многократно будет ставить Короленко в положение, когда нужно делать выбор, причем внешне ситуация будет такова, что по видимости никакого выбора не будет требоваться. Так, например, после убийства народовольцами Александра II правительство потребовало, чтобы все осужденные по политическим делам подписали присягу «на верноподданство новому государю». Для большинства осужденных это была пустая формальность, а вопрос, подписывать или не подписывать, даже не ставился. Но Короленко после долгих и нелегких размышлений отказался от присяги, заплатил за это ссылкой в Якутию, но никогда впоследствии не сомневался в правильности своего поступка. Точно так же, когда «по высочайшему повелению» в 1902 г. было отменено избрание М. Горького в почетные академики, Короленко вместе с Чеховым отказался от этого почетного звания. Объясняя мотивы своего отказа, Короленко писал: «... моя совесть, как писателя, не может примириться с молчаливым признанием принадлежности мне взгляда, противоположного моему действительному убеждению» (10, 346).

Когда появились первые очерки и рассказы Короленко, то критикой прежде всего была отмечена романтическая направленность его произведений, сочетающаяся с очень конкретными бытовыми и даже этнографическими описаниями. Тема «вольной волюшки», к которой всегда стремится его герой, каким бы малым ни казался он самому себе и окружающим и сколь бы суровыми и бесчеловечными ни были обстоятельства его жизни, быстро выявила своеобразие творчества молодого писателя.

Откликаясь на запросы своего времени, Короленко в критических статьях, дневниковых записях, письмах часто размышляет о том, какие требования к литературе выдвигает современная эпоха, каким должно быть искусство нового времени, что может оно взять из прошлого и что мешает дальнейшему его движению.

Широко известны высказывания Короленко о том, что реализм и романтизм представляют собой как литературные направления абсолютизацию двух противоположных методов изображения человека и общества в их взаимосвязи. Короленко считал, что реализм, основное требование которого — «верность действительности», уподобляет литературу зеркалу, отражающему «то, что есть», «данное состояние общества». А так как литература целиком зависит от данного состояния общества (в качестве научного обоснования такой зависимости Короленко, в частности, ссылается на теорию И. Тэна), то дать верное отражение действительности — это значит раскрыть причинную обусловленность явлений жизни, отражаемых литературой.

Именно так понимаемый реализм, писал Короленко в 1887 г. идет по тому же пути, что и «чистая наука», но при всей их близости цели науки и искусства все же различны: «И в то время как цель научной работы — дать точное познание предмета в его соотношениях к другим, цель художественного произведения

включает в себя первую и прибавляет к ней еще новую: оно стремится установить непосредственную связь данного предмета с глубокими тайниками вашей души посредством вашего воображения, посредством отраженных симпатических чувств и т. д.»<sup>3</sup>

Сведение задачи искусства к установлению «причин и неминуемых следствий» Короленко считал заблуждением, происходящим от смешения одного из важнейших принципов искусства с его целью. Реализм для него «лишь условие художественности, условие, соответствующее современному вкусу, но <...> он не может служить целью сам по себе и всей художественности не исчерпывает».<sup>4</sup> Неоднократно подчеркивая, что деятельность человека не может выйти «из пределов причинности» и, следовательно, «наши идеалы *отразят* на себе наш характер, наше прошлое», Короленко в то же время утверждал, что хотя это отражение является важным условием искусства, цель его все же — «в движении, в тех или других идеалах».<sup>5</sup> Позднее в письме к В. Гольцеву (1894) Короленко противопоставит две точки зрения на художественное творчество: Чернышевского,<sup>6</sup> писавшего, что художники «только слабые копии природы, а потому «*явление* всегда выше *изображения*», и что нужно стремиться «к *реальной* правде, как к пределу», — и Мопассана, который подчеркивал, что художник «творит свою *иллюзию* мира, то, чего нет в действительности, но что он создает взамен того, что есть» (10, 217). Короленко призывает соединить в одно эти положения, так как не может быть иллюзии мира «без отношения к реальному миру», и в мечтах, идеалах, иллюзиях героев художественных произведений или их создателя всегда проявляется «рождающееся в нас *новое отношение* человеческого духа к окружающему миру» (10, 218). Идеал же Короленко определял и как «высшее представление о правде», живущее в душе художника, и как мечту, «являющуюся наилучшим критерием действительности», и как «общую концепцию мира», в соответствии с которой художник группирует явления окружающей жизни, и просто как «возможную реальность». Отсюда цель истинного художественного произведения заключается, по мысли Короленко, в том, чтобы воспринимающий его мог или представить себе критерий, с которым подходит художник к отражению действительности, или в самом этом отражении мог найти то, что соответствует «высшему представлению о правде», выработанному художником. Последнее же требование заставляет писателя (и это весьма важно для понимания творчества Короленко) изображать «не *одно* то, что является господствующим в данной современности».<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Короленко В. Г. О литературе. М., 1957, с. 305.

<sup>4</sup> Там же, с. 414.

<sup>5</sup> Там же, с. 423.

<sup>6</sup> Имеется в виду работа Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности».

<sup>7</sup> Короленко В. О литературе, с. 425.

Короленко не принимает натурализм, в произведениях представителей которого действительность принижается и лишается героического начала, а человек полностью определяется жизненными условиями и не способен подняться над ними. Отдавая должное натуралистам за попытку освоения достижений естественных наук и за внимание к новым явлениям жизни, Короленко считал, что уделом натуралистической литературы становится средний, обычный человек.

В то же время романтизм, сосредоточивающий внимание на человеке незаурядном, героическом, стоящем вне общества, не способен, по утверждению Короленко, объяснить, как сложилась такая личность, да и принципиально не ставит такой цели. Поэтому новое направление в литературе должно стать синтезом реализма и романтизма, в котором крайности этих направлений исчезнут. В соответствии с этим изменится и отношение к герою. «Открыть значение личности на почве значения массы — вот задача нового искусства, которое придет на смену реализма», — пишет Короленко.<sup>8</sup> Подобного синтеза в литературе конца XIX столетия не произошло, но реалист Короленко никогда не забывает в своем творчестве о романтико-героическом начале в жизни.

Для русской общественной мысли конца XIX — начала XX в. был характерен обостренный интерес к социологическим проблемам. В это время, помимо статей Н. Михайловского, большой популярностью пользуются социологические работы П. Лаврова, В. Берви-Флеровского, С. Южакова, М. Ковалевского. С большим интересом читаются и обсуждаются труды по философии и социологии И. Тэна, Г. Спенсера, О. Конта, Г. Тарда, П. Лакомба, Э. Дюркгейма. В 90-е гг. возникает увлечение марксистской социологией. Эту особенность в развитии русской общественной мысли хорошо выразил в своих воспоминаниях Д. Овсяннико-Куликовский: «„Социология“, не для меня одного в ту эпоху, было слово особенное, слово с обаянием и властью, — одно из тех, от которых воспламеняются молодые души, — и его магическая сила не уступала могуществу таких вещей слов, каковы *Свобода*, *Прогресс*, *Идеал* и т. д. Социология — венец научного здания. Она откроет законы социальной жизни и прогресса и тем самым даст человечеству возможность преодолеть все отрицательные стороны, все бедствия и недуги цивилизаций».<sup>9</sup>

В 80-х гг. для большинства свободомыслящей русской интеллигенции стала очевидной несостоятельность практических форм и методов борьбы за социальную справедливость, выдвинутых народниками. Но была и другая сторона теории народников — этическая. И если процесс осмысления ряда народнических догм довольно быстро закончился отказом от них, то этика народников

<sup>8</sup> Там же, с. 415.

<sup>9</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Н. Воспоминания. Пг., 1923, с. 23.

еще долгое время питала русское общество. Идея долга и совести, жажда принести себя в жертву ради простого народа, чувство праведного гнева за несправедливое общественное устройство — все это сохранялось в сознании русской интеллигенции как ценности, которыми не может и не имеет права поступиться человек, жаждущий добра и справедливости. Этическое богатство народнической теории, героическая жертвенность и высота духа народнической интеллигенции не могли быть безоговорочно отвергнуты радикально настроенными представителями рубежа веков, так как новой этики, равной по значению народнической, в это время по существу еще не было создано. Вот почему для многих представителей поколения Короленко полный отказ от нравственных норм и критериев народничества обозначил бы отказ от демократических идей, от поисков путей преобразования общества.

Появление нового взгляда на жизнь, опирающегося как на открытия социологии и естественных наук, так и на сочетание трезвого исследования действительности с построением «социальных утопий», в которых предугадывается «действительность завтрашнего дня», Короленко связывает именно с поражением народнических методов борьбы. Когда многочисленные представители народнического движения пошли «в народ» и предъявили ему «таблицу несправедливой социальной арифметики», то крестьяне не только не вступили на путь революционной борьбы, а наоборот, чаще всего отдавали своих искренних благожелателей в руки тех, кто заботился о сохранении существующего порядка. «И мы были поражены сложностью, противоречиями, неожиданными, которые при этом встретились», — пишет Короленко об этой трагической неудачной «встрече» интеллигента-правдолюбца и простого крестьянина (8, 65). Для некоторой части интеллигенции результатом встречи с «меньшим братом» было разочарование в народе; для другой, и Короленко в том числе, — осознание чрезвычайной сложности тех проблем, которые так узко схематично трактовались предшествующим поколением, и стремление найти новые пути понимания человека.

Главным представителем нового субъективно социологического направления в русской общественной мысли Короленко считал Н. К. Михайловского, чьими статьями он «увлекся <...> и пропагандировал их между товарищами» (6, 143) еще в период учебы в Петровской сельскохозяйственной академии.

Ответ на вопрос, как отразилось учение Михайловского на творческих принципах Короленко,<sup>10</sup> помогает осмыслить своеобразие как эстетических взглядов писателя, так и его общественной позиции.

---

<sup>10</sup> Этой проблеме посвящена статья Г. А. Бялого «В. Г. Короленко и Н. К. Михайловский в их переписке» (От Грибоедова до Горького. Из истории русской литературы. Межвузовский сборник к 100-летию со дня рождения Н. К. Пиксанова. Л., 1979, с. 85—106).

Формулируя основные понятия своей социологии, Михайловский писал в 1875 г., что «субъективным методом называется такой способ удовлетворения познавательной потребности, когда наблюдатель ставит себя мысленно в положение наблюдаемого» и тем самым «приближается к истине настолько, насколько он способен переживать чужую жизнь». <sup>11</sup> Нравственный идеал Михайловского приобретает вполне определенное конкретно-историческое содержание, когда он выдвигает требование «пережить жизнь» крестьянина, встать на точку зрения народа и подчинить общие категории «цивилизации идее народа». <sup>12</sup>

Смысл приведенных взглядов Михайловского хорошо поясняют очерки Г. Успенского, затрагивающие проблему взаимного непонимания между крестьянином и «интеллигентом-народолюбом». Пытаясь осмыслить причины этого непонимания, Успенский делает важное открытие: поступки, взгляды, моральные нормы крестьянина, казавшиеся автору-рассказчику непонятными, нелогичными, рационально не объяснимыми, на самом деле представляют собой стройную систему мироотношения, отдельные компоненты которой настолько пригнаны, что из нее невозможно вынуть тот или иной «кирпичик», как бы ни желал этого автор, находящийся вне данной системы и оценивающий ее с позиции интеллигента-просветителя. Так, если бы повествователь в очерках «Власть земли» и «Крестьянин и крестьянский труд» указывал, что одни моральные нормы крестьянина хороши, а другие дурны, то в таком случае можно было бы только узнать, какие из этих норм он сам считает истинными, но никак нельзя было бы понять, почему крестьянин в своей жизни руководствуется именно этими этическими принципами. Встав же на точку зрения крестьянина, Успенский понял, что в рамках существующей в настоящее время крестьянской культуры эти нормы обусловлены всей системой представлений данного социального слоя и мерить их нормами другой культуры так же нелепо, как пытаться измерить площадь комнаты с помощью термометра.

Требование Г. Успенского и Михайловского «встать на точку зрения крестьянина», таким образом, не сводилось к естественному и необходимому для писателя изображению мира через сознание и восприятие героя. За этим требованием стоял отказ от элементарно-оценочной позиции, при которой читатель хорошо представлял себе мировоззрение автора, критерии его оценок, в то время как сам объект авторского исследования во многом оставался «закрытым». Простейшая оценка тех или иных сторон культуры изучаемого социального слоя при всей внешней ее справедливости не позволяла понять взаимосвязанность, взаимообусловленность «плохих» и «хороших» сторон, которые, будучи вычленены из живого организма культуры, часто приобретали

<sup>11</sup> Михайловский Н. К. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1909, с. 400, 402.

<sup>12</sup> Там же, т. 2, с. 647.

совсем другой смысл, иную значимость. Короленко принимает данное положение, находя, что художник должен учитывать при изображении своих героев и чужие точки зрения. Поясним это на примере одного из ранних произведений писателя — рассказа «Чудная», написанного в 1880 г. в пересыльной тюрьме, но опубликованного в русской прессе только в 1905 г.

Волей судьбы жандарм Гаврилов встречается с мужественной, волевой девушкой-революционеркой Морозовой. Их отношение друг к другу заранее определено той системой представлений, которая сложилась в их социальной среде и справедливость и нравственность которой не ставится ими под сомнение. Гаврилов до встречи с ссыльными «усердно» служил в эскадроне, мечтал о повышении и твердо знал, что «начальство зря не накажет». Поэтому девушка-революционерка для него — преступница, «змееныш», «дворянское отродье». Морозова же, наоборот, «усердно» нарушала основные законы государства, «начальство» в котором наказывало и поощряло по правилам весьма далеким от справедливости, и потому Гаврилов для нее прежде всего «враг», так как одет в жандармскую шинель и состоит на службе у государства. «Пережить чужую жизнь», встать на точку зрения Гаврилова и увидеть за ненавистным ей жандармским мундиром доброе сердце крестьянина Морозова не способно. И потому так жестоки ее слова в конце рассказа по его адресу: «Простить! вот еще! Никогда не прощу, и не думайте, никогда! Помру скоро... так и знайте: не простила!» (1, 16).

В сознании же Гаврилова, попавшего в среду ссыльных революционеров, происходят пока еще едва заметные, но уже необратимые изменения. Он утрачивает интерес к службе и даже известие о том, что ему не будет присвоено звание унтер-офицера, к которому он когда-то так стремился, принимает теперь с полным равнодушием. И если ранее Гаврилов всегда знал, как нужно относиться к жизни и людям, имел на все готовые и, по его мнению, единственно правильные ответы, то теперь он уже во многом сомневается и задает мучающий его вопрос: «И все я эту барышню сердитую забыть не мог, да и теперь то же самое: так и стоит, бывает, перед глазами. Что бы это значило? Кто бы мне объяснил!» (1, 19).

Уже в этом раннем произведении Короленко находит свой способ преломления действительности, благодаря которому открывает в психологии, социальном поведении, мировосприятии своих героев такие области, какие не были еще достаточно освоены русской классической литературой XIX в.

Целый ряд рассказов и очерков Короленко 80—90-х гг. построен по тому же принципу, что и очерк «Чудная». Писатель изымает своего героя из привычной для него социальной среды, члены которой характеризуются устойчивой системой представлений, определенными ценностными ориентациями, привычными моральными критериями, и погружает его в среду с иной систе-

мой представлений, причем для Короленко в данном случае важно не простое противопоставление тех или иных взглядов, понятий, мнений, а изображение того, как человек, сталкиваясь с иными принципами миропонимания, начинает «задумываться», а иногда даже приходит к пониманию относительности своих собственных взглядов и мнений, ранее казавшихся ему совершенно неоспоримыми. Так герои Короленко попадают в ситуацию, когда они видят себя как бы со стороны, и начинают задумываться над тем, что ранее не могло быть даже предметом их размышлений. Бесспорное становится для них спорным, абсолютная истина — односторонней и неполной. Не от «незнания» к «знанию» идут персонажи рассказов и очерков Короленко, а наоборот: «всезнание» и «всепонимание» сменяются вопросами, сомнениями, анализом, — что для Короленко всегда означает более высокую ступень понимания «сложности жизни».

Другой ранний рассказ — «В дурном обществе» (1885) — как художественное произведение далеко не безупречен. В нем явственно ощущается влияние Диккенса, чье творчество так сильно захватило писателя в отрочестве. Некоторые страницы этого произведения грешат сентиментальностью. Однако найденный писателем принцип преломления действительности получает в нем еще более конкретное воплощение.

Герой его — мальчик, но у него уже есть некоторый жизненный опыт, свои мнения, свои этические принципы, прилагая которые к действительности, он точно определяет, что «хорошо» и что «плохо». Так, например, он твердо усвоил формулу «нехорошо воровать», и потому нищие, живущие воровством, вызывают у него чувства презрения и негодования, хотя их необычное поведение «интересует и забавляет» его, как забавляло бы «балаганное представление» (2, 55). Мать Васи рано умерла, отец замкнулся в своем горе, как будто совсем забыв о существовании сына. Осуждая отца за его холодность, Вася называет его «нехорошим человеком» (2, 41).

Таковы некоторые взгляды на жизнь, определяющие поведение и самочувствие мальчика. Они дают ему возможность ориентироваться в мире, так или иначе оценивать людей и действительность и одновременно «закрывают», упрощают явления действительности. До знакомства с чужим для него миром точка зрения Васи на этот мир и на близких ему людей проясняла мировосприятие самого Васи, но никак не действительную сущность «дурного общества» или, скажем, поведение его отца. Для того чтобы понять и оценить представителей «дурного общества» и сблизиться со своим отцом, нужно было взглянуть на них с другой точки зрения, отбросив кажущиеся столь справедливыми самому Васе мнения, критерии и принципы.

Взглянуть на мир и самого себя глазами представителей «дурного общества» и многое увидеть заново, переоценить и переосмыслить Васе удалось благодаря некоторой двой-

ственности своего социального поведения. Он — сын известного в городе судьи, но ведет жизнь уличного мальчишки, почти бродяги.

Указывая на эту двойственность, пан Тыбурций задает Васе знаменательный вопрос: «А нас судить будешь, скажи-ка?». «Я вовсе не судья. Я — Вася» (2, 49), — возражает герой рассказа, и за этим вполне детским ответом скрывается глубокий смысл. Пан Тыбурций хочет его, человека, целиком определить его социальным положением, происхождением, и тогда человек (Вася) становится равным своей будущей социальной функции (судья), с чем внутренне не соглашается герой рассказа. «Может быть, это и хорошо, что твоя дорога пролегла через нашу», — говорит Тыбурций (2, 49), понимая, что благодаря этому для мальчика начинает открываться односторонность мнений и взглядов его среды.

Действительно, случайно узнав, что его новые друзья — Валек и Маруся, к которым он успел искренне привязаться, принадлежат к «дурному обществу», мальчик испытывает душевное потрясение. Усвоенные им нравственные принципы и правила поведения, оказывается, совсем не являются бесспорными для его новых друзей. Более того, становясь на точку зрения Маруси и Валека, мальчик и сам «инстинктивно» понимает, что даже такая бесспорная для него истина, как «нехорошо воровать», для его друзей не только не обязательна, но и имеет прямо противоположный смысл. Да и он сам теперь совершает «неожиданные» поступки, справедливость которых смутно осознает, хотя ранее признал бы их аморальными. Глядя на мир с непривычной точки зрения, Вася откроет много нового, прежде совершенно недоступного для него: например, то, что за «балаганным представлением» нищих скрывалась истинная трагедия. Новые друзья, кроме того, помогли герою рассказа увидеть своего отца с такой стороны, с какой ему никогда не приходило в голову взглянуть на него. Так, Вася узнал, что его отец — один из самых честных людей города. «Теперь я носил в себе целый мир смутных вопросов и ощущений», — говорит о себе рассказчик (2, 53), а это является предпосылкой более сложной точки зрения на мир, чем та уверенность в справедливости собственных взглядов и мнений, которая была у него до знакомства с «дурным обществом».

Для того чтобы темный, забитый Макар из рассказа «Сон Макара», опубликованного в 1885 г. и сразу принесшего его автору всероссийскую известность, осознал собственное рабство, нужна особая, фантастическая ситуация. Только в своем предсмертном сне, на суде у большого Тойона, когда из уст сына Тойона Макар, может быть, впервые услышит слова добра и сожаления, он обретет голос и с гневом задаст вопрос, кто же виноват в том, что он прожил не ту жизнь, для которой, вероятно, рождается на земле человек.



Так жизненный опыт, стремление теоретически осмыслить новые задачи искусства и собственное художественное творчество вели Короленко к особому способу преломления действительности, который условно можно назвать социологическим.

В то же время многие художественные произведения писателя построены на другом принципе и их художественная структура базируется на несколько другом основании.

## 2

«Диссонансы и противоречия» в характере многих героев Короленко сочетаются со стойким инстинктивным стремлением к свободе, к «вольной волюшке». То, что герои Короленко не вмещаются в рамки своей среды, «выламываются» из нее, часто объясняется «таинственным», «неведомым», «инстинктивным» зовом, идущим из глубины души, который слышит, например, Вася из рассказа «В дурном обществе». Этим качеством наделено и большинство героев «сибирского» цикла. Жизнь, кажется, сделала все, чтобы поставить его героев в самые тяжелые условия, заставить утратить в себе все доброе, душевное, «идеальное» и убедить, что нет этих качеств ни в окружающих людях, ни в самом жизненном укладе.

Неоткуда ждать помощи неутомимому «стукальцику» из очерка «Яшка» (1881). Протестуя против неправды, он бросает хозяйство, семью, встает во враждебные отношения со всем миром, обрекает себя на неминуемую гибель. Но самое поразительное в его облике то, что, отстаивая свои достаточно фантастические взгляды, свой «прав-закон», он нисколько не надеется на успех своего дела. Главное для него — следовать велению своей совести, жить «для души», даже заранее зная, что не будет никаких практических результатов его по-своему героического протеста.

С такими «неразумными», «нелогичными» поступками обитателей затерянного в Сибири уголка знакомит нас Короленко и в рассказе «Убийвец» (1882). Один из героев этого произведения, стационарный смотритель Василий Иванович, который за свое вольнодумство спускался медленно, но верно с «верхних ступеней» общественной лестницы на «нижние», рассказывает о недавно назначенном следователе по особым поручениям Проскурове, предпринявшем попытку бороться с правами сибирской администрации. В этой борьбе Василий Иванович оказывает всяческое содействие Проскурову, — впрочем, как и целый ряд местных жителей. Вместе с тем и Василий Иванович, и местные жители заранее уверены в полном провале деятельности Проскурова. Вот если бы новый следователь, считают они, «обходцами ползать умел, величие бы являл, где надо, а где надо — и взяточкой бы не побрезговал», тогда бы миссия его могла быть

успешной. «Только... чорт возьми! тогда не было бы сочувствия...» (1, 82), — вдруг неожиданно для себя делает парадоксальный вывод «сибирский вольтерьянец». Так сталкивается Василий Иванович с «нелогичным» проявлением «природы» человека, заставляющей его вопреки разуму откликаться на любой честный поступок, даже заведомо безрезультатный.

В рассказе «Соколинец» (1885), который Чехов назвал самым выдающимся произведением последнего времени,<sup>13</sup> повествователь, выслушав длинную историю беглого каторжника, до предела насыщенную страшными подробностями каторжного быта и смертельно опасного побега, задает себе вопрос о странном восприятии им этой истории: «И почему, спрашивал я себя, этот рассказ запечатлевается даже в моем уме — не трудностью пути, не страданиями, даже „не лютою бродяжьей тоской“, а только поэзией вольной волюшки?» (1, 171).

Повинуясь неясным для него самого влечениям, хотя и ненадолго, но покинет привычный мещанский уклад и своих заказчиков, преодолев мощное сопротивление жены, сапожник Андрей Иванович («За иконой», 1887). В своих поступках, подчеркивает писатель, он отличался «быстротой, решительностью и некоторой парадоксальностью» (3, 18) и потому на пути за иконой беспощадно обличал купцов и вообще всех, по его мнению, несправедливо живущих.

Природа, натура человека, с точки зрения Короленко, наиболее ярко проявляется в «стихийных», «непосредственных» порывах и поступках человека, в отличие от сознательных «разумных его действий», ибо на последних часто лежит печать общества, социальных условий, которые чаще способствуют «расплавлению» добродетели, нежели ее «затвердеванию». Так, подчиняясь глубокому внутреннему порыву, забитый, сломленный, всячески униженный герой рассказа «Ат-Даван» (1892) внезапно проявит мужество и силу духа и совершит истинно героический поступок.

Социальный оптимизм Короленко, который так привлекал читателей, особенно во время общественного застоя 80-х гг., когда для оптимизма, казалось, не было никаких оснований, во многом объясняется верой писателя в то, что именно эти инстинктивные, бессознательные стремления не дают человеку застыть, остановиться, неизменно толкая его на поиски новых дорог и новых идеалов.

Завершает серию романтических, «парадоксальных» героев Короленко Микеша из очерка «Государевы ямщики» (1900). С не меньшей тщательностью, чем в предыдущих произведениях, воссоздает здесь Короленко социальный фон, сообщая, в частности, как исторически сложилась ямщицкая община, как подчиняет она себе всего человека, превращая его в свою собственность. Такое подробное, почти научное социальное исследование

<sup>13</sup> Чехов А. И. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 2. М., 1975, с. 170.

необходимо Короленко для того, чтобы на этом фоне показать одного из членов «ямщицкой общины» — Микешу, признающего «неодолимую правильность аргументов», в соответствии с которыми он должен подчиняться всем требованиям общины. И тем не менее Микеша не подчиняется им, ибо «внутри у него бессознательно, нелогично и непобедимо засело стремление к белу свету и вольной воле» (1, 442).

Выступая провозвестником того, что человек выше среды, его породившей, предваряя Горького в теме «выламывания» человека из своей среды, Короленко обычно заостряет внимание на самом психологическом процессе душевного переворота героя. В своих наиболее крупных и значимых произведениях конца 80-х—начала 1900-х гг. он пытается проследить этот процесс от первых, инстинктивных движений души человека до осознанных социальных действий, на которых лежит печать времени, истории, эпохи.

Одним из важных философских оснований, на которых базируется анализ такого процесса, было для Короленко убеждение в том, что начала жизни «далеко не покрываются сферой нашего сознания» и что «цель есть не что иное, как *сознанное стремление*, корень которого — в процессах бессознательных, там, где наша жизнь сливается незаметно с необъятной областью вселенской жизни» (10, 115). По мнению писателя, бессознательное, нелогичное, стихийное часто лежит в основе того, что осознано понятийно, философски, оформлено в логических категориях и властно определяет позицию человека, начиная с личного, частного, интимного и кончая социально-общественной ориентацией. Для Короленко в бессознательных, непосредственных, инстинктивных поступках «наивных» людей, следующих не законам разума, а велениям сердца, как раз и проявляется высшая логика человеческой природы, противостоящая внешне рациональному, а на самом деле глубоко алогичному устройству современного общества.

Наиболее яркий тому пример — образы рационально и строго логично мыслящего Потапова и непосредственного и доброго Тита в повести «С двух сторон» (1888; новая редакция — 1914). Одна из постоянно повторяющихся характеристик Тита — это та, что он был «очень туп». «Но бедняга был очень туп, и год за годом я нагнал его в последних классах», — говорит о Тите рассказчик. В то же время он несколько неожиданно заявляет, что «Тита все считали тупицей, но все его уважали» и даже, когда требовался совет, обращались именно к нему, так как «чувствовали, что Тит один среди нас — серьезный человек» (4, 332, 333). «Тит, тупой к наукам, умный в жизни» (4, 379) — так скажет о нем в конце повести рассказчик.

Характерно, что мудрость Тита прямолинейно-реалистически мыслящий Потапов начинает понимать после пережитого им нравственного кризиса, сопровождающегося тяжелым заболева-

нием, во время которого у него «явилась какая-то особенная наивность» (4, 377—378). Наивность и непосредственность — это те качества, которыми наделено большинство положительных персонажей в произведениях Короленко. В студенте Крестовоздвиженском Потапов ценит «прямоту, грубую непосредственность и какое-то непосредственное чутье правды» (4, 350). У профессора Изборского его, помимо всего прочего, привлекают глаза, «глубокие, умные и детски наивные» — «глаза мудреца и ребенка» (4, 359) и т. д.

Итак, стремление понять человека в сложной его зависимости от истории и общества вело Короленко к социологии, но одновременно он не забывал о тесной зависимости человека от природы, от его биологической сущности. Этим объясняется его неизменный интерес к естественным наукам — физиологии, биологии, психологии.

Еще в 1887 г., работая над незаконченной статьей «О тенденциозности в литературе», Короленко пытается ответить на вопрос, как вообще формируются те или иные понятия, т. е. хочет осмыслить весь процесс их создания, начиная от простейших физиологических ощущений и кончая сложными абстрактными идеями, которые уже не имеют непосредственной связи с чувственным восприятием. В качестве примера Короленко приводит анализ процесса формирования у ребенка элементарной «концепции идеи» колокола. «Звуковые вибрации, — пишет Короленко, — достигают при помощи звукового нерва до общего слухового центра, т. е. до клеточек мозгов(ой) коры, назначенных для фиксирования звуков и шума. Клеточки, составляющие этот центр, колеблются известным образом и эти колебания сохраняются клеточками, которые с этой минуты являются деятельно дифференцированными... Ребенок, имеющий уже ощущение и память звука, не имеет еще идеи колокола. Идея этого предмета предполагает еще ассоциации различных воспоминаний, различных образов, возникающих из многих чувственных впечатлений, впечатлений зрительных, которые внесут общую форму предмета, его рельеф, цвет, впечатление осязания, которое поможет определить форму и даст понятие о веществе колокола».<sup>14</sup> Этот пример необходим Короленко для уяснения законов, по которым сложные ассоциации впечатлений и различные ощущения объединяются в одно понятие.

В повести «Слепой музыкант» есть эпизод, где дядя Максим пытается пояснить своему ученику, что такое «красный» и «малиновый» звон колоколов. Но слепой Петр Попельский не может уяснить «идею» колокольного звона, — или, вернее, того, что за ним стоит, — так как ему недоступны зрительные образы, необходимые для того, чтобы из отдельных чувственных восприятий

---

<sup>14</sup> Гос. Библиотека им. В. И. Ленина, архив Короленко, ф. 135, карт. 13. № 702, л. 14.

в его сознании возникло сложное представление об особом звоне. И дядя Максим заменяет зрительные образы слуховыми, сенсорными, музыкальными, добиваясь, чтобы у слепого мальчика из «рассеянных», «эмбриональных», не соединенных друг с другом впечатлений возникла атмосфера весенней пробуждающейся жизни, а вместе с нею и представление о веселом, праздничном звоне колоколов. Так патологический случай позволил Короленко воссоздать психологический и интеллектуальный процесс появления у человека сложных представлений, процесс, который чаще всего для самого человека происходит неосознанно. Но писателя интересовал не только сам процесс мышления.

«Наивные», «неосознанные», «рефлективные» порывы и поступки человека были для него выражением биологической, природной его сущности. Они находят свое воплощение в непосредственных, интуитивных нелогичных поступках, не дают его героям окончательно смириться («Ат-Даван») или погрузиться в спокойный мещанский быт («За иконой»), покориться несправедливому закону («Яшка») или заставляют совершать «парадоксальные» поступки, борясь за справедливость, даже не веруя в возможность ее достижения («Убивец»). Это по существу антропологический, естественнонаучный взгляд на человека. Такой взгляд всегда был сильным аргументом против существующего социального строя, не дающего целиком проявиться коренным свойствам человеческой природы — стремлению к свободе, добру, справедливости. Но вместе с тем это и особый метод подхода к познанию человека.

Своеобразие эволюции Короленко, которому вообще не были свойственны крутые мировоззренческие сдвиги или резкие смены художественных принципов, заключается, в частности, в его стремлении соединить социологический подход к человеку с естественнонаучным, антропологическим его пониманием. Именно этот путь вел писателя к его наиболее значительным художественным и философским открытиям.

### 3

В повести «Слепой музыкант» (1886) романтическая фразеология рассказа «В дурном обществе» («невидимый зов», «тайственный, возвышающий рокот») соседствует с вполне научными понятиями, взятыми из биологии, психологии, физиологии. Неслучайно это произведение Короленко называет этюдом, что в переводе с французского означает «изучение». Именно «этюдами» многие ученые называли свои исследования в той или иной области науки.

Автор рассматривает своего героя не просто как конкретного человека Петра Попельского, но и как биологическое явление, сформированное долгой эволюцией живых организмов. Петр По-

пельский — «звено в бесконечной цепи жизнью, которая тянется через него из глубины прошедшего к бесконечному будущему» (2, 143). В качестве частицы бесконечной природы он наследует «представления, которые не могли быть приобретены личным опытом» (2, 140), и «могучие побуждения», заложенные в нем самою природою. Но этот «внеличный опыт» не может быть им реализован, так как из-за трагического стечения обстоятельств он лишен возможности удовлетворить одну из важнейших потребностей человека — потребность видеть.

Короленко исследует патологический случай, чтобы показать, как природа подымается «бессознательным протестом» против индивидуального случая за нарушенный «общий закон». Один из важных аспектов этого «общего закона» для Короленко заключается в том, что «всякая способность», присущая человеку как биологическому виду, «носит в самой себе стремление к удовлетворению» — и потому слепорожденный мальчик будет стремиться видеть, побуждаемый «инстинктами» неясными «толчками природы», «бессознательными желаниями», смутными стремлениями.

Подобно ученому-психологу Короленко исследует, как отдельные ощущения, восприятия, впечатления складываются в сознании героя в сложные понятия и идеи; как исключительно в форму звуков «отливались его представления», как часто и мучительно мальчик не мог все доступные ему звуковые впечатления объединить в целостную картину мира, «не мог соединить их, расположить в перспективу»; и как все-таки «из наследственных представлений и из впечатлений, получаемых другими путями», его мозг творил «свой собственный мир, грустный, печальный и сумеречный, но не лишенный своеобразной, смутной поэзии» (2, 122).

Но само стремление познать «неразрывную связь жизненных явлений» или «взаимную связь существ» не ограничилось в повести только анализом инстинктивных, стихийных, подсознательных порывов, роднящих человека с природой. «Прозрение» Петра Попельского не могло произойти без приобретенного им социального опыта, без его «хождения в народ», когда он, окунувшись в ранее неведомый ему мир нищеты, горя и слез, сумел почувствовать страдание обездоленных, как свое собственное, благодаря чему и смог преодолеть эгоистическую сосредоточенность на собственном несчастье.

Таким образом, в повести «Слепой музыкант» Короленко соединяет найденный им социологический принцип, когда герой изымается из привычной для него социальной среды и погружается в среду с другими правилами, нормами, представлениями, — что и заставляет героя задуматься над ранее бесспорными для него взглядами и понятиями, — с тщательным анализом его биологических, природных свойств.

Перемещение из одной социальной среды в другую иногда в рассказах Короленко совершает не герой, а автор-повествова-

тель. Один из лучших рассказов писателя «Река играет» (1891) начинается и кончается вопросом, почему споры раскольников, церковников, книжников-начетчиков об истинной вере произвели на него впечатление безотчетливой тоски и разочарования, а безалаберный, распущенный, вечно страдающий от похмелья Тюлин и другие, похожие и непохожие на него крестьяне, живущие на берегу реки Ветлуги, кажутся такими близкими и знакомыми? Прямого ответа в форме какого-либо логического вывода не дается. Он вытекает из самой художественной структуры рассказа, из всей системы сопоставлений и противопоставлений главного героя с многочисленными персонажами этого произведения.

Рассказ «Река играет» состоит из восьми главок, и обычно его идейным центром считается пятая главка. В ней рассказывается о том, как в минуту опасности, когда взывавшая река грозит унести паром, Тюлин вдруг как бы просыпается. Он сбрасывает с себя привычную лень, апатию, покорность судьбе и обстоятельствам (то, что Короленко называет «тюлинским стоицизмом», — 3, 236), становится решительным, твердым, способным принимать единственно правильные решения и заставлять других людей выполнять эти решения. Но вот опасность миновала, и вместе с ней гаснет искра в глазах Тюлина, гаснут его волевой порыв и активность.

Этот эпизод для Горького, очень высоко ценившего рассказ «Река играет», был символическим выражением национального характера русского крестьянина. По его мнению, Тюлин «убийственно похож вообще на русского человека, — героя на час, — в котором активное отношение к жизни пробуждается только в минуты крайней опасности и на краткий срок».<sup>15</sup>

Замечание Горького надолго определило толкование рассказа, но не исчерпало его. Вопрос в начале и конце рассказа о том, почему же Тюлин и окружающие его крестьяне кажутся автору-повествователю — человеку книжному, как он сам себя определяет, — такими родными и близкими, а по-своему образованные книжники-начетчики производят тягостное впечатление, дает возможность расширить проблематику рассказа.

Помимо эпизода переправы через реку рассказ насыщен многими другими событиями, сценами, эпизодами. Он густо «населен» действующими лицами, и разговоры между ними, самые различные по содержанию, имеют одну особенность. Эта особенность хорошо видна в оценках Тюлина другими крестьянами. «Подлец-мужичок» — говорят о нем различные люди, так как Тюлин нерадивый перевозчик и его давно следовало бы прогнать. Тюлин «дело свое знает» — с немалой долей уважения и даже гордости говорят о нем те же люди, так как Тюлин действительно талантливый перевозчик, о чем свидетельствует центральная сцена рассказа, хотя его талант реализуется достаточно редко.

<sup>15</sup> Горький М. Полн. собр. соч., т. 16. М., 1973, с. 423.

Во время выпивки с артельщиками Тюлин был побит ими, и этим событием, кажется, должны определиться отношения его с артелью, а артели — с Тюлиным. Однако утром артельщики первые зовут в гости Тюлина, и он, не помня обиды, охотно откликается на приглашение. Его отношение к окружающим вообще отличается добродушием, искренностью, непосредственностью и тем «бессознательным юмором», в основе которого лежит способность встать на точку зрения другого человека, признать одинаково справедливыми взаимоисключающие точки зрения. Таков уж у него «обычай», с улыбкой говорит автор-повествователь о Тюлине, и это слово имеет большое значение в рассказе.

«Что ни город, то, говорят люди, норов, что ни деревня, го обычай» (3, 229) — такую пословицу приводит один из персонажей рассказа, и, как во всякой пословице, в ней содержится общее правило, закон. Однако не в простой констатации этого закона состоит задача Короленко. Отношением человека к чужим или незнакомым для него обычаям, правилам поведения, взглядом определяется для Короленко его умственное и нравственное развитие. Именно по этому принципу противопоставлены в рассказе книжники-начетчики и жители ветлужских деревень.

Большое и важное место в произведении занимает рассказ одного из героев о том, сколь различны и даже прямо противоположны нравы жителей трех близлежащих деревень. Но, несмотря на эту несхожесть и противоположность, он относится к ним с уважением, пониманием или добродушно-насмешливой улыбкой. «Ну, где еще, думалось мне, найдется такая терпимость к чужим обычаям?» — задает риторический вопрос автор-повествователь (3, 228).

Обитателям ветлужских деревень противопоставлены в рассказе урневские начетчики, с которыми встретился автор-повествователь еще на Светлояре. Во время религиозных споров их обычно окружала самая большая толпа. В то время как представители других религиозных толков охотно вступали в споры, урневы держались свысока, пренебрежительно и в споры ни с кем не вступали. Они твердо были уверены в том, что единственно правильно и окончательно решили все вопросы; во всем мире для них уже не существовало ничего заслуживающего хотя бы малейшего снисхождения, и «вся святость» сосредоточивалась только в их среде. Полное отрицание любых других взглядов и обычаев, суровость, пренебрежение и надменность по отношению к людям не из своей среды — вот что отличает их от добродушных и снисходительных ветлужан. Естественно, что после встречи с религиозными схоластами вроде урневцев столь родными и близкими показались рассказчику жители ветлужских деревень. Но не сама по себе терпимость ветлужан к чужим мнениям и обычаям вызывает симпатию автора-повествователя. Как и в других произведениях Короленко, в рассказе «Река играет»



интерес к чужим взглядам, обычаям и правилам, желание понять и оправдать их предполагают возможность и на самого себя взглянуть с этой чужой и непривычной точки зрения, а следовательно, и задать вопрос, так ли уж истинны и справедливы собственные обычаи и взгляды.

В начале рассказа повествователь говорил о том, что бесплодные схоластические споры уверенных в своей непогрешимости раскольников и церковников создали у него впечатление, что народная мысль «заснула навеки» (3, 210).

В предпоследней главе повествователь вновь обращается к впечатлениям от религиозных собраний на Светлояре, и оказывается, что он все-таки слышал там «живое слово». Во время очень тонкого религиозного спора по очень частному вопросу в разговор неожиданно вмешался старик и рассказал простой житейский случай. Спор был испорчен, и хотя спорящие стороны несколько не были поколеблены, слушавшие их разошлись, «унося, быть может, не одно проснувшееся сомнение» (3, 230). Следствием «живого слова» для Короленко всегда было благотворное сомнение в любой однозначной точке зрения, упрощающей сложность жизни. Финальная же глава рассказа еще более усложняет поставленные проблемы. В этой главе на перевозе появляются урневец. С обычным для них пренебрежением рассматривают они повествователя и его собеседников и властно требуют перевоз. Вялый, апатичный Тюлин, всегда философски относившийся к подобным требованиям и вопрос, задаваемый им самому себе, действительно ли нужен прибывшим перевоз, неизменно решавший отрицательно, т. е. в свою пользу, вдруг резко меняется. Он немедленно садится в лодку, гребет изо всех сил, а затем находит длинные шесты, отсутствие которых ранее чуть не привело к катастрофе. Что же заставило нерадивого перевозчика быть столь расторопным?

Урневец никто не любит, но их все боятся и им все подчиняются. Мудрый скептицизм и благотворное сомнение, умение смотреть на жизнь с различных точек зрения, признавая одинаково справедливыми иногда прямо противоположные мнения, правила, обычаи, часто оказываются слабее прямолинейной, однозначной, но стойкой, нерассуждающей веры, упрощающей реальную сложность жизни, но всегда дающей ощущение силы как исповедующим эту веру, так и тем, кто с ними сталкивается. Этой силе и подчиняются Тюлин и окружающие его ветлужане, и хотя симпатии автора целиком на их стороне, он отдает должное позиции урневцев, сравнивая их с пуританами и индипендентами времен Кромвеля, всегда «надменно смотревшими на простодушных грешников своей страны» (3, 235).

Вопрос о соотношении веры, дающей силу, и сомнения, двигающего мысль и предостерегающего от окончательных и однозначных решений, остро был поставлен Короленко годом раньше в философской фантазии «Тени» (1889—1890), которую Г. А. Бя-

лый определил как «апофеоз философского сомнения».<sup>16</sup> Этот вопрос для интеллигентов-народолюбцев, современников Короленко, не был чисто философским. Сумев трезво взглянуть на крестьянство, утратив многие прекраснодушные иллюзии, они, тем не менее, не желали отказаться от веры в народ. Образ Тюлина и есть результат этого столкновения веры в то, что народные силы дремлют только до времени, с трезвой оценкой реального положения крестьянства. Так объединяются общей темой столь несхожие произведения, как напоминающий по своему жанру социально-бытовой очерк рассказ «Река играет», философская фантазия «Тени» и автобиографический по своей основе и социально-философский по жанру рассказ «Парадокс» (1894).

В фантазии «Тени» мудрый Сократ, справедливо полагавший, что его отказ от побега и смерть поселят новые сомнения и заставят задуматься его сограждан о справедливости исповедуемых ими правил и взглядов, после смерти в мире теней встречается с богатым кожевником, которого, подобно уренивцам, никогда не посещали никакие сомнения относительно безусловной истинности своих нравственных норм. Спор Сократа с богатым кожевником представляет собой тонкий социологический анализ того, как нравственность, привитая человеку средой, становится уже не столько системой взглядов и рациональных оценок, сколько инстинктом или верой, перед которой бессильны самые справедливые доводы разума. Конечно, в споре с кожевником побеждает Сократ, но есть вопрос, который задает Сократу Кронид, смущающий самого философа. Какой смысл в том, что взамен веры, хотя и устаревшей и не отвечающей современности, но придающей людям силы и все-таки позволяющей им разделять добро и зло и потому уверенно совершать поступки, он предлагает одни лишь сомнения? Эти сомнения способствуют продвижению к истине, но разрушают непосредственность и спокойную уверенность в себе, ведут к пониманию относительности любых идеалов и нравственных правил. «Вечная ночь неисходных сомнений, мертвая пустыня, лишённая живого духа» веры, — вот к чему, по мнению Крониды, ведет скептицизм Сократа (2, 351).

Парадоксальный ответ, который находит Сократ, звучит не только в его словах, обращенных к Крониду, но и в предшествующей им легенде о сыне, потерявшем отца и всю жизнь искавшем его. Не раз хотелось вечному скитальцу признать своими родными людей, даривших ему приют и ласку. Но проходило время, он замечал у приютивших его людей черты несовершенства и покидал гостеприимный кров. Так стремление найти родного отца, т. е. идеал, побеждало желание окончательно принять удобную, но далекую от идеала веру. Поэтому неудовлетворенность, непрестанные сомнения в открытой истине, нежелание

---

<sup>16</sup> Г. А. Бялый. В. Г. Короленко. М.—Л., 1949, с. 171—176.

превращать ее в веру, тщательно оберегаемую от разрушительного анализа, и являются самым твердым основанием того, что эта истина, часто кажущаяся иллюзорной, все-таки существует и может быть найдена.

Точно так же — как «доказательство от противного» — звучит эта мысль и в очерке «Парадокс». Он четко делится на две части. В первых двух главах рассказывается о фантазиях и иллюзиях двух мальчиков. В частности, они часами просиживают с удочками над бочкой с затхлой водой в надежде, что в этой бочке может водиться рыба и они когда-нибудь непременно ее поймут. Но вот появляется лакей Павел, человек трезвый и насмешливый. Он мгновенно разбивает детские мечты, наклонив на бок бочку и показав ее облепленное зеленой мутью дно. Вот вообще судьба человеческих надежд и иллюзий — такой вывод можно сделать из первых двух глав очерка.

Во второй части этот вывод, кажется, еще более подкрепляется. Гордый афоризм, что «человек создан для счастья, как птица для полета», пишет ногой несчастный калека, совсем лишенный рук и вынужденный зарабатывать на жизнь демонстрацией своего уродства, что еще более усугубляет его ужасное положение. Действительно, по отношению к этому калеке афоризм о счастье звучит как парадокс. Однако по мере развития страшного представления, во время которого писатель подробно фиксирует изменения его чувств, выражения лица и взгляда, благодаря чему за внешним цинизмом калеки открываются его действительные чувства, читатель убеждается, что и этому человеку даны счастливые минуты. Выясняется, что он умен и вполне законно гордится своим умом, он способен ценить доброту и живо откликается на нее, хотя это и не так просто заметить. Более того, ему хорошо ведом один из основных нравственных законов, в соответствии с которым помочь самому себе, быть счастливым можно только в том случае, если поможешь другому, сделаешь счастливым ближнего. Поэтому он не забудет отдать самую крупную из заработанных им монет первому из встреченных им нищих и всячески помогает своим племянникам.

Судьба человека, волею природы, кажется, лишеного всякой надежды на счастье, оказывается все-таки далеко не беспросветной. Так вторая часть очерка по-новому освещает его первую часть. Поймать рыбу в бочке с затхлой водой, конечно, невозможно. Однако надежда, как бы заложенная в человеке самой природой, есть проявление всеобщего естественного закона — и, значит, реализация ее в той или иной форме тоже закон природы.

В повести «Без языка» такой врожденной надеждой на свободу наделен ее главный герой.

Основанная на американском материале, повесть эта тесно связана с подъемом революционного движения в России. Через все произведение лейтмотивом проходит слово «свобода». В первой главе это слово произносит столетний гайдамак Лозинский-

Шуляк: «Было когда-то наше время... Была у нас свобода!..» (4, 3). А его правнук Матвей отправляется в Америку не только потому, что хочет достичь материального благополучия, но и потому, что в письме его односельчанина из-за океана также было слово «свобода». Что значит это слово, не знали ни Матвей, ни его односельчане, просто «оно как-то хорошо обращалось на языке, и звучало в нем что-то такое, от чего человек будто прибавлялся в росте и что-то будто вспоминалось неясное, но приятное...» (4, 12). Правда, Матвей вспоминал, что после 1861 года пришла «воля», но «свободы все как будто не было». На вопрос же, что такое свобода, Матвей получает самые разные ответы: это когда «рвут горло» друг другу; это такая «медная женщина», которая стоит на острове, высоко подняв в руке факел; это когда «все равные, кто за себя платит деньги» (IV, 24, 37). Но подобные ответы не удовлетворяют Лозинского.

Мешает ему осмыслить суть этого понятия прежде всего окружающая его действительность, весь строй которой никак не совмещается со свободой, и не в меньшей степени сформированное этой действительностью его собственное «знание жизни», т. е. твердая уверенность в справедливости собственных мнений, взглядов, представлений.

В «Чудной» Короленко изымает своего героя из привычной ему среды и сталкивает его с «дворянским отродьем» — ссыльной революционеркой Морозовой. В повести «В дурном обществе» сын судьбы узнает тех, кого судит его отец. В «Слепому музыканте» герой из обеспеченной дворянской семьи попадает в общество слепых нищих, живущих подаяннем. В повести «Прозор и студенты» вор и бродяга попадает в среду студентов, желающих понять народ.

Тот же прием Короленко применяет и в повести «Без языка». Здесь смена привычной среды и устоявшегося жизненного уклада при всей правдивости и почти документальности изображения не менее фантастична, чем встреча Макара с Великим Тойоном. Матвей Лозинский, привыкший к однообразному течению будней родной деревни и единственными необходимыми орудиями считавший соху, телегу и кнут, попадает в Нью-Йорк с его огромными домами, поездами, летящими по воздуху, железными многокилометровыми мостами. Вокруг него кипит совершенно неизвестная и непонятная ему жизнь (забастовка безработных, предвыборная борьба, газетная полемика). Люди здесь не так одеваются, иначе верят, руководствуются совсем иными этическими нормами. И потому закономерна реакция Матвея на новую для него действительность. Даже не пытаясь понять ее, он сразу отвергает в ней все, так как ничто не соответствует здесь тем правилам и обычаям, которые привык Матвей считать истинными хорошими, правильными.

Матвей наделен верой в незыблемость общественных и природных законов, причем именно тех, с которыми он сталкивался

в своих родных Лозицах. В соответствии с ними, например, барин — всегда барин, а мужик — всегда мужик, между ними существуют раз и навсегда установленные отношения, и они никогда не должны нарушаться. Лучшая вера для Матвея «та, в которой человек родился, — вера отцов и дедов». А отношение к встреченным им в Америке людям, считающим, что «лучшая вера такая, какую человек выберет по своей мысли», определяется у Матвея одной фразой: «А чтоб им провалиться» (4, 48, 49). Матвей «без языка» не только потому, что не знает английского, но и потому, что не способен «пережить чужую жизнь», «встать на чужую точку зрения», отбросив собственную, заставляющую его оценивать явления действительности как «хорошие», если они соответствуют его представлениям, и как «плохие», если они им не соответствуют. Потому Матвей не понимает, что его «правильные» представления весьма часто так же несправедливы, как и те, «неправильные», с которыми ему пришлось столкнуться, ибо и те, и другие порождены хотя и различными, но одинаково далекими от идеала общественными отношениями. В соответствии с патриархальными крестьянскими понятиями созданная в воображении Матвея «земля обетованная», или «вторая родина», должна быть такой же, «как и старая, только гораздо лучше»: «Такие же люди, только добрее. Такие же мужики, в таких же свитках, только мужики похожи на старых лозицан <...> И такие же села, только побольше, да улицы шире и чище, да избы просторнее и светлее, и крыты не соломою, а тесом <...> а может быть и соломою, — только новой и свежей <...> И, конечно, такие же начальники в селе, и такой же писарь, только и писарь больше боится бога и высшего начальства» (4, 49, 50).

Мечты о будущем Матвея Лозинского, как показывает Короленко, потому и утопичны, что свой новый мир он строит в соответствии с теми представлениями, которые были выработаны старым миром, и носят они, так сказать, количественный характер: в настоящем избы низкие и темные, а должны быть богатые, в настоящем люди редко следуют нормам христианской морали, в будущем же должны их придерживаться неукоснительно, сейчас начальство почти не бывает справедливым, в будущем же этого не должно быть. И тем более трудно отказаться от такого рода утопий, что включают они в себя веками вырабатываемые понятия о добре, правде, справедливости. Раскрытие старой подоплеку утопических мечтаний, не требующих «никаких новых общественных форм» (8, 106), станет темой ряда произведений Короленко.

Так, у революционеров-народников из рассказа «Художник Алымов» (1896) представление о «взыскующих града», о будущей, справедливой жизни такое же, как и у Матвея Лозинского. «В той сияющей перспективе, куда они устремляли свои взоры, — говорит об «утопии» народников художник Алымов, — виделась именно наша теперешняя деревня: та же улица, только пошире,

те же избы, только из хороших бревен, те же крыши, — пожалуй, только тес вместо соломы <...> ну, и тот же мужик в той же одежде» (3, 315, 316). А в статье о Л. Толстом 1908 г. Короленко скажет: «Взыскуемый град Толстого по своему устройству ничем не отличался бы от того, что мы видим теперь. Это была бы простая русская деревня, <...> те же бревенчатые стены, той же соломой были бы покрыты крыши, и те же порядки царствовали бы внутри деревенского мира. Только все любили бы друг друга» (8, 106).

Однако отношение к Матвею не исчерпывается той иронией, с которой автор повествует о его безнадежных попытках понять порядки, моральные нормы, принципы отношений между людьми в промышленной Америке сквозь призму своих патриархальных представлений. Матвей, как и многие другие герои Короленко, вызывает читательские симпатии, потому что в его душе живет инстинктивное, стихийное стремление к свободе, послужившее основной причиной поездки героя в далекую и неизвестную страну. Глубинные процессы, происходящие в душе героя, раскрываются аналогией между ними и стихийной, глубинной жизнью моря. На корабле мысли у Матвея «были все особенные и необычные» и «подымались откуда-то, как эти морские огни, и он старался присмотреться к ним поближе, как к этим огням». И по глазам его было видно, что «какой-то огонек хочет выбиться на поверхность из безвестной глубины этой простой и темной души...» (4, 20). В одну из таких минут Матвей и задает односельчанину и товарищу по путешествию свой главный вопрос: «Послушай, Дыма. Как ты думаешь, все-таки: что это у них там за свобода?» (4, 21).

Море пробудило в Матвее то, что смутно и неосознанно мерцало в его душе, как фосфоресцирующие огни, поднимающиеся из глубин моря. Но его стихийное стремление к свободе так и осталось бы неосознанным, если бы не те новые социальные условия, в которые он попал. Да, нет в Америке свободы, но все же есть многое, чего нет в России, и прежде всего условия, при которых два представителя разных социальных слоев, так трагически оторванных один от другого в России, могли встретиться и понять друг друга.

После смерти владельца родных Матвею Лозиц сын умершего помещика, вместо того чтобы «оттягать» спорные земли у крестьян, созывает сход и, неожиданно предложив «покончить спор», уступает «по всем пунктам». Этот странный поступок крестьяне, никогда не ожидавшие ничего хорошего от помещиков, объясняют легко и просто: «барчук прокутился, наделал долгов и хочет поскорее спустить отцовское наследство» (4, 137).

Перерождению Матвея как раз и способствовала встреча в Америке с интеллигентом Ниловым, оказавшимся тем самым помещиком из Лозиц. В родной деревне Матвея никакой «разговор» между крестьянином и интеллигентом был невозможен —

у них не было общего «языка» (еще один смысл заглавия повести), на котором они могли бы понять друг друга. Здесь же, работая вместе на лесопилке, они обретают этот язык. И постепенно в душе Матвея, знакомящегося с новой для него жизнью, «всплывают новые мысли», старые представления начинают рушиться. И Нилов, правильно угадав то, что смутно осознавалось самим Матвеем, напомним ему, что приехал он (Матвей) в незнакомую для него страну не только для обзаведения хозяйством.

Взаимосвязь природного и социального нашла художественное раскрытие и в рассказе «Марусина заимка» (1899). В нем сталкиваются взгляды, традиции, верования, часто прямо противоположные, но абсолютно истинные с точки зрения их представителей. Очерк построен так, что поступки, обычаи, правила поведения действующих лиц все время как бы отражаются в разных «зеркалах». Такими зеркалами являются воззрения различных социальных и национальных слоев и групп.

Для русского крестьянина Тимохи смысл и цель человеческого существования — хлебопашество, а для жителя Якутии это страшный грех. В то же время образ жизни Тимохи неприемлем для другого героя, Степана, и глухая вражда между ними заканчивается выстрелом и ранением Тимохи. Героиня очерка Маруся вообще враждебно относится почти ко всем окружающим ее людям. Татары, выселенные со своих родных мест, вынуждены жить за счет якутов и притесняют их, но и якуты, в свою очередь, под руководством Степана дают мощный отпор своим притеснителям, и между ними разгорается настоящая война. И даже политические ссыльные далеко не во всем являются единомышленниками. При всем этом очень трудно определить, кто здесь прав и кто виноват, кто исповедует истинные, а кто ложные взгляды.

Точно так же с точки зрения ссыльного интеллигента, ведущего повествование, Маруся и Тимоха могли бы предстать перед нами преимущественно в негативном освещении. Действительно, Тимоха человек с крайне узким кругозором, лишенный каких-либо общественных интересов. Есть что-то рабское в его натуре. На предложение Петра Ивановича, бывшего генеральского сына, а теперь ссыльно-поселенца, работать вместе, как товарищи, Тимоха не соглашается и ставит свои условия: «Ты, выходит, Пётра Иванович, хозяин, я работник. Положь жалованье» (1, 338). Причина последовавшего затем разрыва с Петром Ивановичем — жадность Тимохи: «Отдал Ивану телку <...> шести месяцев. Я говорю: — Ты это, Пётра Иванович, зачем телку отдал? — «Да ведь у него, говорит, нет, а у нас три». — Хорошо, я говорю. Пушай же у нас три. Мы наживали... Он себе наживи!» (1, 338). Отрицательное отношение к Марусе прежде всего могло бы быть вызвано ее браком «по расчету», она оставляет «удалого» красавца Степана и выходит замуж за Тимоху, потому что Ти-

моха «крепкий» работник и с ним можно обвенчаться церковным браком и иметь детей.

Однако если встать на точку зрения Тимохи и Маруси, как это и делает Короленко, и оценивать их поступки в соответствии с их собственными критериями, принципами, моральными нормами, то однозначно отрицательное отношение к ним становится невозможным, ибо отстаивают они свои принципы с такой бескомпромиссностью и последовательностью, которые свидетельствуют о силе человеческого духа. Действительно, Маруся совершает брак «по расчету», но этот расчет не есть обычное для большинства стремление к выгоде: брак необходим ей для осуществления ее идеала, необходим для того, чтобы заново восстановить утраченный в силу трагического стечения обстоятельств свой социальный облик крестьянки, причем в строгом соответствии с теми моральными нормами, которыми определяется для нее этот облик. Точно так же «жадный» Тимоха не пойдет на золотые прииски, где можно заработать большие деньги, и не будет заниматься таким несложным в изобилующей дичью Якутии делом, как охота, с помощью которой он вполне мог бы прокормиться. Он — пахарь и будет пахать землю, героически преодолевая все встающие на его пути препятствия.

«Объективный» подход к изображению своих героев, обязывающий оценивать их, пользуясь теми критериями, которыми руководствуются они сами и которые заданы им социальной средой, создавал впечатление, что в рассказе нет ни правых, ни виноватых, а автор его умеет все понять, оправдать и простить. Яркий пример тому — эпизод, в котором говорится о двух стариках, целой многолетней и тяжелой работы скопивших денег на теплые шубы. Вскоре шубы у стариков были украдены, что вызвало глубокое возмущение у повествователя. Однако и это, казалось бы, бесспорно справедливое возмущение оказывается не столь уж справедливым, если оценивать его с позиции похитившего шубы, у которого «из глубины впалых глаз» глядели «голод и застывшее отчаяние», ибо жена его умерла, а четверо детей «голодом сидели» (1, 355).

Такой «объективный» социологический подход к изображению героев исключал для Короленко возможность однозначных, прямолинейных оценок и самих героев, и различных жизненных ситуаций.

Своеобразие социологического подхода к действительности особенно наглядно проявляется в «Марусиной заимке» в связи с тем, что это рассказ о любви, рассказ о традиционном любовном «треугольнике» — Маруся, Степан, Тимоха. Однако в этом произведении мы не встретим ни любовных сцен и объяснений, ни детального анализа переживания героев, ни даже сколько-нибудь развернутых диалогов между ними, и вот по какой причине: отношение Маруси к Тимохе вызвано не какими-либо присущими только ему индивидуальными качествами, не своеобразием его



внутреннего или внешнего облика, а тем, что он воплощает в себе вообще тип крестьянина, т. е. любит Маруся не Тимоху-человека, а Тимоху-крестьянина, «так полно» сохранившего «в себе все особенности пахаря» (1, 376).

Таким образом, казалось бы, глубоко личное, идущее из глубины ее натуры, «стихийное» чувство Маруси имеет совсем не личное, индивидуальное происхождение, а задано ее «линией», сформировано определенными социальными отношениями, хотя она сама и не осознает этой заданности.

Точка же зрения автора, несмотря на всю объективность социологического объяснения мыслей и поступков героев, выражена в «Марусиной заимке» достаточно ясно. То счастье, которого достигла Маруся, напоминает повествователю счастье голодного студента, который так долго мечтал о рубле, что, когда ему предложили десять, он отказался и потребовал все-таки рубль, образ которого так долго жил в его сознании. И потому симпатии его целиком на стороне Степана, этого беспокойного человека, не укладывающегося ни в какие определенные рамки и никогда не согласившегося бы на «рублевое» счастье,

В новый, двадцатый век Короленко вступил с произведениями, отобразившими атмосферу ожидания русским обществом больших социальных перемен. В первом из них, очерке «Мгновение», работу над которым писатель начал в 1896 г., а завершил в 1900-м, вновь показана взаимосвязь социального и природного, но это уже не основная тема произведения. Если Матвей Лозинский и Степан никогда не знали, а только смутно предчувствовали, что такое свобода, то герой «Мгновения», испанский инсургент, отлично понимал это слово, но теперь «забыл» его смысл. Когда его привели в одиночную камеру, он глубоко в камне вырезал свое имя и призыв: «Да здравствует свобода!». Через десять лет заключения узник смог написать на стене только срок своего пребывания в тюрьме. Представление о свободе угасает. «Далее счет прекращался... Только имя продолжало мелькать, вырезанное слабеющей и ленивой рукой» (2, 396). Но однажды заключенный увидел на берегу белые дымки от выстрелов и лодку, мелькающую в волнах, и услышал шум моря и прибоя, который «заводил свою глубокую песню». Может быть, это снова восстание? На минуту он пробуждается от забвения и хватается за решетку, но его заснувшая, «забывшая себя» душа вскоре снова погружается в бессознательное состояние: «Пусть море говорит, что хочет; пусть как хочет выбирается из беспорядочной груды валов и эта запоздавшая лодка, которую он заметил в окно. Рабья лодка с рабского берега... Ему нет дела ни до нее, ни до голосов моря» (2, 393—394).

«Голосу моря» в очерке чаще всего соответствует определение «сознательный»: «Это шквал, перелетев целиком через волнолом, ударил в самую стену <...> Казалось, что-то сознательно грозное пролетело над островом и затихает, и замирает вдали». Или:

«Остался только шум, могучий, дико сознательный, суетливый и радостно зовущий» (2, 394). О душе же героя в первых пяти главках говорится как о «заснувшей», «застывшей», забывшей себя, погрузившейся в бессознательное состояние. Понятие «свобода», порожденное самой действительностью, социальным опытом узника, ушло вглубь, в подсознание. Но шум моря продолжал тревожить, его голос становился все более внятным. И в предпоследней — шестой — главке противопоставление человека и моря снимается: на «дико сознательный» рев бури герой отвечает криком «неудержимой радости, безграничного восторга, пробудившейся и сознавшей себя жизни» (2, 397).<sup>17</sup>

«Но все-таки... все-таки впереди — огни!» — таково основное настроение очерка «Мгновение» и лирической миниатюры «Огоньки», написанной в том же 1900 г. Оба эти произведения намеренно аллегоричны: бытовой, конкретный, реальный фон здесь приглушен и уступает место светлому, лирическому настроению веры и надежды. В каких формах воплотится нарастающее к началу века общественное движение, для Короленко неясно, но то, что жизнь пробуждается, для него несомненно.

#### 4

Чрезвычайно строго относясь к своему художественному творчеству, Короленко говорил: «Наши песни, наши художественные работы — это взволнованное чириканье воробьев во время затмения, и если бы некоторое оживление в этом чириканьи могло предвещать скорое наступление света, — то большего честолюбия у нас — „молодых художников“ и быть не может».<sup>18</sup>

Скорейшему наступлению света, созданию лучшего, более высокого типа как жизни, так и самого искусства, не в меньшей мере, чем художественные произведения, способствовала публицистика Короленко. Близкие писателю люди часто говорили, что общественная борьба и публицистические выступления, которым писатель отдавал столько душевных и физических сил, мешают ему, отвлекают его от художественного творчества. Эти

---

<sup>17</sup> В очерке «Мгновение», первоначально называвшемся «Море», так же как и в повести «Без языка», образ моря, видимо, навеян философией природы, научными описаниями и поэтическими картинами, развернутыми в работах французского историка и естествоиспытателя Ж. Мишле, перевод книги которого «Птицы», сделанный Короленко вместе с братом, был литературным дебютом писателя. В книге Мишле «Море» есть ряд мыслей, совпадающих с мыслями Короленко. Так, в ней говорится, что, обладая голосом, море «чаще всего обращается» к человеку и вещает «о вечном преобразовании», о «нескончаемом токе жизни», о «бессмертии», о «взаимной связи существ» (*Мишле Ж.* Море. Пер. М. К. Цебриковой. СПб., 1861, с. 183).

<sup>18</sup> *Короленко В. Г.* Избранные письма в 3-х т., т. 3. М., 1936, с. 15.

мысли порою появлялись у самого Короленко, но он никогда не раскаивался в том, что так много времени отдал публицистике, свидетельствующей о его непосредственном и весьма активном вмешательстве в жизнь.

Незадолго до смерти (июль 1920) Короленко писал: «Порой свожу итоги, оглядываюсь назад. Пересматриваю старые записные книжки и нахожу в них много „фрагментов“, задуманных когда-то, по тем или иным причинам не доведенных до конца < . . . > Вижу, что мог бы сделать много больше, если бы не разбрасывался между чистой беллетристикой, публицистикой и практическими предприятиями, в роде Мултанского дела или помощи голодающим. Но ничуть об этом не жалею. Во 1-х не мог иначе. Какое нибудь дело Бейлиса совершенно выбивало меня из колеи. Да и нужно было, чтобы литература в наше время не оставалась безучастной к жизни».<sup>19</sup>

Публицистические статьи Короленко (он выступал не только в центральной, но и в провинциальной печати) нередко становились крупными явлениями общественной жизни. Именно Короленко и Л. Толстой привлекли внимание всей читающей России к голоду 1891—1892 гг. и многим способствовали борьбе с ним. Короленко спас целый народ (вотяков) от огульного и ложного обвинения в свершении убийства с ритуальной целью, опубликовав серию статей о Мултанском деле (1893—1896). В ряде статей им был остро поставлен вопрос о жгучей для царской России проблеме антисемитизма («Дом № 13», 1903; «Дело Бейлиса», 1913). Короленко раскрыл все бездушие и бесчеловечность военной судебной машины в годы реакции («Бытовое явление», «Черты правосудия», 1910). По существу первым в русской печати выступил Короленко с правдивыми и яркими картинами того, как усемиряются крестьянские волнения («Сорочинская трагедия», 1907; «Успокоенная деревня» и «Истязательная оргия», 1911).

Отметим также, что на 9 января 1905 г. большой статьей удалось откликнуться только Короленко (цензура запрещала освещать события этого дня), прозорливо сказав в ней, что события «кровавого воскресенья» — «первый крутой излом нашего горизонта, за которым, быть может, в загадочном тумане уже рисуются другие — и выше, и обрывистее, и круче. . .».<sup>20</sup> В этой же статье он дал отрицательную оценку личности Гапона, понятной в то время еще не многим. Приветственно откликнулся Короленко на всеобщую октябрьскую стачку.<sup>21</sup>

Публицистические статьи и очерки Короленко при всей важ-

<sup>19</sup> Гос. Библиотека им. В. И. Ленина, ф. 139, оп. 1, № 61 (5), л. 239 об.—240.

<sup>20</sup> *Короленко В. Г.* Полн. собр. соч., т. 6. СПб., 1914, с. 327 (статья «9 января 1905 года»).

<sup>21</sup> *Короленко В. Г.* Что у нас было и должно быть. — Полтавщина, 1905, 30 окт., № 269; 1 ноября. № 270.

ности и сложности поднимаемых в них злободневных вопросов обычно несли в себе нечто большее, чем их непосредственная тема. Так, основная задача очерков «В голодный год» — раскрыть трагедию голодающего крестьянства и показать причины этой трагедии. Но есть в них и другие темы и проблемы. Это и философия власти (конкретно, самодержавия), и вопрос о нравственном укладе общины, и социально-политические проблемы, возникшие в России после 1861 г., и проблемы юридические. Конкретные факты и наблюдения служили для Короленко — публициста и очеркиста поводом к большим социальным обобщениям.

В начале очерков «В голодный год» Короленко пишет, что читатель ждет от корреспондента-беллетриста картины, которая заставила бы его пережить весь ужас голода, ждет чего-то вроде гообщения о том, что во времена Бориса Годунова голодные матери поедали своих детей. «Поменьше свирепости, господа!» — восклицает Короленко, формулируя тем самым свою эстетическую программу (9, 102). В жизни «свирепостей» немало, подчеркивает писатель, но ежедневные, бытовые, общераспространенные факты, показанные «без вопияния», почти в спокойно-объективной манере, в сумме своей оказываются гораздо страшнее, чем крайние грани бедствия. И именно они помогают понять сущность и причины народного горя. А они кроются прежде всего в самой государственной системе с ее причудливым пониманием законности.

Организация помощи голодающим крестьянам приводит публициста к горькому выводу: застой, который так ощутим во всех сферах русской жизни, с особенной силой проявляется именно в деревне, ибо «свободное развитие и творчество новых форм жизни остановилось на акте освобождения, и теперь сдавленная со всех сторон жизнь деревни застыла в старых перегородах» (9, 121).

Аналитичность, опирающаяся на хорошо изученные факты, «без свирепостей», «вопияния» и намеренного заострения отдельных эпизодов и в то же время усиленная сдержанно лирической интонацией, — таков принцип, усвоенный Короленко-публицистом в начале творческого пути и оставшийся неизменным и в дальнейшем.

Беллетрист всегда присутствовал в публицистических произведениях Короленко, живое воображение писателя во многом помогло ему проникнуть в сущность событий и явлений, но само осмысление жизни всегда основывалось на досконально проверенных фактах и обстоятельствах дела. Чтобы написать «Мултанское жертвоприношение», Короленко становится этнографом. Знаменитое «Бытовое явление», потрясшее Толстого, который благодарил автора за эту превосходную «по выражению, и по мысли, и главное по чувству» статью,<sup>22</sup> создано писателем-социологом.

<sup>22</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 81. М., 1956. с. 187.

Беллетристическое начало и строго научная система обобщения фактов характерны также для большинства социально-бытовых очерков Короленко. В своих художественных произведениях писатель, как мы уже видели, часто сталкивал своего героя, обладающего той или иной системой представлений, со средой, где господствуют другие устоявшиеся взгляды, мнения, этические нормы. В социально-бытовых очерках Короленко сталкивает прошлое и настоящее, давно сложившиеся формы социальных отношений с теми, которые идут им на смену. Лингвист, желающий понять законы развития языка, отправляется в районы, где язык сохранился еще в формах, которыми пользовались наши предки. Короленко, в свою очередь, исследует такие места России, где почти в нетронутом виде существуют социально-экономические формы прошлого, соприкасаясь с приходящими им на смену, так как его интересуют явления, происходящие на стыке различных социально-экономических укладов.

В кустарное село Павлово («Павловские очерки», 1889) Короленко отправился потому, что «нигде в такой мере не сохранился прежний характер наших старинных городов и пригородов, как в этом кустарном селе... Чем-то древним веет на вас в этих узких и кривых улицах, от этих мрачных палат, от этого резкого деления на „бедноту“ и „богатеев“, которое вы встречаете здесь на каждом шагу. Так и кажется, что попал в семнадцатое или даже шестнадцатое столетие» (9, 45). Изучает Короленко и казачьи общины («У казаков», 1901) также потому, что «нигде, быть может, проблема богатства и бедности не ставилась так резко и так остро, как в этих степях, где бедность и богатство не раз подымались друг на друга „вооруженной рукой“. И нигде не сохранилась в таких застывших, неизменных формах».<sup>23</sup>

Короленко-публицист всегда ставил своей задачей раскрыть движение и борьбу между новым и старым, давно устоявшимися и только еще прокладывающим себе дорогу, показать движение и смену нравственных норм, связав их с экономическим и социально-политическим укладом. Основные принципы публицистики и темы художественного творчества синтезировались в самом крупном произведении Короленко XX в. — «Истории моего современника».

## 5

Замысел автобиографического произведения возник у Короленко в 1902—1903 гг., когда в беседах с матерью он пытался восстановить эпизоды своего детства. Но к созданию этого произведения писатель приступил только в 1905 г., что было самым тесным образом связано с ощущением начала коренных изменений в жизни России.

<sup>23</sup> Короленко В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 133.

Чтобы понять новый «крутой излом нашего горизонта», Короленко считал необходимым оглянуться назад и осмыслить историческое прошлое, ибо «настоящее — это некоторая фикция, в понятие которой мы лишь прихватываем часть от прошлого и часть от будущего, взаимодействие и борьба которых представляют то, что мы называем современностью».<sup>24</sup> В предисловии же к «Истории моего современника» писатель скажет: «Думаю, что многие эпизоды из времен моих ссыльных скитаний, события, встречи, мысли и чувства людей того времени и той среды не потеряли и теперь интереса самой живой действительности. Мне хочется думать, что они сохраняют еще свое значение и для будущего. Наша жизнь колеблется и вздрагивает от острых столкновений новых начал с отжившими, и я надеюсь хоть отчасти осветить некоторые элементы этой борьбы» (5, 7).

Личность и общественное движение 60—80-х гг. — вот основная тема автобиографической книги писателя. Он пишет не историю детства и юности Владимира Короленко, а историю своего современника, постоянно переходя от своей личной судьбы к судьбе своего поколения и наоборот.

Подъем общественного настроения на рубеже веков, знаменующий осознание необходимости социальных перемен в жизни России, невольно вызывает у Короленко воспоминания о «периоде ожиданий», пережитом им в юности.

«У обществ бывают свои настроения и предчувствия», — постоянно подчеркивает автор «Истории моего современника» (5, 314), ибо его интересует не столько сложившаяся психология того или иного слоя или общественной группировки, сколько та, которая еще только пробивает себе путь, едва оформляясь в «общественных предчувствиях», иллюзиях, мечтаниях. И более того, Короленко в «Истории» пытается понять сложный механизм возникновения «социальных предчувствий» и зарождения того общественного идеала, который в настоящее время не может быть еще сформулирован, но уже предугадывается. Естественно, что средством, позволяющим проникнуть в этот зыбкий, трудноуловимый мир не всегда осознанных настроений, стремлений, идеалов современников, был для Короленко анализ собственного внутреннего мира — фантазий, воображения, «непонятого говора» души, которого «не выразить грубыми словами, как и речи природы» (5, 13). Благодаря этому анализу Короленко раскрывает не только индивидуальный облик героя своего произведения, но и облик «молодого человека» своего времени. Герой «Истории моего современника» — одновременно и тип, и яркая индивидуальность.

Оглядываясь на пройденный им путь, Короленко не столько стремится раскрыть, что именно он думал, какой взгляд на мир он выработал, сколько ответить на вопрос, почему он думал так,

---

<sup>24</sup> Короленко В. Г. Полн. посмертное собр. соч. Дневник, т. 1. [Харьков], 1925, с. 126.

а не иначе, *почему* он исповедовал именно эту точку зрения, а не другую. Это вызвано тем, что его мировоззрение было характерно для большинства демократически настроенных людей определенного круга и изменения в сознании автобиографического героя обусловлены не только естественным «взрослением», но и тем, что в самом обществе видоизменился взгляд на отдельные явления жизни. Воспроизводя эволюцию мировосприятия основного героя, автор дает понять, что это мировосприятие, так же как и весь моральный облик героя, связано с конкретными историческими условиями, что существует тесная взаимосвязь между психологией отдельной личности и психологией близкого ей общественного слоя.

Прослеживая «отражение истории в человеке» (Герцен), Короленко показывает, как выработанные социальной средой моральные нормы входят в сознание человека, а затем усваиваются настолько глубоко, что начинают восприниматься как личные, «инстинктивные», идущие как бы «от природы».

С какими же «предвзятыми представлениями» вступил в жизнь юный герой Короленко? Семейные традиции воспитали в нем глубокую веру в бога, и он непосредственно и искренне отталкивает от себя все, что могло бы нарушить цельность его религиозного настроения. Общась с небольшим кругом родственников и знакомых, среди которых была добрая и справедливая помещица Коляновская, мальчик проникся ощущением «крепостной идиллии». Отношения крестьян и помещиков кажутся ему взаимно добрежелательными и почти родственными. «Незаметно просочилось» в его душу и то «простое и цельное» мировоззрение отца, с точки зрения которого весь мир казался «неизменным и неподвижным», а нравственные вопросы могли ставиться и решаться лишь в сфере частной жизни.

Но вскоре столь упорядоченный и хорошо устроенный мир начинает рушиться в сознании героя. Наступает период крестьянской реформы и польского восстания, и основным «фоном жизни» становится ощущение неуверенности. Начинаются поиски «светлых личностей», которые знают, как жить и что делать. Такой образ сложится в сознании «современника» под влиянием романов Омулевского, Мордовцева, Шпильгагена. И случится, что «странствующий артист-декламатор» Теодор Негри и студент Василий Веселитский попадут под этот трафарет, хотя первый — ловкий шарлатан, а второй — не более как пошловатый фразер. А вот действительно глубокого и интересного человека — студента Зубаревского — «современник» не заметит: помешает усвоенный им литературный штамп.

Позднее, уже в Москве, в Петровской сельскохозяйственной академии, в сознании автобиографического героя происходит важнейший, надолго определивший его жизнь переворот. Он знакомится с народнической теорией и не ищет уже «настоящего», идеального студента. Этот неуловимый образ заменился «более

широким и более заманчивым образом великого, таинственного в своей мудрости народа, предмета новых исканий и, может быть, новых иллюзий» (7, 143).

И долгое время между героем «Истории моего современника» и действительностью будет стоять народническая теория, которая не позволит ему увидеть за образом идеального крестьянина, созданным, конечно, из самых благородных побуждений, образ простого человека из народа, не вмещавшегося в рамки такой стройной, но такой далекой от реальности теории.

В то же время этическая сторона народнической доктрины, требующая от человека общественной активности, усваивается им в качестве глубоко личного стимула поведения и мышления, определяя чувство личной ответственности за весь порядок вещей.

Показывая сложность выбора жизненного пути, Короленко в «Истории моего современника» рассказал о борьбе «с предвзятыми представлениями» и о преодолении иллюзий, не имеющих реальных оснований в сегоднешней действительности, и вместе с тем о необходимости появления «розового тумана» иллюзий, в котором угадывается «действительность завтрашнего дня» и благодаря которому возникают социальные предчувствия как в самом обществе, так и в душе героя.

Короленко ведет повествование то от лица своего героя, то от лица самого автора; «два голоса», присутствующие здесь, — обычный прием, применяемый в подобных автобиографиях: автор поясняет то, чего не мог еще понять и, тем более, глубоко осмыслить сам герой. Но у Короленко это «звучание голосов» имеет свою индивидуальную окраску. Автор выступает как бы в роли исследователя внутреннего мира героя и пытается раскрыть социальную, бытовую, историческую обусловленность его мыслей, чувств, настроений, воссоздавая тем самым динамику социально-исторической сферы личности. Вследствие этого многие чувства и поступки героя, воспринимаемые им как личные, индивидуальные или даже как «инстинктивные», идущие из глубины «его натуры», находят у автора-повествователя социально-историческое объяснение.

«Извечная сущность» человеческой природы является, по мысли Короленко, почвой, на которой «новое рождается постоянно и ежеминутно» и «которая остается одна на протяжении всей сознательной истории человечества», находя свое выявление в интуиции, предчувствиях, подспудных, подсознательных движениях человеческой души, а в масштабах общества проявляясь в идеалах того или иного времени.<sup>25</sup>

Таким образом, в своем итоговом произведении Короленко преодолевает свойственное его раннему творчеству противоречие между антропологическим и социологическим подходом к человеку, ибо понятие «природы» человека, осмысляемое ранее как

<sup>25</sup> Короленко В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 357.



нечто стабильное, неизменное, становится в «Истории моего современника» не только биологическим, но и социальным понятием — и, следовательно, подвижным.

Крупный писатель не только отражает движение истории, но и пытается осмыслить ее и, более того, оказать воздействие на историю, внести в нее частицу своего разума, своих нравственных, этических, эстетических норм и взглядов. Такое активное отношение к истории своей страны — одна из наиболее характерных черт облика Короленко. Внешнее свидетельство тому — многообразие его деятельности и интересов. Высокие оценки, данные его произведениям Л. Толстым, А. Чеховым, М. Горьким, Н. Михайловским, Розой Люксембург, всегда сочетались с высокими оценками самой личности писателя.

После смерти Л. Толстого многие называли имя Короленко как имя человека, моральный авторитет которого не менее высок, чем авторитет Толстого. Так, И. Бунин, неизменно сдержанный на похвалы современникам, говорил о Короленко: «Радуешься тому, что он живет и здравствует среди нас, как какой-то титан, которого не могут коснуться все те отрицательные явления, которыми так богаты наша нынешняя литература и жизнь».<sup>26</sup>

Примечательно, что после Февральской революции в беседе с Р. Ролланом А. Луначарский высказал следующую мысль: если в России надо было бы избрать президента, он выдвинул бы кандидатуру Короленко.<sup>27</sup>

После Октябрьской социалистической революции Короленко прожил четыре года в Полтаве, где стал свидетелем бурных событий гражданской войны. Отношение его к революции было сложным.<sup>28</sup> Будучи человеком, «который страстно любил красоту-справедливость, искал слияния их во единое целое»,<sup>29</sup> Короленко понимал, что революция несет то, к чему он стремился, — реализацию народных надежд; но задачи диктатуры пролетариата не были ему близки. Короленко хотел остаться социалистом, стоящим вне напряженнейшей политической борьбы этих лет.<sup>30</sup>

Но в то время как многие интеллигенты, участвовавшие в той или иной степени в революционном движении, после Октябрьской революции пришли к выводу, что их мечты не оправдались, Короленко думал иначе. В итоговом письме 1920 г., которое уже цитировалось выше, Короленко говорил: «Вообще я не раскаиваюсь ни в чем, как это встретишь среди многих людей нашего возраста: дескать „стремились“ к одному, а что вышло. Стремилась к тому, к чему нельзя было не стремиться при наших условиях. А вышло то, к чему привел „исторический ход вещей“...».<sup>31</sup>

<sup>26</sup> Литературное наследство, т. 84, кн. 1. М., 1973, с. 377.

<sup>27</sup> Rolland R. Journal des années de guerre 1914—1919. Paris, 1952, p. 1140.

<sup>28</sup> Подробнее см.: Миронов Г. Короленко. М., 1962, с. 328—357.

<sup>29</sup> М. Горький и В. Короленко. М., 1957, с. 177—178.

<sup>30</sup> См.: Письма В. Г. Короленко к А. Г. Горнфельду. Л., 1924, с. 188.

<sup>31</sup> Гос. Библиотека им. В. И. Ленина, ф. 139, оп. 1, № 61 (5).

АНТОН ЧЕХОВ

1

Антон Павлович Чехов (1860—1904) дебютировал рассказами и сценками в мелких юмористических журналах и не сразу выделился на общем фоне тогдашней юмористики. Однако и в ранних его произведениях было нечто глубоко своеобразное. Это не был элементарный развлекательный комизм, но не был и гоголевский «смех сквозь слезы» или «свирепый юмор» Салтыкова-Щедрина. Чехов писал бытовые картинки, очерки, «мелочишки», как будто безыдейные, но в сумме своей они создавали особый мир, странный, вызывающий недоумение и презрительное удивление. Люди в этих рассказах (помещики, чиновники, купцы, мещане) часто сравнивались с рыбами, животными, насекомыми. То появлялся герой толстый и круглый, «как жук», и рядом с ним супруга — «тонкая, как голландская сельдь» («Папаша», 1880),<sup>1</sup> то человек, которого следовало бы называть не человеческим именем, а «так, как зовут вообще лошадей да коров» («За яблочки», 1880 — 1, 39), то просто баран в человеческом облике («Баран и барышня», 1883), то свинья («Ряженые», 1886), то нечто совсем первобытное, вопящее «таким голосом, каким во время оно, до потопа, кричали голодные мастодонты, ихтиозавры и плезиозавры» («В вагоне», 1881 — 1, 84—85).

Самая большая известность среди этих человекоподобных животных Чехова выпала на долю хамелеона. Он стал символом эпохи, отмеченной теми чертами двоедушия, лганья, предательства, пустомыслия, произвола, которые Салтыков-Щедрин в «Письмах к тетеньке» объявил «неизменным предметом» своей литературной деятельности. К этим чертам, пронизавшим русскую жизнь, общественную и частную, Чехов прибавил еще «тот сво-

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 30-ти т., т. 1. М., 1974, с. 27. (Ниже ссылки в тексте даются на это издание; тома писем обозначены буквой «П»).

лочной дух, который живет в мелком, измощенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба» (II, 3, 212—213), считая и это одной из важных щедринских тем. В рассказе «Хамелеон» (1884) он создал обобщение щедринской силы. Мгновенные переходы от угодничества к самоуправству, от самодурства к холопству — эти черты полицейского надзирателя Очумелова воспринимались не только как характеристика российской полиции, но получали гораздо более широкий смысл. Ведь черты хамелеонства есть и у пострадавшего Хрюкина, не возбуждающего никакого сочувствия, и у дьячка из «Хирургии» с его истинно хамелеонскими переливами чувств, и у самого «хирурга» — земского фельдшера Курятина, исполненного гордости знакомством с сильными мира сего и презрением к несчастному пациенту и ему подобным («Ничто тебе, не околеешь!»). В более раннем очерке «Двое в одном» (1883) чиновник говорит о свободе, о правах личности, ломается, капризничает, но, увидев своего начальника, сразу становится ничтожен и жалок, гордые претензии мгновенно исчезают. «Верь после этого жалким физиономиям этих хамелеонов!» — думает начальник (2, 11). Хамелеоном может быть и полицейский, и маленький чиновник, и «человек, который работающий», и интеллигенты, как в рассказе «Маска», и кто угодно. Язва хамелеонства разъедает не отдельных людей и даже не отдельные сословия, а все общество.

Рядом с хамелеонами разных мастей становятся Пришибеевы, пришибленные и пришибающие блюстители порядка, добровольные согладаты и охранители основ. Безусловная вера в незыблемость этих основ свойственна всем — и сильным, богатым, властвующим, и слабым, униженным, оскорбленным. Люди видят в себе не людей, а чины и состояния; на этом держится современный порядок жизни. Пристав — это пристав, чиновник — это чиновник, доктор — это доктор, репортер — репортер и ничто кроме этого. Герои юмористических рассказов Чехова часто представляют собою персонифицированные профессии. В маленькой трилогии «Роман доктора», «Роман репортера», «Роман адвоката» о героях не известно ничего, кроме их профессии, у них нет даже имен: подойдет любое. Если известна профессия или общественное положение человека, то известно, как поведет себя любой из них в определенных обстоятельствах. Это смешно и никаких других чувств не возбуждает, кроме разве презрительного удивления.

Герой рассказа «Папаша» (1880), крупный чиновник, твердо уверенный, что все продается и все покупается, предлагает взятку учителю, поставившему двойку его сыну. Учитель, конечно, отказывается, но потом в разговоре с «папашей» выбивается из сил, начинает ныть и в конце концов фактически соглашается исправить оценку, оставляя своего собеседника в твердом убеждении, что «ученых людей не так уломаешь деньгами, как приятным обхождением и вежливым наступлением на горло» (1, 33). Для Чехова этот «ученый человек» несколько не выше своего

антагониста: тряпичные души в его глазах экзамена на звание человека не выдерживают.

Любопытно, что подобная ситуация возникает у Чехова даже в тех случаях, когда речь идет о человеке униженном, достойном сострадания и сочувствия. Так, в рассказе «Суд» (1881) невежественный и грубый купец-самодур сечет взрослого сына, заподозренного в краже денег у отца. При экзекуции присутствуют жандарм, дьячок и певчий, они участвуют в суде и единогласно выносят приговор, варьируя его формулу на разные лады: один говорит «посечь», другой — «влепить», третий — «выпороть». Пострадавший Серапион приехал к отцу погостить и стал невинной жертвой грубого произвола. Во время порки выясняется, что деньги нашлись и он ни в чем не повинен. Он слаб здоровьем, тщедушен и, несмотря на это, не унижается перед своими судьями, не просит ни о помиловании, ни даже о снисхождении. Словом, казалось бы, автор сделал все, чтобы вызвать к своему герою сочувствие. И тем не менее читатель этого сочувствия не испытывает. Герой смешон, он забавен в своей претензии на образованность, его обида не настоящая и страдание не настоящее, и сам он плоть от плоти окружающей его среды. Перед наказанием он «сбрасывает с себя пиджачок, крестится и со смирением ложится на скамью. — Терзайте», — говорит он. А после экзекуции «он поднимает вверх свой синий носик и богатырем выходит из избы» (1, 98—99). Он из числа тех людей, которые не возбуждают ни любви, ни гнева, ни ненависти.

В рассказе «Смерть чиновника» (1883) умирает маленький чиновник, привыкший унижаться и трепетать. Это потомок гоголевского Акакия Акакиевича, но Чехов относится к его личности, к его жизни и смерти совсем не так, как Гоголь: он смеется. Между тем смеяться над одним из «малых сих», и тем более смеяться над смертью — это нечто как будто невозможное, даже кощунственное, но в художественном мире Чехова в этом нет никакой профанации: умирает не человек, а чиновник, т. е. некое искажение человека.

«Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» (II, 3, 11), — говорил Чехов, и все, что не отвечало этому идеалу, было для него ниже жизни, какой она могла и должна была бы быть. В творчестве молодого Чехова — это особый, низменный мир, где одинаково смешны и верхи, и низы, и сильные, и слабые, и наглые самодуры, и жалкие «тряпки», и «размазни».<sup>2</sup> Такие люди противостоят друг другу в жизни; в творчестве Чехова люди, стоящие на разных ступенях социальной лестницы, приравнены. Они одинаково забавны и одинаково ничтожны, одинаково пошлы и одинаково глупы и по мелкости своей не

<sup>2</sup> «Тряпка» и «Размазня» — названия рассказов Чехова 80-х гг.

заслуживают даже обличения, с них довольно и смеха. В этом отрицаемом, низменном мире нет положительных персонажей. Чехов мог бы повторить слова Гоголя о том, что единственное положительное лицо его юмористических произведений — смех.

По контрасту с миром пошлости, нелепости и хамелеонства у молодого Чехова возникают в разных формах образы совсем иной жизни, иных людей и отношений. Характерна в этом смысле повесть «Ненужная победа» (1882), написанная в духе романов известного венгерского писателя Мавра Йокая. Чехов даже слегка утрирует его романтическую манеру, как бы посмеиваясь над гиперболизацией чувств, характеров, сюжетных положений. И в то же время его увлекает яркость повествования, в котором действуют люди сильных страстей, где кипит борьба, где есть обиженные и обидчики, где благородство сталкивается с низостью и корыстью и одерживает победу над ними. Симпатии автора на стороне страдающих, но гордых и внутренне свободных людей. Все это близко к мелодраме, поэтика которой была не чужда молодому Чехову. Мелодрама демократична и по своей широкой доступности, и по своему духу: она поэтизирует борьбу, вселяет надежды и отрицает унылую будничность обывательской жизни и половинчатость чувства.

Мелодраматическая струя чувствуется и в рассказе Чехова «В рождественскую ночь» (1883) и в драматическом этюде «На большой дороге» (1885). И здесь, и там — апофеоз благородных чувств и сильных страстей. Героиня рассказа, молодая женщина, в непогоду на берегу моря ждет своего мужа и думает, что он погиб, но, оказывается, он жив. Из ее груди вырывается отчаянный крик; в нем «и замужество поневоле, и непреборимая антипатия к мужу, и тоска одиночества и, наконец, рухнувшая надежда на свободное вдовство» (2, 290). Муж понимает все и вновь отправляется в море на верную гибель. Он слышит ее крик «воротись», хочет вернуться, но уже поздно. Женщина стоит на берегу до утра. «В ночь под Рождество она полюбила своего мужа» (2, 292). В этом маленьком романе торжествует гордое самопожертвование без слез и фраз, и оно побеждает. Победа и здесь оказывается ненужной, но нравственная и эстетическая ценность высоких порывов души от этого нисколько не уменьшается.

Еще более сильно мелодраматическое начало в упомянутой одноактной пьесе. Здесь глухою ночью, опять в непогоду, в кабаке на большой дороге сходятся необычные люди: странник, верящий в то, что в мире были и есть «светлые люди», опустившийся помещик, которого в день свадьбы бросила жена, и главный герой пьесы — бродяга и вор Мерик, человек злой и буйный, презирающий людей и мучающийся лютой тоской. Его жизнь также сломлена женским коварством; он обманут жизнью и готов мстить всем без разбора, но оказывается, что этот злой озорник и обидчик — один из тех «светлых людей», о которых говорил

странник Савва. Суровая жизнь бродяги и отщепенца не убила в нем гуманного чувства. На вопрос, что он сделал с жестоко оскорбившей его женщиной, он отвечает: «Убил, думаешь? Руки коротки... Не то что убьешь, но еще и пожалеешь... Живи ты и будь ты... счастлива! Не видали б только тебя мои глаза да забыть бы мне тебя, змея подколотная!» (11, 200). Жену помещика, которую непогода случайно забросила в этот же кабак, Мерик тщетно просит сказать хоть одно ласковое слово загубленному ею человеку и, потрясенный ее жестокостью, замахивается на нее топором; лишь случай спасает ее от гнева добровольного мстителя. Пьеса заканчивается возгласом благородного героя в рубище бродяги: «Тоска! Злая моя тоска! Пожалейте меня, люди православные!» (11, 204). В пьесе есть черты реальной жизни, картины социального дна, нарисованные яркими красками с натуралистическим оттенком. Образы и ситуации пьесы подчинены стремлению создать особый, условный мир, в котором господствует редкое, исключительное, необычное. Все это в духе и стиле мелодраматического «театра эффектов, контрастов, широкой позы, звучного слова, напряженной красоты и карикатурного безобразия».<sup>3</sup>

Для Чехова мелодрама была противоядием против того презренного мирка хамелеонов и Пришибеевых, над которым он беспощадно смеялся в своих юмористических рассказах. Этими же творческими стимулами были порождены прозаические и драматические произведения, посвященные простой жизни обыкновенных людей, — с той, однако, особенностью, что из жизни этих людей были исключены низменные чувства и мелкие, пошлые побуждения. Создавался опять-таки условный мир, но не мелодраматический, а отчасти идиллический, отчасти водевильный, как, например, в «маленьком романе» Чехова «Зеленая коса» (1882). Здесь перед нами совсем особая жизнь, в которой нет социальных контрастов, нет борьбы, нет озлобления, где все затруднения разрешаются легко и к всеобщему удовольствию. Люди здесь милы и шаловливы, все любят друг друга. Веселая компания очаровательных шалопаев играючи устраивает счастье влюбленных, не причиняя никому серьезных огорчений, даже отвергнутому жениху. Серьезного вообще нет в этой утопической стране легкого веселья и бездумного благополучия, где не существует ни горя, ни страданий, ни даже обычной житейской грубости. Горести заменены легкими огорчениями, страдания — быстро преходящими неурядицами, озлобление — безобидным, легко забывающимся неудовольствием. Между тем герои «маленького романа» действуют в знакомой среде, в привычной всем обстановке, только живут они по-иному, по каким-то другим законам, более добрым, более веселым. «Маленький роман» Чехова языком легкой шутки говорил о том, что жизнь могла бы быть не столь

<sup>3</sup> Луначарский А. В. Собр. соч., т. 3. М., 1964, с. 114.

скучной и тяжелой, какой она была в то унылое и безрадостное время.

Примерно такова же художественная логика чеховского водевиля. Водевиль, это «народное произведение французов», по выражению Герцена, тоже основан на вере в возможность человеческого благополучия, и зритель всегда ждет от водевиля таких поворотов событий, когда после трудностей, не слишком больших, забот, не слишком тяжелых, и ссор, не слишком серьезных, временно замутившаяся жизнь становится еще более счастливой, чем до начала традиционной водевильной путаницы. В водевиле Чехова перед людьми раскрываются неограниченные возможности: мужчина может вызвать на дуэль женщину, безутешная вдовушка — мгновенно влюбиться в незнакомого мужчину, которого за минуту до этого смертельно ненавидела, а заядлый женоненавистник — столь же мгновенно перейти от презрения и гнева к страстному восхищению и любви и даже испытать все эти противоположные чувства в один и тот же миг. И все это будет вполне естественно, только естественность эта подчинена не порядкам той жизни, которой живет зритель, а закону иного, несуществующего жизненного уклада, в котором зло не имеет силы, а добро и радость одерживают победу, как в сказке. Таков «Медведь» (1888), таково же отчасти и «Предложение» (1888), где ссора для того и возникает, чтобы закончиться примирением, а взаимная несговорчивость жениха и невесты, казалось бы, исключая возможность свадьбы, все-таки свадьбой завершается. В водевиле естественно то, что неестественно в жизни, в этом его суть и природа. Поэтому неправы исследователи, усматривающие достоинство чеховских водевилей в их жизненном правдоподобию, его нет, есть другое — веселое и дерзкое раскрепощение от порядков и норм обычного существования. Даже если порядки эти нарушаются просто несусветной путаницей, как в «Юбилее», то и здесь действует водевильный закон отталкивания от обыденной будничности. В реальной жизни, разумеется, юбилей прошел бы так, как был задуман, и разработанный ритуал был бы разыгран, как по нотам, но водевиль с присущей ему свободой не хочет подчиниться бытовому правдоподобию. Там же, где обычные законы жизни торжествуют, где пошлость, наглость и грубость попирают живого человека, как в «Свадьбе», — там уже нет водевиля, там все строится на тех же художественных принципах, которым подчинены юмористические рассказы Чехова.

Иная жизнь с иными нормами и мерками, противостоящими обывательскому существованию, разворачивается перед нами и в рассказах Чехова о детях. Это другая форма противостояния привычным и узаконенным представлениям и порядкам. Здесь может существовать особый, четырехугольный мир, в котором мама похожа на куклу, а кошка на папину шубу, где появляются загадочные существа вроде исчезающей тети, а папа — это

не пошлый «папаша» из одноименного рассказа Чехова, а тоже загадочный человек («Гриша»). Освещая мир светом детского сознания, Чехов преображает его, делая милым, веселым, забавным и чистым. Однако роль детского сознания не только в этом. Иногда в детских рассказах Чехова привычный мир становится странным, непонятным, ненатуральным. Маленький герой рассказа «Кухарка женится» смотрит, как происходит сватовство, и ничего не понимает; на все совершающееся перед его глазами он глядит, как существо с другой планеты, и люди начинают выглядеть, как манекены, производящие непонятные действия, которые почему-то никого не удивляют. Удивляются только ребенок и автор, который иногда говорит одновременно за себя и за ребенка: «Опять задача для Гриши: жила Пелагея на воле, как хотела, не отдавая никому отчета, и вдруг, ни с того ни с сего явился какой-то чужой, который откуда-то получил право на ее поведение и собственность!» (4, 139).

В этом удивлении, в этой высокой наивности заключена разрушительная сила. Человек удивленный стоит (или ставит себя) вне того порядка, который это удивление вызывает. Удивляются дети, мудрецы и отрицатели. Либеральные публицисты не удивляются, они понимают и объясняют. Толстой удивлялся и недоумевал, очень часто удивлялся Глеб Успенский, в этом была одна из важных особенностей их художественной и мировоззренческой позиции. В своем искусстве удивляться Чехов во многом сближается с ними, отделяя себя от равнодушных и притерпевшихся, от понимающих и разочарованных. В рассказе «Детвора» дети играют в азартную игру на деньги, но только один из них, мальчик девяти лет, отдает дань «финансовым соображениям», остальные же цены деньгам не знают, для них это только условие игры, копейка для них ценнее рубля, и это их непонимание чисто и мудро. Зато гимназист пятого класса все понимает, он знает также, что детям нельзя давать денег, и «вид у него заспанный и разочарованный». Он мог бы испортить веселую игру, но это ему не удалось, потому что детей сморил сон и они улеглись на маминой постели. Автор желает им спокойной ночи, он с ними заодно, он вошел в их мир, ему нет дела до скучных педагогических догм и запретов, придуманных заспанными и разочарованными умниками.

Сродни детям у Чехова и люди из народа, вольные скитальцы, мечтатели, артистические натуры, появляющиеся во многих его рассказах 80-х гг. («Он понял!», «Егерь», «Художество», «Свирель», «День за городом»). В литературе о Чехове отмечалась уже близость этих рассказов к «Запискам охотника» Тургенева. Характерно, однако, что у Чехова в его «Записках охотника» совсем нет Хорей, его привлекают одни только Калинычи и Касьяны с их природной, стихийной поэтичностью, мудростью и той особой «ученостью», которая добывается не из книг. «Учили их сами птицы, когда пели им песни, солнце, когда, заходя, остав-



ляло после себя багровую зарю, сами деревья и травы» (5, 148). Эти патетические и умиленные слова сказаны в рассказе «День за городом», где одним из таких ученых и мудрых людей оказывается сапожник Терентий, бесприютный бродяга, любящий жизнь и малых детей, и сам ребенок в душе. Он воспитатель детей, их учитель, он бродит с ними по лугам и лесам, рассказывает про красоту мира, отвечает на их вопросы, «и нет в природе той тайны, которая могла бы поставить его в тупик. Он знает все. Так, он знает названия всех полевых трав, животных и камней» (5, 148). Он умеет лечить людей и предсказывать погоду, он — хранитель народнопоэтических представлений о природе. Ему Чехов позволяет «все знать» и разрешает учить, потому что это знание не книжное, а его «педагогика» вдохновлена любовью. Он — подвижник любви. «И такую любовь не видит никто». Но дети чувствуют ее, Терентий и дети — единое целое, они вместе, и «они без конца бы ходили по белу свету» (5, 148).

Очень важно здесь это нерасчленимое единство детскости, мудрости, подвижничества, любви к природе и презрения к оседлости. Если человека, подобного Терентию, поднять на высоты культуры и сделать его бродяжничество сознательным, то перед нами возникнет образ Пржевальского, каким его нарисовал Чехов в замечательном некрологе великого путешественника. Он для Чехова человек «подвига, веры и ясно осознанной цели» (16, 237). Люди ему подобные доказывают возможность существования деятелей иного типа, чем «скептики, мистики, психопаты, иезуиты, философы, либералы и консерваторы» (16, 237). Смысл жизни таких людей, как Пржевальский, их «подвиги, цели и нравственная физиономия доступны пониманию даже ребенка» (16, 237), и это для Чехова лучшее доказательство их нужности для народа. «Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, <...> делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу» (16, 236). Важность жизненных целей «в глазах народа» для Чехова равнозначна их доступности «пониманию даже ребенка». Это подчеркивает родство детской и народной темы в творчестве Чехова.

Через два года после этого некролога Чехов сам пошел по пути Пржевальского и совершил с исследовательскими целями путешествие на остров Сахалин. Люди, не знавшие, что значат для Чехова путешествия и путешественники, не могли понять, почему им овладела загадочная «*mania sachalinosa*». Для Чехова же это был гражданский поступок, отделявший его от скептиков и мистиков, от либералов и консерваторов. В книге «Остров Сахалин» (1891—1894) Чехов выступил не как художник, не как публицист, а как исследователь народной жизни, протекающей в условиях каторги и ссылки. По целям своим Чехов ближе к С. Максиму, автору книги «Сибирь и каторга» (1871), чем к Достоевскому или Короленко. Изучив специальную литературу

и проверив научные данные личными впечатлениями художественно зоркого наблюдателя, Чехов рассказал обо всем увиденном и узнанном из книг с удивительной сдержанностью и полной беспристрастностью. Мы найдем у него сведения о жестоких врачах и о человеческих администраторах, как и о других администраторах — грубых, неотесанных и злых; о казнях, о наказаниях плетью и рядом с этим о трогательном венчании в тюремной церкви молодого каторжника. Чехов говорит о жестокости и о человечности, о мрачном и об отрадном, но суровых картин и впечатлений у него, разумеется, больше. «Что в России, в городах и деревнях, страшно, то здесь обыкновенно», — пишет Чехов (14-15, 272) и рассказывает об этом страшном без тени сентиментальности или подчеркнутой взволнованности, иной раз даже несколько суховато, и серьезность тона усиливает солидную убедительность сдержанно спокойного, но далеко не бесстрастного повествования. Гуманное чувство пронизывает всю книгу Чехова, только проявляется оно не в эмоциях автора, а в языке фактов и цифр, говорящих не о виновности «красноносых смотрителей», а о бездушии общего порядка, порождающего гиблые места. Неудивительно, что «Остров Сахалин» привлек пристальный интерес к положению ссыльно-каторжных. Последующие авторы, писавшие на эту тему, не раз обращались к книге Чехова как к источнику достоверных сведений о сахалинских порядках и нравах, а критика отметила большое общественное значение спокойной по тону, но тем более волнующей книги Чехова о каторжном острове, о его людях, среди неимоверно тяжелых условий жизни не потерявших стремления к счастью.

Любопытно в этой связи одно наблюдение Чехова: рассказывая о сахалинских семьях, он приходит к выводу, что «самые нужные и самые приятные люди на Сахалине — это дети, и сами ссыльные хорошо понимают это и дорого ценят их. В огрубевшую, нравственно истасканную сахалинскую семью они вносят элемент нежности, чистоты, кротости, радости» (14-15, 270). Таких светлых строк очень немного в «Острове Сахалине». Они возвращают нас к уже знакомым мыслям Чехова о детях с их особым внутренним миром и о простых людях из народной среды с их стихийной, почти бездумной непосредственностью. Однако, говорит Чехов, как бы непосредственны ни были люди, жизнь ставит перед ними загадки и заставляет искать ответы. Даже тот, кто почти ни о чем не думает, и тот все-таки думает о счастье.

В рассказе «Счастье» (1887) Чехов стремится проникнуть в самый строй и характер первоначальной, едва зарождающейся, только что отделившейся от природы человеческой мысли. В самой обстановке рассказа есть что-то архаическое, библейское, неторопливое: пастухи, тысячи овец — и все погружено в раздумье; думают пастухи, «овцы тоже думали». Люди думают о счастье, и оно представляется им в самой элементарной форме, как клады, богатство, золото. Зачем такое счастье старику вось-

мидесяти лет — это понять трудно, но дело не в практическом применении богатства, а в самой идее счастья, которое где-то рядом, близко, но не дается в руки. «Есть счастье, а что с него толку, если оно в земле зарыто?» (6, 214). В этом есть какой-то обман, сама жизнь обманывает человека, природа равнодушна к нему, начальство и господа ему враждебны. «Берут их завидки на мужицкое счастье» (там же). И все это из века в век, и в этом не видно смысла, — такова суть тех длинных, тягучих дум, в которые погрузились герои Чехова. Повествователь вступает на путь смелого художественного антропоморфизма, и в пейзажных картинах ему открывается, что сама природа говорит и как будто даже «думает» о том же: в полете долговечных птиц, в неизменности природных циклов, в безграничности степи — «ни в чем не видно было смысла», и даже лучи восходящего солнца, ложась на землю, стараются показать, «что это не надоело им», т. е. тоже участвуют в каком-то вечном обмане. Но герои Чехова, которые сродни природе, и сама природа, которой надоело обманывать, и повествователь, обнимающий художественным взором и пастухов, и овец, и грачей, и степь, знают, что смысл жизни и счастье вместе с ним должны быть найдены.

Повествователь, разумеется, видит дальше, чем его герои. Он знает, что если подняться на вершину большого холма, то можно различить вдалеке и барские усадьбы, и деревни, и хутора, и даже город, и поезда железных дорог. «Только отсюда и видно, что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей» (6, 217). Тем более важно было автору, что смутная мысль о счастье появляется даже среди степного безмолвия.

Примерно так же обстоит дело и в знаменитой чеховской «Степи» (1888). Степь принимает облик живого существа, она изнывает, томится и тоскует. Степная трава жалуется и убеждает кого-то, что солнце выжгло ее понапрасну. Степной коршун «вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелюю несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно» (7, 17). Вместе с тем в степи есть нечто богатырское, она навевает мальчику Егорушке сказочные мысли, и он знает, что по степи должны были бы ездить люди вроде Ильи Муромца и Соловья-разбойника и что богатыри были бы ей к лицу. Эти образы и картины сплетаются с мыслью о счастье, о нем думает степь и тоскуют люди, о нем думает и автор, недаром он спрашивает, увидя одинокий тополь: «Счастлив ли этот красавец?» (7, 17). Мы видим даже безмерно счастливого, влюбленного человека, но он один. Все же остальные простые русские люди любят вспоминать прошлое, но к настоящему относятся почти с презрением. Теперь, считают они, «дороги стали короче, купцы скуpee, народ

беднее, хлеб дороже, все измельчало и сузилось до крайности» (7, 64). Здесь Чехов пронизательно отметил характерную черту народного сознания его времени: идеализация прошлого всегда возникает в периоды общественных переломов.

Россия переживала один из таких периодов, и на степных просторах появились новые люди и новые нравы. По степи «кружит» богач Варламов, и перед загадочной денежной властью его склоняются все: и купец, и объездчик, и священник, и красивая знатная дама. Это богатырь нового времени, в нем виден размах, но нет поэзии, он — олицетворение безрадостной деловой сухости. Появляются в повести и люди, ему противостоящие. Таков Соломон с его невзрачной фигуркой и надменным выражением глаз. Он многое понял в современном буржуазном строе жизни: «Я лакей у брата, брат лакей у проезжающих, проезжающие лакеи у Варламова, а если бы я имел десять миллионов, то Варламов был бы у меня лакеем» (7, 39). Он отказался признать такой порядок и спалил в печи свои деньги. В его кривлянии, в его надменности, в его ненависти ко всем виден протест, но это протест бессильный и юродивый.

Есть в «Степи» и воплощение подлинной мощи, стихийной и буйной, — подводчик Дымов, рослый, широкоплечий, красивый и очень сильный человек. В нем много злости и бессмысленной жестокости; наше знакомство с ним начинается с того, что мы видим, как он хлещет что-то кнутом. «Судя по движениям его плеч и кнута, по жадности, которую выражала его поза, он бил что-то живое» (7, 52). Дымов бьет живое существо с жадностью, — эта страшная подробность введена не случайно. На этот раз он убил ужа, но про него недаром говорят: «Дымов, известно, озорник, все убьет, что под руку попадет» (7, 52). И рассказчику тоже кажется, что взгляд Дымова «искал, кого бы еще убить от нечего делать и над чем бы посмеяться» (7, 55). Егорушка ненавидит Дымова всей душой, а это для автора и читателя много значит.

И вместе с тем Дымов не просто злой озорник, а еще и тоскующий человек. «Скушно мне!» — говорит он, и в это время лицо его не выражает злости. «Жизнь наша пропащая, лютая!» — восклицает Дымов (7, 84), и здесь уже видна мысль, еще стихийная, едва нарождающаяся, но все-таки просыпающаяся мысль. Куда приведет Дымова жизнь, мы не знаем. В одном из писем Чехов говорил, что Дымов создан для революции, но так как ее в России не будет, то он угодит в острог. В рассказе Чехов не дает таких ответов и доверяет жизни досказать будущее этого человека. Не говорит он и о судьбе Егорушки, для которого начинается новая, неведомая жизнь. «Какова-то будет эта жизнь?» — спрашивает автор о своем маленьком герое, но в сознании читателей вопрос расширяется. Что будет с другими людьми? Они тоскуют вместе со степью, они не хотят, чтобы жизнь их была «пропащая, лютая», достойная презрения, и в их

неясных мыслях и смутных стремлениях таится возможность важных жизненных перемен.

Об этом Чехов писал не только в «Счастье» и «Степи», но и во многих других своих рассказах начиная с середины 80-х гг. В это время в русской жизни все явственнее стали намечаться симптомы оживления, предвещавшие общественный подъем 90-х гг. Чехов стремился выяснить, как зарождается в людях мысль о правде и неправде, как возникает первый толчок к переоценке жизни, личной и общей, как человек, совсем, казалось бы, к тому не подготовленный, выходит из состояния умственной и душевной пассивности.

Начинался новый период творческого развития Чехова.

## 2

В рассказе 1886 г. «Тяжелые люди» (первая редакция) Чехов писал: «Бывают в жизни отдельных людей несчастья, например, смерть близкого, суд, тяжелая болезнь, которые резко, почти органически изменяют в человеке характер, привычки и даже мировоззрение» (5, 574). В этих словах заключена целая художественная программа, которую Чехов осуществлял последовательно на протяжении многих лет. Об этом писал он в «Горе», в «Беде», в «Лешем», в «Дуэли», «Скрипке Ротшильда», «Убийстве» и других, менее значительных произведениях.

Смерть близкого как толчок к пересмотру всей жизни, к переоценке ее — это тема рассказа «Горе». У токаря Григория Петрова, великолепного мастера и в то же время непутового мужика, внезапно умирает жена по пути в больницу, куда он ее везет. «Горе застало токаря врасплох, неожиданно-негаданно, и теперь он никак не может очнуться, прийти в себя, сообразить» (4, 232). Потребность «сообразить» приводит его к мысли о неправильно прожитой жизни, к стремлению изменить ее. «Жить бы сызнова... — думает токарь» (4, 233). Изменить жизнь ему не удастся, но мысль о переломе уже зародилась, и это само по себе имеет бесспорную нравственную ценность и свидетельствует о духовной одаренности человека, недаром он мастер, натура артистическая. В процессе возрождения души правда и красота часто идут у Чехова рядом.

К основным темам и мотивам «Горя» Чехов вернулся несколько лет спустя в «Скрипке Ротшильда». Под влиянием внезапно обрушившегося горя — смерти жены — и собственной тяжелой болезни другой мастеровой человек, столяр Бронза, опять-таки незаурядный и артистически одаренный, подводит итоги своей жизни. Но он идет дальше своего предшественника из рассказа «Горе». Переоценка личной жизни сопровождается у него ощущением общей неправды, тяготеющей над людьми. В результате мучительных раздумий он приходит в недоумение

перед сложившимся порядком «пропащей, убыточной жизни» и задает вопросы необыкновенно наивные и в то же время паразитально глубокие: «Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно?»; «Зачем вообще люди мешают жить друг другу?»; «... зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?»; «Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8, 304). Ответов на эти вопросы пока нет, но задавать их людям необходимо. Такие вопросы задает сама жизнь, это делает и искусство, которое в глазах Чехова было ценно не столько ответами, сколько вопросами. Герой «Скрипки Ротшильда», наделенный музыкальным даром, сочинил перед смертью мелодию, в которую вложил свои недоуменные и печальные вопросы; в исполнении другого музыканта она звучит так уныло и скорбно, что слушатели плачут. Растревоженная душа пробудившегося человека продолжает жить в искусстве и будит беспокойство в людях.

Умный, добрый и деликатный доктор Рагин попадает в страшную палату № 6, и это неслыханное несчастье освещает пронзительным светом ложь его жизни и его философского мировоззрения, оправдывающего высшими соображениями примирение со злом мира. Наступает пробуждение совести, появляется чувство личной вины и сознание ненормальности жизни.

Богатый трактирщик в рассказе «Убийство» (1895), наделенный даром мучительного, неукротимого искания правды, попадает под суд за убийство брата и на каторге, униженный, потерявший все, но не сломленный несчастьем, а возрожденный им, преодолевает новую, трудную ступень к настоящей правде. Пожив в тюрьме с людьми разных национальностей и разных вер, прислушавшись к их разговорам и насмотревшись на их страдания, он многое понял и, как ему кажется, «узнал настоящую веру». Автор дает нам понять, что и эта новая вера — лишь этап на пути непрекращающихся духовных исканий. Но многое найдено: как и в «Скрипке Ротшильда», недовольство личной жизнью приводит героя Чехова к ощущению всеобщего неблагополучия.

В других произведениях Чехова речь идет о людях просвещенных, живущих, казалось бы, широкими умственными интересами, но их мысль так же дремлет, как у простых людей, и они так же нуждаются в суровом толчке. Для героя «Скучной истории» (1889) таким толчком была самая обычная и совершенно неизлечимая болезнь, имя которой — старость. Старый профессор страдает бессонницей, и уже одно это имеет важное влияние на его мысль, потому что «не спать ночью — значит, каждую минуту сознавать себя ненормальным» (7, 254). Он вышел из привычной нормы, и суть жизни и человеческих отношений начала приоткрываться перед ним. Временами им овладевают «странные, ненужные мысли», и привычным состоянием его становится недоумение. Тогда покровы обычных представлений

спадают перед его взором, он видит свой главный недостаток — равнодушие — и осуждает себя. «Я холоден, как мороженое, и мне стыдно», — признается он в своих записках (7, 256). Он начинает трезво понимать бездушие своих близких, распадение связей между людьми. В этом прозрении есть свои нравственные издержки: пропадает его прежнее великодушие, его сдержанная объективность, у него появляются злые мысли, каких раньше не было, «мысли и чувства, достойные раба и варвара» (7, 307). Осуждение собственной жизни порою граничит у него с циничным, пессимистическим отрицанием жизни вообще, он начинает поддерживать недостойные порядочного человека разговоры об измелчании современного поколения, об отсутствии идеалов и т. п., и все-таки прозрение не проходит даром: перед героем Чехова открывается, что «равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть» (7, 306). Профессор прожил большую и нужную людям жизнь. Научная деятельность, которой он отдал свои силы и свой талант, прославила его имя на весь мир. Он горячо любил свою науку и своих студентов, он знал вдохновение творческого труда. Это был человек незаурядный и внутренне независимый. Именно поэтому он «вдруг» понял, что в его жизни не хватало внутреннего стержня, что в ней не было «общей идеи», а без этой идеи жизнь мыслящего человека ущербна и ведет к горестному краху и полному одиночеству. До «общей идеи» профессор не доходит, он даже не знает, в чем должна быть ее суть, но он близок к пониманию того, что «осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас», как сказал в 1888 г. Чехов в одном из своих писем (II, 3, 80).

В повести «Дуэль» (1891) болезнь мысли современных образованных людей предстает в двух разновидностях: дурном галлетизме (Лаевский) и бездушной самоуверенности (фон-Корен). То и другое есть ложь, и оба героя нуждаются в нравственном очищении, и оно наступает для каждого из них. Лаевский переживает глубокий оздоравливающий кризис под влиянием обрушившегося на него несчастья и позора; фон-Корен, пораженный возрождением Лаевского, которого считал неисправимым, расстаётся с прежним жестоким догматизмом. Жизнь, бесконечно более сложная, чем все ее объяснения, показывает ему, что «никто не знает настоящей правды», что людям надо ее искать. «И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды. . .» — на этом сходятся оба героя, еще недавно бывшие врагами (7, 455).

«Доплыть до настоящей правды», найти в пестром хаосе разрозненных фактов и впечатлений «общую идею», увидеть скрытый смысл в нагромождении странностей и бессмыслиц современной жизни, частной и общей, — дело необычайно трудное и, однако, по мысли Чехова, все-таки возможное. В рассказе «Гусев» (1890) автор внешне спокойным тоном, как о чем-то вполне

обычном, рассказывает о делах необычных, непонятных и до бессмысленности странных и бездушных. Люди бездушны или тупо покорны, бездушна природа, бессмысленна жизнь, бессмысленна смерть. На палубе парохода вдали от родины умирают больные матросы и солдаты, которых военные доктора обманом сдали на пароход, чтобы не возиться с ними. В первом классе чистая публика, которая и не подозревает о том, что делается на палубе. А там люди спят, бредят, думают о чем-то смутном, неясном, иногда их мысли возвышенны, иногда грубы и мелки; один солдатик умирает во время карточной игры — совсем бессмысленно и как-то незаметно. Из общей массы выделен рядовой Гусев, прослуживший неизвестно зачем пять лет на Дальнем Востоке в денщиках. Он выделен не как человек, чем-то непохожий на других, а как один из многих. Понять Гусева — значит понять всех, увидеть смысл или бессмыслицу человеческой жизни. Иногда Гусев кажется нам чуть ли не тупым дикарем, он смотрит на человека чужой земли и думает: «Вот этого жирного по шее бы смазать...» (7, 334); он серьезно рассуждает о ветре, который с цепи сорвался, «так крещеные говорят» (7, 327). И тот же Гусев с сердечностью и душевной теплотой вспоминает о родной деревне, о брате, о детишках, и мысли его радостны и нежны. Рядом с этими воспоминаниями и мечтами в голову Гусева лезет всякая бессмыслица: бычья голова без глаз, дым, облака, сани кружатся в черном дыму, — и в этих пугающих символах отражается и бессмыслица жизни Гусева, и всеобщая жуткая бессмыслица существования.

Не вносит смысла в общую картину и образ протестующего и честного человека. Его обличения справедливы, он стоит за Гусева и ему подобных, но Гусев его не понимает. В собственных глазах обличитель величествен и даже грандиозен, это — «воплощенный протест», а те, во имя кого он протестует, — жалкие, глупые люди, ничтожные парии. Он чувствует себя сильным борцом против зла и неправды, в действительности же этот человек просто «со всеми разругался». Он сердится на Гусева за его невежество и тупость, но в тот момент, когда Гусев среди жары и духоты мечтает о холоде и зиме, о жизни, о наслаждении, о счастье, он задает человеку, думающему о самом глубоком, затаенном и важном, свой обличительный вопрос: «Гусев, твой командир крал?». И с этими честными, но тупыми словами бедный самодовольный обличитель умирает. Автор расстается с ним, как и с другими второстепенными персонажами, без эмоций и без прощальных слов. Зато рассказ о погребении в океане бессрочно-отпускного рядового Гусева Чехов превращает в картину удивительной значительности и силы. Вся бессмыслица жизни вдруг отодвигается и уходит куда-то, точно ее и не было. Остаются только всевидящий автор и равнодушная природа, которая блещет невиданными красками, не имеющими названия на человеческом языке. Взору повествователя открыто, что мерт-



вого Гусева в морской глубине ест ленивая акула, но красота торжествует над всем, и автор говорит о ней простыми, почти детскими словами, чтобы не оскорбить ее совершенства литературными побрякушками. Рассказ заканчивается трагическим апофеозом, и образ красоты, венчающий рассказ о жизни и смерти Гусева, звучит как обещание счастья, полноты существования, как предчувствие времени, когда, говоря словами Достоевского, жизнь «восполнится».

Предчувствие счастья охватывает героя рассказа «Студент» (1894) Ивана Великопольского, несмотря на то, что жизнь людей мрачна и печальна. Он рассказывает крестьянкам евангельскую легенду о мучениях и страданиях Христа, о предательстве Иуды и об отречении апостола Петра, о его человеческой слабости, о его раскаянии и горьких слезах. Крестьянки тронуты этим рассказом, они плачут, и это говорит студенту о том, что правда и красота не пропадают, как ничто не пропадает в природе и в жизни людей, что все явления связаны друг с другом и «прошлое <...> связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого». Душа человека, внезапно постигшего эту истину, наполняется радостью, и жизнь кажется ему «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (8, 309).

Все это не значит, конечно, что Чехов стремится к успокоению людей. Напротив, в свете этого предчувствия безрадостная и несчастливая жизнь современного человечества представляла в рассказах и пьесах Чехова как нечто совершенно бессмысленное, странное, и чем более привычной она была, тем яснее выступала ее фантастическая суть. В рассказе «Бабье царство» (1894) странность жизни в том, что молодая, богатая и образованная владелица фабрики, у которой есть, казалось бы, все возможности быть счастливой, все время чувствует, что ей «скучно и неловко». Стыдно заниматься благотворительностью, неловко быть доброй и приветливой, невозможно было бы выйти замуж за простого рабочего, который нравится ей. Наконец, «кормиться и получать сотни тысяч от дела, которого не понимаешь и не можешь любить, — как это странно!» (8, 261). Характерно это словечко «странно»: не ужасно, не трагично, а только «странно» или «неловко», «скучно». Но в этих простых и как будто спокойных словах заключено для Чехова больше убедительности, чем в подчеркнутом трагизме. Ничего не может быть более очевидно нелепого, чем такая жизнь, которая не приносит счастья и радости не только униженным и угнетенным, но даже ее хозяевам. Богатые и сильные так же находятся в рабстве у жизни, как бедные и слабые, — таков удивительный и гнетущий своей непонятностью современный порядок взаимных отношений людей. Это ясно понял и герой повести «Три года» (1895) Лаптев: он «был уверен, что миллионы и дело, к которому у него не лежала душа, испортят ему жизнь и окончательно сделают из него раба» (9, 89).

Самые глубокие итоги этой социально-психологической темы подведены в рассказе «Случай из практики» (1898). Герой рассказа, доктор Королев, всегда считавший, что частичные улучшения в жизни рабочих хотя и полезны, но подобны лечению неизлечимых болезней, теперь приходит к более общему и широкому выводу о том, что «это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку» (10, 82).

Так воспринимает Королев характер жизни людей в условиях пореформенного, буржуазного строя с его фабриками, заводами, рабочими бараками, с бедностью и запуганностью работающих и с всеобщей растерянностью перед стихийными силами, господствующими над людьми. Любопытно, что Королев говорит об ошибке, недоразумении и логической несообразности, хотя он достаточно умен и совестлив, чтобы увидеть во всем строе жизни вопиющую социальную несправедливость. Как и сам Чехов, он, конечно, видит ее, но предпочитает говорить об ошибках, недоразумениях и несообразностях, потому что несправедливое с одной точки зрения может быть признано справедливым с другой, логическая же несообразность видна всем, у кого есть глаза, и оправдана быть не может.

В мире, неразумном до фантастичности и ненормальном до безумия, нормальное воспринимается как ненормальность, а безумие как здравый смысл. В «Палате № 6» показано то «всеобщее безумие», которое считается обыденным порядком жизни. Там, в сущности, все ненормально: один болен равнодушием, другой — неизлечимой пошлостью, третий — тупой наглостью, четвертый — манией преследования. Последний — психически больной человек, он болен манией преследования, и в то же время в нем есть донкихотское начало: он единственный среди всех, кто думает и говорит «о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле» (8, 75). Он не проповедует при этом новых истин, его страстные речи — это «попурри из старых, еще недопетых песен» (8, 75). Эти песни напоминают людям о давно известном, изначально человеческом, но забытом в суете бездумного и безумного существования и погребенном под пеплом обыденности.

В «Черном монахе» (1894) другой чеховский герой, страдающий манией величия, в периоды обострения болезни становится мечтателем, опьяненным красотой мира, чувствующим ту радость, которая должна быть нормальным состоянием человека. Когда же болезнь затухает и Черный монах покидает его, он становится капризен и мелочен, несправедлив и жесток. Черный монах льстит ему, лукаво внушает иллюзию избранности, якобы возвышающей его над человеческим «стадом», и он же поднимает

его на высоты духа, делает его добрым и любящим, благородным и великодушным, готовым умереть для общего блага. Наконец, Черный монах приносит ему последнее утешение в предсмертные минуты, возвращая ему «молодость, смелость, радость» и «невообразимое, безграничное счастье» — все это, увы, вместе с манией величия. Жизнь такова, что человеку нужно стать безумцем, чтобы вернуть себе радость жизни, широту мысли, душевный размах, т. е. естественную норму существования. Речь идет, разумеется, не о медицинских взглядах автора: Чехов-врач не мог идеализировать психическую болезнь. Задача Чехова-писателя заключалась в том, чтобы, не погрешив против точных данных медицинской науки, осветить современную жизнь светом необычного сознания.

Говоря о коренной испорченности, о ненормальности современной жизни, Чехов не оставляет места ни для каких иллюзий, даже самых благородных, например народнических или толстовских. Это яснее всего сказывается в рассказах Чехова о деревне. Он не увидел в деревне ни особых общинных «устоев», ни «власти земли» и ничего иного, что возвышало бы деревню над всей современной жизнью, и это было недаром воспринято современниками как новое слово о деревне: Чехов увидел там «власть капитала». Мисаил Полознев в «Моей жизни» так говорит о положении вещей в России и в мире: «Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным» (9, 222). Так всюду — и в городе, и в деревне, только в деревне общий порядок жизни проявляется в более примитивных и потому особенно наглядных формах. Крестьяне ненавидят своих притеснителей, их озлобление понятно и естественно: они оскорблены, обижены и напуганы всеми, кто хоть немного сильнее их; но и сами они, зажиточные и бедные, в одинаковой степени «грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся», отвратительно бранятся (9, 311). В рассказе «Мужики» (1897) даже лакей из ресторана, вернувшись в родную деревню, ужасается физической и моральной скудости деревенской жизни, он сам, его жена и дочь чувствуют себя в деревне чужими, но все это происходит не потому, что городская жизнь в глазах Чехова выше деревенской, а потому, что «непонятные силы», управляющие жизнью людей, проявляются здесь с неприкрытой грубостью, и «логическая несообразность», лежащая в основе жизни, выступает во всей пугающей наготе.

Обнаженность неправды, ее привычность, ужасы жизни, как они проявляются в современной деревне, — все это ярче и страшнее, чем в других произведениях Чехова, отразилось в его повести «В овраге». Здесь показана не просто грубость и несправедливость жизни, а ее страшная жестокость и господство в ней

наглой силы, ни в чем не сомневающейся и уверенной в себе. Задолго до Чехова Глеб Успенский показал в «Книжке чеков» (1876) разницу «между старым и новым представителем капитала» в деревне. Старый деревенский хищник в глубине души знал, что живет «не совсем чтобы по-божески», новый не боится ничего и не знает моральных запретов. Прошло четверть века, и Чехов ясно увидел, к чему привел новый пореформенный порядок в деревне. Убийство малого ребенка ради корыстных целей теперь воспринимается не как ужасное злодеяние, а как бытовое явление, и автор говорит об этом спокойно, не повышая голоса, подчеркивая наивностью и простотой своей речи ее вопиющий смысл.

Но в том же самом мире, в котором господствуют Аксинья, Цыбукины и Хрымины, живут такие странные и необычные люди, как плотник Костыль, который знает, что «кто трудится, кто терпит, тот и старше» (10, 163), и не уважает собственность, отрицает ее всей своей жизнью. Есть в этом втором, пребывающем на теневой стороне мире свои самобытные мыслители, как тот старик, что ночью повстречался Липе, возвращавшейся из больницы с телом умершего младенца-сына на руках. В нескольких словах он высказывает утешительную мысль о связи между огромностью пространства и исторической судьбой России, в жизни которой было и будет хорошее и дурное — и хорошего будет больше.

Характерно, что этот рассказ, один из самых мрачных у Чехова, кончается светлым эпизодом, показывающим воочию, что «свет во тьме светит». Липа, поющая, глядя вверх на небо, и торжествующая, что настало время отдыха, возвращается вместе с матерью с поденки и встречает старика Цыбукина, изгнанного из дома. Липа низко кланяется ему и подает кусок пирога. «Он взял и стал есть <...> Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились» (10, 180). Действующие лица этой финальной сцены не говорят ничего, если не считать слов Липы «Здравствуйте, Григорий Петрович!», даже пирог она подает молча; недавний богач принимает милостыню, не проронив ни единого слова. Автор так же сдержан, как его герои, он ограничивается краткими ремарками вроде того, что у старика дрожали губы и глаза были полны слез. Сцена почти безмолвная, тем больше в ней заключено идей и чувств: здесь и мысль о сложности и запутанности человеческих взаимоотношений, о бездушии людей и о вечно живой человечности, о страшной грубости жизни и одновременно о ее святости. Финал рассказа звучит как обещание правды, слияния с которой ждет все на земле.

Люди непосредственные и простые чувствуют правду сердцем, как Костыль или Липа. Мужик, как бы он ни одурманивал себя водкой, все-таки «верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость» (9, 256). Это

сказано в повести «Моя жизнь» (1897). В этом произведении и в некоторых других Чехов показывает, что положение людей из образованного слоя значительно сложнее. Они доходят до правды умом и размышлением, анализом опыта жизни, своей и общей, ошибаются, вновь ищут, а порой вовсе теряют веру, не смея признаться себе в этом. Герой «Рассказа неизвестного человека» (1893), народник революционного толка, человек честный, с героическим прошлым, постепенно осознает, что прежняя вера ушла от него и что ему хочется обыкновенного человеческого счастья. Он пытается объяснить этот поворот тем, что почувствовал правду учения о всеобщей любви, но автор дает понять, что это лишь увертки мысли. Так же понимает дело и женщина из высшего общества, которая пошла за ним как за сторонником утерянных им идей. Она говорит Неизвестному человеку: «Смысл жизни только в одном — в борьбе. Наступить каблуком на подлую змеиную голову и чтобы она — крак! Вот в чем смысл. В этом одном, или же вовсе нет смысла» (8, 200); но бывший революционер уже потерял инстинкт борьбы и не может поддержать разбуженного им человека. В гибели Зинаиды Федоровны есть поэтому и его вина. Он не виноват в потере прежних взглядов, и не он один в ту пору отошел от героических традиций революционеров 70-х гг. Были среди них и люди субъективно честные, но в их разочаровании Чехов видел признак утомления и опустошенности, симптом социально-идейной болезни. Бывают обстоятельства, когда человек становится виноватым без вины, но все-таки виноватым. В таком именно положении оказывается герой «Рассказа неизвестного человека», и исповедь его звучит как признание в жизненном и идейном крахе.

Трудности искания правды — это тема другой исповедальной повести Чехова «Моя жизнь» (1896). Герой этого «рассказа провинциала» Мисаил Полознев глубоко почувствовал ложь, лежащую в основе жизни, и понял, что, несмотря на уничтожение крепостного права, рабство народа осталось в полной силе, хотя и приняло новый облик: «Мы уже не дерем на конюшне наших лакеев, но мы придаем рабству утонченные формы, по крайней мере, умеем находить для него оправдание в каждом отдельном случае» (9, 222). Этот трезвый взгляд на современное общественное зло уживается у героя с утопическими представлениями о формах противодействия ему. Он решает уклониться от участия во зле и становится простым рабочим-маляром, смотрит на мир «с изнанки» и восхищается пророческими словами старого маляра-обличителя: «Горе, горе сытым, горе сильным, горе богатым, горе заимодавцам! Не видать им царствия небесного. Тля ест траву, ржа — железо... А лжа душу...» (9, 272—273). Однако попытки более широкой деятельности среди простого народа оборачиваются рядовым либеральным культуртрегерством и заканчиваются глубоким разочарованием. Жена Мисаила, разуме-

рившись в идеях мужа, приходит к выводу: «Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! Если в самом деле хочешь быть полезен, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся действовать сразу на массу!» (9, 259). Слова эти звучат убедительно и умно, но как действовать на массу и во имя чего — об этом Мария Викторовна не говорит, сама она действовать не собирается и уезжает за границу, чтобы вести привычную ей жизнь. Доктор Благово и инженер Должиков также не думают об изменении жизни. Один только Мисаил, увидевший воочию, как велика пропасть между самыми честными взглядами и их осуществлением, переживший крах своей любви, брошенный женой, потерявший любимую сестру, сохраняет главное для себя — непричастность к миру гонителей.

Подобно тому как «Моя жизнь» имеет подзаголовок «Рассказ провинциала», повесть «Дом с мезонином» (1896) названа «Рассказ художника», — тоже, значит, воспоминание о передуманном и пережитом и тоже своеобразная исповедь. Как и в «Моей жизни», в «Доме с мезонином» ведутся идейные споры и разворачивается любовная история, столь же печально кончающаяся. Во взглядах героя рассказа есть черты сходства с Мисаилом Полозневым. Рассказчик мечтает о полном освобождении человека от грубого, тяжелого и унижительного физического труда. Пока это не осуществилось, считает он, физический труд должен быть обязателен для всех без исключения. От этого одного он ожидает великих и благих последствий для человечества. Как ни утопичны и наивны подобные взгляды, все-таки они в глазах автора выше умеренно-либеральной программы его идейной противницы, красивой и энергичной Лиды Волчаниновой, которая в своих «аптечках и библиотечках» видит если не единственное, то главное средство улучшить положение народа. Ее ограниченность не в том, что она увлечена «малыми делами» (ими занимались и люди с широкими идеалами, например сам Чехов), а в том, что для нее этими «малыми делами» все и ограничивается. Они ее удовлетворяют вполне, так же как и уездная игра в земский парламентаризм. Здесь перед нами вырисовываются контуры той догматической, воинствующей проповеди малых дел, которую отвергали не какие-нибудь белоручки, презиравшие черную работу в деревне, а передовые люди эпохи. Чувствуется поэтому правда в словах художника, обращенных к Лиде Волчаниновой: «Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья» (9, 184).

Безалаберный и чудаковатый художник, очевидно, ближе к «настоящей правде», чем рассудительная Лида Волчанинова, но в жизненной борьбе победителем оказывается она, а не художник с его любовью и «бесполезными» пейзажами. В этом отражается суровая логика жизни: красота и правда плохо защищены в этом мире, деспотизм гораздо сильнее; и все-таки в свете высших ценностей и целей тоскливый возглас художника в конце

рассказа — «Мисюся, где ты?» — значит больше, чем все земские победы и полезные начинания Лиды Волчаниновой с ее трезвыми взглядами и скучными кружками симпатичных ей людей. Ограниченность и жестокость одерживают не полную и не безусловную победу, и финал «Дома с мезонином» по смыслу аналогичен заключительному эпизоду повести «В овраге».

Так почти всегда у Чехова в 90-х гг. Жизнь в его произведениях протекает на грани сущего и должного. Чем страшнее и фантастичнее мир, тем реальнее жизнь иная, предчувствуемая. Чем меньше жизнь отвечает ожиданиям и надеждам людей, тем поэтичнее становятся эти надежды, тем более справедливыми кажутся ожидания. Разумный и счастливый строй жизни уже на пороге. Но как перешагнуть этот порог, пока никто не знает, и жизнь течет в тех же берегах. Меняются общественные формы, но сущность жизненного зла остается неизменной или почти неизменной.

Анализ человеческих отношений Чехов производит в сфере мелочей, пустяков, недоразумений, из которых жизнь складывается, как из песчинок гора. Чтобы понять, как же она сложилась, нужно обратиться не только к выдающимся случаям в жизни человека, но и к самым мелким, ничем не примечательным фактам и фактикам. Общий характер жизни, если только он понят правильно, должен быть виден в неприметном так же ясно, как и в резко бросающемся в глаза. Если жизнь плохо устроена, то это видно и в трагедии и в идиллии, в страшном и смешном. Таков был художественный принцип Чехова, определивший сюжеты его рассказов, их композицию, характеры его героев, их отношение к жизни.

Н. К. Михайловский недоумевал, что можно найти общего между рассказами Чехова из сборника «Хмурые люди» — о том, как быков везут по железной дороге на бойню («Холодная кровь»), или о том, как почтальон вываливается из тарантаса и сердится («Почта»), — и рассказом об измученной тринадцатилетней няньке, убившей грудного ребенка («Спать хочется»). Значительные и незначительные сюжеты, казалось Михайловскому (и не ему одному), стоят у Чехова рядом, о важном и неважном говорится к тому же одинаковым тоном. Это дало повод современникам Чехова говорить о том, что выбор тем и сюжетов поражает у него своей случайностью. Между тем, эффект «случайности» в выборе сюжетов был следствием художественной установки на всеобщность.

Частности у Чехова, относятся ли они к бытовой обстановке или к поведению человека, не обязательно обладают чертами социальной или психологической характерности, как это было у мастеров старого реализма, продолжавших традиции натуральной школы. Наряду с ними у Чехова важную роль играют детали, представляющие собою не черты группы, сословия, профессии, а резко индивидуальные приметы лица, данного персонажа,

«этого» человека, а не «этих» людей. Чехов воссоздает картину современной жизни, ее дух и смысл, ее тон и ритм, ее характер, сказывающийся во всем — в общем и частном, в крупном и мелком, в необходимом и случайном, в жизни всего общества и каждого человека.

Люди у Чехова разделяются на подлинных людей с душой и сердцем и на «шершавых животных», как называют в «Трех сестрах» Наташу. Эта черта пролегает у Чехова очень резко. Людей, недостойных этого имени, у него немало, и они чаще всего оказываются самоуверенными хозяевами положения, не задумывающимися над жизнью. Настоящие люди, выдающиеся и обыкновенные, пытаются понять смысл своего существования, они рассуждают о жизни, вдумываются в нее, ищут ответов, и автор воспроизводит их мысли и впечатления.

В работах о Чехове отмечалось, что его герои часто и охотно рассуждают, выражая подчас свои мысли чрезвычайно пространно. Это, однако, вовсе не означает, что все они высказывают свои заветные убеждения. Напротив, иные говорят просто из любви пофилософствовать, чтобы почувствовать себя мыслящими людьми; иной раз они красуются «честными» убеждениями перед собой и другими. Бывает, что идейные сентенции высказываются под влиянием минуты, а когда породившее их настроение пройдет, люди сами понимают цену недавно высказанных слов. Вспомним «Именины», «Бабье царство», «Мою жизнь», суждения Лаевского в «Дуэли» и многое иное. Идейные взгляды у честных и мыслящих людей могут быть бессознательным оправданием их общественного положения или привычного склада жизни, как в «Палате № 6» или рассказе «Жена». Это для Чехова один из видов лжи, той самой лжи, которая въелась в сознание людей и во все поры общества. Отсюда, разумеется, не следует, что «идейные» вставки в рассказах Чехова всегда выражают нечто мнимое, неистинное, неглубокое или скоропреходящее. Напротив, тем «идеологическим» пассажам, о которых только что шла речь, противостоят другие, в которых высказываются взгляды глубоко серьезные, возникающие в итоге длительных раздумий или мгновенного озарения.<sup>4</sup> Таковы мысли Лаевского в ночь перед дуэлью, или слова фон-Корена «Никто не знает настоящей правды», или обличительное письмо Неизвестного человека, или исповедь Лихарева в рассказе «На пути». Это уже нечто идущее из глубины души, это от способности искать правду.

Иногда у героев, а чаще всего у героинь Чехова среди обычного, незначительного или мнимозначительного разговора внезапно вырвется что-либо наивно-простое, детское, «глупое». Это значит, что человек, пусть на минуту, приблизился к миру подлинных ценностей. Если Анна Акимовна в «Бабьем царстве»

---

<sup>4</sup> Многочисленные примеры подобной индивидуализации приведены в кн.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971.



после парадного обеда в возбужденном состоянии думает и говорит нечто навеянное жаждой счастья, ощущением молодости — и вдруг среди этих «ситуационных» ощущений и слов у нее мелькает мысль о том, что «так жить нельзя, что нет надобности жить дурно, если можно жить прекрасно» (8, 286), то сама форма ее мысли, и подбор слов, необычно простых, и даже мимолетность этой мысли — все выделяет ее из общего потока и придает ей особую значительность. Так же звучат слова Маши в «Трех сестрах» о том, что человеку непременно нужно знать, «для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе» (13, 147). Пусть рядом с этим появятся у того же человека мысли пустые и суетные, все равно наивные и детские слова выделятся среди них своей особой глубиной. И это приблизит людей, способных так думать, к автору и к читателю.

Нередко у Чехова мысль героев не достигает полной ясности, они даже не думают, им только «думается», «кажется», и это еще более верный знак их сближения с автором. В таких случаях дистанция между повествователем и людьми, о которых он рассказывает, почти совсем не ощущается. «Формула «кажется», «казалось», «думалось» часто встречается в произведениях Чехова. «Но казалось им, что кто-то смотрит с высоты неба, из синевы» (10, 165); «Казалось, будто тень легла на двор» (10, 166). Эти две фразы из повести «В овраге» дают представление о смысле этого приема и других, аналогичных форм безличной и неопределенной характеристики мыслей и настроений людей. Для понимания души человека важно не только то, что может быть сказано словами, а и то, что только чувствуется и кажется, — не только мысли, но и смутные ощущения, предтечи мыслей, та психическая лаборатория, в которой формируется мысль.

На этом же принципе изображения того, что «кажется», строятся и прославленные чеховские пейзажи. Так, изображение грозы в повести «Степь» выдержано именно в таких тонах. Гроза начинается, блесит первая молния; это показано так, «как будто кто чиркнул по небу спичкой», при этом слово «молния» не произнесено, т. е. дается не описание молнии, а впечатление, ею произведенное. Гремит первый раскат грома, для воспринимающего это значит, что «где-то далеко кто-то прошелся по железной крыше», при этом слово «гром» опять-таки не названо. На небе появляется страшная туча, «на краю ее висели большие, черные лохмотья». «Этот оборванный, разлохмаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение» (7, 84). Это все из области того, что «кажется». Здесь многое можно прикрепить к восприятию впечатлительного девятилетнего мальчика Егорушки. Например, «пьяное, озорническое выражение» тучи, видимо, связано с не прошедшим у него сильным и тяжелым чувством ненависти к неприятному озорнику Дымову. Но нечто подобное может показаться и без всякой связи с недавно пережитым определенным чувством, и не только Егорушке, но и дру-

гим людям, не утратившим способности к непосредственным, субъективным, наивным впечатлениям. Кажущееся Егорушке «кажется» здесь также рассказчику и читателю, приобретая таким образом всеобщность.

Удивительный по смелости пейзаж, заканчивающий рассказ «Гусев», строится именно как такое всеобщее впечатление. Воспринимающего человека здесь нет. Все происходящее видит автор. На небе скучиваются облака, «одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы». Это из области кажущегося («похоже»), но сразу за этим дается протокольно точное перечисление пейзажных «событий»: «Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый» (7, 339). И это объективное описание красок не противостоит субъективному изображению форм (облако, похожее на ножницы), потому что подчеркнутый лаконизм и подчеркнутая простота в описании лежащих рядом одноцветных лучей, без оттенков и переливов, производят впечатление чего-то непосредственного и элементарно-беспорного, как нравившееся Чехову детское описание моря: «Море было большое». Очевидно, не безразлично здесь, что рассказ Чехова посвящен совсем простому человеку, в натуре которого было нечто детское, и глубокое, и художественное. Гусев погребен в морской пучине, но он как бы незримо присутствует в финальной картине высокого неба и прекрасной поверхности океана, приобретающего под конец такие цвета, «которые на человеческом языке и назвать трудно». Чье впечатление воспроизводит этот пейзаж, как и другие, ему подобные? У кого это впечатление возникает, кому так видится и кажется? «Кажется» — это нечто сугубо личное, беглое, одномоментное, и в то же время — у Чехова — это общее впечатление, характерное для многих, в том числе и для рассказчика, которому в этих случаях кажется то же, что и тем, кому он это впечатление прямо или косвенно приписывает.

Современные Чехову критики много писали о безыдейности его героев, о «скучных» и «хмурых» людях Чехова, о бессильных чеховских интеллигентах, доброта и мягкость которых приносили вред им самим и их близким. Из этого делался вывод о пессимизме писателя. Сейчас исследователи часто и справедливо пишут об объективности Чехова, о его искусстве не решать, а ставить вопросы, о принципиальном адогматизме писателя, об отсутствии у него унылого морализма и дидактизма.

С этим нередко связывают и необычность формы его произведений, самого жанра его рассказов. Говорят об «открытости» финалов, о бессюжетности, о непроявленности авторской позиции в рассказах Чехова. При этом остаются в тени другие вопросы. Во-первых, чему же учит Чехов, из каких черт складывается тот идеал, который если даже не прямо заявлен и выражен, то все-

таки достаточно определенно ощущается в его прозе? И, во-вторых, какова же специфика чеховских сюжетов?

Можно наметить несколько типов рассказов Чехова, рассматривая их с точки зрения принципов построения сюжета. В раннем творчестве миру пьяных купцов, жалких чиновников, тупых полицейских, смешных дьячков иногда противостоял мир людей сильного характера, с которыми происходили необыкновенные приключения, им сопутствовали удивительные удачи и сокрушительные поражения, они испытывали резкие, неожиданные повороты судьбы. Здесь изображался мир, в котором перед человеком открывались разные пути и невозможное становилось возможным. Сложный, разветвленный сюжет, неожиданные, непредсказуемые события, быстрая смена их и составляли своеобразие этих произведений.

Позднее большое место в творчестве Чехова начинают занимать рассказы, где только создается видимость развивающегося действия. Таков, например, рассказ «Свадьба». Внешне здесь все полно движения. Персонажи рассказа торопятся, суетятся, кричат, волнуются, но действие в нем не развивается, отсутствуют необходимые для того внутренние события, образующие естественную человеческую жизнь. Свадьба совершилась, но в жизни ничего не произошло, все осталось на своих местах, в привычном и вместе с тем неестественном и абсурдном положении. Однако этого странного и нелепого положения никто, кроме автора, не видит: все действующие лица воспринимают его как нечто нормальное и естественное.

В рассказах другого типа совершаются события, достойные этого названия, они меняют сложившуюся жизненную ситуацию, порождают новые формы отношений между людьми, и тем не менее рассказ как бы ничем не завершается. Движение сюжета в рассказе «Доктор» начинается с того, что заболевает мальчик — и давний друг его матери, доктор, сообщает ей, что болезнь неизлечима. Считая, что в такие минуты лгать невозможно, доктор задает ей давно мучивший его вопрос, он ли отец умирающего ребенка. Здесь следуют еще два резких поворота сюжета, но правда так и остается невыясненной. Рассказ насыщен событиями, их невозможно предсказать заранее, но вместе с тем в конце его все остается таким, каким было в начале. Развитие сюжета не приводит к переменам в судьбах героев, в их отношении к жизни и друг к другу.

Любопытно, что, перерабатывая свои ранние рассказы для включения в сборники и собрание сочинений, Чехов иной раз устранял сглаженность финалов. Так, в рассказе «Мальчишки» 1887 г. первоначально намерение гимназистов бежать из дома ничем не заканчивалось. Мальчики поговорили о далеком путешествии, но никуда не убежали. В окончательной редакции они бегут в дальние края. Правда, беглецов скоро возвращают назад, но безрассудно храбрая попытка была все же предпринята.

В рассказе того же года «Володя» (первоначальное название «Его первая любовь») не было ни ночного свидания с Ньютой, ни самоубийства юного героя. Драматический финал появился позже.

Эта тенденция к усложнению действия приводит к появлению у зрелого Чехова сюжетных произведений в точном смысле слова. В чем логика их появления?

Хмурые, слабые, скучные герои Чехова чаще всего не обладают тем талантом, отсутствие которого писатель ставил в вину своим современникам, — умением видеть добро и красоту в жизни, в человеке, в природе. А эти высшие ценности есть уже сейчас, в этом мире, в отношениях этих далеко не совершенных людей, живущих в далеко не совершенном мире.

Резкие повороты сюжета, неожиданные события, непредсказуемые ситуации, неожиданные финалы позволяли Чехову так осветить совсем не идеальных героев, что они поворачивались своей мало кому видимой стороной, и тогда в мире вдруг находилось место для добра и правды.

Все сплетения сюжетных линий в повестях и рассказах такого типа часто приводят к тому результату, что главные герои меняют свое отношение друг к другу на прямо противоположное. В финале повести «Дуэль» фон-Корен заглянет в окно, увидит согнувшегося за столом Лаевского и поймет, что его взгляд на этого слабого, грешного человека был излишне прямолинеен, однозначен и потому жесток. В той же «Дуэли» взаимное раздражение Лаевского и Надежды Федоровны сменяется ощущением того, что они самые близкие и самые нужные друг другу люди.

То же самое происходит в «Скрипке Ротшильда». Как и в рассказе «Свадьба», здесь все основано на абсурде и нелепости. Гробовщик, играющий на свадьбе, — нелепость. Мерка для гроба, снимаемая с еще живой жены, — это бесчувствие, доходящее до абсурда. Герой сильно огорчается тем, что в году есть праздничные дни, — прямая бессмыслица. Да и почти вся его жизнь — бессмыслица. Однако финал рассказа все меняет. Яков Бронза становится другим человеком, перед смертью он дарит свою скрипку Ротшильду, которого раньше презирал и преследовал, и тот становится прекрасным исполнителем сочиненной Яковом мелодии.

Сложный сюжет с неожиданным финалом характерен и для рассказов, написанных в форме притчи, таких как «Сапожник и нечистая сила», «Пари», «Рассказ старшего садовника». В них представление об авторском идеале выражается вполне определенно, доходит до прямого и открытого дидактизма, столь, казалось бы, не свойственного Чехову. «Брось свои иносказания и гипотезы пустые! На проклятые вопросы дай ответы нам прямые», — писал Гейне (перевод М. Л. Михайлова), и Чехов здесь следует советам поэта. Да и вообще он не склонен был ограничивать возможность выражения авторской позиции теми рамками, которые как бы были ему предписаны его истолкователями.

Итак, развитие сюжета в произведениях Чехова нередко приводит к тому, что меняется (иногда резко) человек, его мировоззрение, характер, его отношения с близкими. Между людьми возникает взаимопонимание. Такие финалы имеют двойной смысл: добра еще слишком мало в жизни, и встреча с ним почти всегда неожиданна; добро уже есть в мире, и человек должен научиться его видеть и понимать, отбросив привычные, предвзятые мнения, оценки, суждения. Так сама форма рассказов и повестей, принципы построения сюжета способствовали проявлению авторской точки зрения и подводили к ответу на вопрос, который задавал себе дьякон в «Дуэли»: «Какою мерою нужно измерять достоинства людей, чтобы судить о них справедливо?» (7, 440).

В повести «В овраге» Липа, возвращаясь из больницы с мертвым младенцем на руках, с полной серьезностью спрашивает пожалевших ее чужих людей: «Вы святые?». Вот высшая мера, которой может быть измерено «достоинство» истинной человечности. Приведенная сюжетная деталь резко выделяется на общем фоне повести. Именно потому деталь эта широко известна и часто упоминается в литературе о Чехове. Здесь возникает ощущение некоего чуда или его возможности, действительность как бы преобразуется, а наивные слова молодой женщины наполняются смыслом, далеко выходящим за пределы бытового повествования. Здесь, говоря словами Горького, «реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа». Горький сказал это в связи с драматургией Чехова, но его слова в не меньшей степени относятся и к чеховской прозе. Она также заставляет думать «о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей, и о многом другом, коренном и важном».<sup>5</sup> В повести «В овраге» символично само заглавие, символически там и образ Аксиньи, красивой и наглой, похожей на змею. Это один из многих у Чехова «идолов», которым приносятся в жертву человеческие жизни. Это воплощение торжествующего зла.

Обратимся к аналогичным особенностям повествования в «Дуэли» и прежде всего остановимся на одном эпизоде, как нельзя более характерном для чеховской манеры одухотворять самые обыкновенные, как будто даже случайные элементы сюжета и возвышать их до символа. Во время пикника (гл. 6) для общего веселья собираются вместе глубоко чуждые и даже враждебные друг другу люди. В то же время на другом берегу реки находится группа абхазцев. Один из них рассказывает что-то интересное всем, его слушают с глубоким вниманием, потом они поют нечто протяжное, мелодичное, напоминающее церковную службу. Возникают образы двух миров: один из них воплощает разъединение и взаимную враждебность, скрытую или явную, другой — патриархальное единение и взаимопонимание душевно

<sup>5</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., 1954, с. 52.

близких людей. Как будто без связи с этой картиной дьякон мечтает о том, как он, уже не дьякон, а архиерей, призывая благословение божие на массу людей, возгласит в кафедральном соборе: «Призри с небесе, боже, и виждь и посети виноград сей, его же насади десница твоя!» (7, 389). Потом эти слова, мысленно произнесенные им на пикнике, откликнутся в главе 21-й, в сцене прощания фон-Корена с Лаевским, обретающих, наконец, взаимное понимание. Умиленный этим примирением, дьякон тихо произносит: «Боже мой, какие люди! Воистину десница божия насадила виноград сей!» (7, 453). Символическая конструкция, таким образом, замыкается, и все рассказанное ранее о пикнике, о двух группах людей, сидящих на берегах реки, возводится к «коренному и важному» — к необходимости единения людей. И, наконец, в финале повести все завершается символическим образом лодки, борющейся с волнами моря. Лаевский уподобляет эту картину судьбе людей, которых «жажда правды и упрямая воля гонит вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» (7, 455). От частной сюжетной ситуации с символическим смыслом, скрытым в глубине текста, до открыто выраженного и «глубоко продуманного символа» — такова логика символических сцеплений в повести «Дуэль».

Символическое содержание заключено у Чехова не только в отдельных сюжетных эпизодах, но нередко и в художественном целом его произведений. Таков рассказ «Беглец» (1887), где все повествование устремлено к вселяющему надежду финалу. Бежавший из больницы и обезумевший от страха мальчик вдруг видит свет в окне доктора, видит в окне его самого и, «смеясь от счастья», протягивает к окну руки. Нет необходимости перечислять все случаи «символического» у Чехова, потому что речь идет не об отдельных эпизодах и ситуациях, а об особых возможностях и свойствах реалистического искусства писателя.

### 3

В конце XIX—начале XX столетия понятие правды, представление о современной жизни, о ее неустойчивости, надежды на ее изменение приобретают в творчестве Чехова новые черты. К. С. Станиславский говорил о Чехове той поры: «По мере того, как сгущалась атмосфера и дело приближалось к революции, он становился все более решительным».<sup>6</sup> Это сказалось и в его творчестве. Чехов стал настойчиво говорить в своих произведениях, что «больше так жить невозможно». Надежды на близкое изменение жизни становятся у него более определенными и конкретными. Как говорилось ранее, Чехов создал реализм простейшего случая, раскрывавший сущность жизни в ее самых обыденных

<sup>6</sup> А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960, с. 418.

проявлениях. Он доводил свой анализ до первоэлементов общественной жизни. Этот принцип писатель сохранил навсегда, но в последние годы метод арифметический переходил у Чехова в алгебраический. М. Е. Салтыков-Щедрин сказал однажды, что его произведения написаны «на принцип» государства, собственности, семьи. Чехов предпочитал исследовать жизнь не в этих больших и общих явлениях, а в их частных выражениях в сфере быта. Этим он расширил возможности реализма, подняв мелкие и на первый взгляд неважные темы до уровня самых больших и глубоко значительных. Теперь Чехов нередко приходит к ясной социальной трактовке своих тем, и поэтика бесконечно малых величин приводит его к обобщениям социально-исторического масштаба. Это очень ясно сказывается в трилогии 1898 г. «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви». Подобно Щедрину, Чехов мог бы сказать, что «Человек в футляре» написан «на принцип» государства, «Крыжовник» — собственности, «О любви» — семьи. Он мог бы повторить и слова Щедрина: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет».<sup>7</sup>

Учитель греческого языка Беликов напоминает механические фигуры Щедрина. Его образ разработан гротескно, «футлярность» Беликова с гротескной последовательностью распространена на весь его облик и все без исключения жизненные функции. Неизменные калоши и зонтик в любую погоду, все предметы в чехлах, темные очки, вата в ушах, гроб как идеальный футляр и т. д. — все это признаки чрезмерности и подчеркнутости, вполне естественной для гротескного построения и противопоставленной образам бытового характера. Гротеск выводит образ из обычного и будничного ряда и придает ему обобщенный, почти символический смысл. Футляр — это оболочка, защищающая человека от внешних влияний, отъединяющая его, позволяющая прятаться от действительной жизни. Древние языки — футляр, защищающий от современности; любовь к порядку, к ясным и точным запрещениям — футляр для мысли. Все это вместе взятое — олицетворение консервативной, охранительной силы. «Вы должны с уважением относиться к властям!» — говорит футлярный человек и сам осуществляет власть. Он держит в подчинении город, его все боятся и с какой-то странной, необъяснимой покорностью повинуются ему, оставаясь в душе людьми порядочными, мыслящими, поклонниками Тургенева и Щедрина. Возникает ощущение гипноза, внушения или самовнушения. В жизни людей гипноз вообще играет большую роль; Чехов подчеркивает это, говоря о любовных делах и особенно о женитьбе. О массовом гипнозе в общественной жизни Чехов говорит и в «Крыжовнике» («... несчастные несут свое бремя молча <...> Это общий гипноз». —

<sup>7</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти т., т. 19, кн. 1. М., 1976, с. 194.

10, 62). Гипноз предполагает подчинение человека более сильной воле другого. У Чехова же дело обстоит иначе: Беликов болезненно слаб, робок, одинок и страдает от этого одиночества, он находится в постоянной тревоге, патологически подвержен страху, он боится не только посторонних, но даже своего слугу Афанасия, который настолько сродни своему барину, что непрерывно и без всякого повода бормочет одно и то же: «Много уж их нынче развелось!» (10, 45). Вот, значит, в чем природа власти, по Чехову: она — в подчинении не силе, а слабости. Власти уже, в сущности, нет, есть ее призрак, ее подобие, достаточно очнуться от самовнушения, и Беликова не станет. Человек, свободный от наваждения, столкнул Беликова с лестницы, и тот умер. Рассказчик понимает, что Беликов был по-своему несчастен, он страдал, как люди, но не был живым человеком, своего идеала он достиг в смерти. Поэтому рассказчик не жалеет его и с жестокой открытостью говорит: «Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие» (10, 53), — горько сожалея, что их еще осталось много.

Смерть Беликова — это еще не свобода, а только намек на нее, только «слабая надежда на ее возможность». Чехов не обещает легкой и быстрой победы над беликовщиной, но дает своим героям трезвое понимание эфемерности силы, их угнетающей, и возможности не подчиняться ей. Однако инерция рабского подчинения жива в душах людей. Даже учитель Буркин, раскрывший в своем рассказе сущность беликовщины, не идет далеко в своих выводах. Когда ветеринарный врач после рассказа Буркина начал с возмущением говорить о том, что недопустимо сносить обиду и унижения, лгать, бояться показать, что «ты на стороне честных, свободных людей», Буркин возразил ему: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч... Давайте спать» (10, 54). Страх перемен, боязнь последовательности, боязнь движения очень живучи. Есть в «Человеке в футляре» эпизодический образ, это Мавра, жена старосты, женщина здоровая и неглупая, которая, однако, нигде не была дальше своего села, а в последние десять лет сидит за печью и только по ночам выходит на улицу. Этот образ, очевидно, важен автору: он возникает в начале рассказа и появляется в конце, обрамляя повествование. В то же время это образ безликий, Мавру мы не видим, в начале о ней упоминает рассказчик, в конце мы только слышим ее шаги.

«Кто-то ходил недалеко от сарая; пройдет немного и остановится, а через минуту опять: туп, туп... Собаки заворчали.

— Это Мавра ходит, — сказал Буркин.

Шаги затихли» (10, 54).

В этом есть что-то таинственное и тревожное, как будто ходит призрак. Рассказчик уверяет, однако, что такие люди, как Мавра, нередки. Беликов один из них. Мавра, конечно, больна; Беликов, видно, тоже. Увидев учителя Коваленко с сестрой на велосипе-



дах, он поражен, не хочет идти дальше, возвращается домой; на другой день он нервно потирает руки, вздрагивает, ему нехорошо. У Мавры — патология клиническая, у Беликова — общественная, но в основе обоих случаев стремление уединиться, уйти в свою раковину, спрятаться от жизни. Это черта современности, болезнь эпохи. Образ Беликова говорит о тяжелом заболевании современного общества с его государственностью, собственностью и прочими основами и оплотами.

Тема собственности, как сказано ранее, лежит в основе «Крыжовника»: она связана с вопросом о государственном строе и взята в широком контексте. Николай Иванович Чимша-Гималайский — одновременно и фанатик собственности, и он же рассуждает, как министр, он претендует на умение «обращаться с народом» и уверен, что народ его любит. Подобно Беликову, герой этот обрисован гротескными чертами: он похож на свинью; его толстая собака похожа на свинью и толстая кухарка тоже похожа на свинью. Его собственническая идея, воплотившаяся в крыжовнике, отдает маниакальностью. В финале «Человека в футляре» был намек на свободу, здесь — намек на возможность иной жизни, ее героями станут изящные люди, о которых будет не скучно говорить. А нынешняя жизнь, скучная и ненормальная, достойна одного только отрицания, и рассказчик, ветеринарный врач, кратко, но сильно говоривший в «Человеке в футляре» о противоборстве и отпоре, произносит здесь длинную и страстную политическую тираду о наглости и праздности сильных, о невежестве и скотоподобии слабых и призывает к отказу от идеи постепенных изменений: ров не зарастает сам собой, его нужно перепрыгнуть или построить через него мост.

Алехин, рассказчик и герой последней части трилогии, в личной своей жизни не смог это сделать, из-за чего погибла его любовь. Женщина, которую он любит, замужем, речь идет о семье, о детях; положение создается сложное, для обоих участников драмы неразрешимое. Перед нами в рассказе «О любви» очень хорошая семья, очень чистая любовь и очень большое несчастье. Оно порождено не только сложностью ситуации, но и боязнью перемен, несчастий, привычными представлениями о грехе и добродетели. Для прямых политических деклараций здесь места нет, но характерно, что и рассказчик «Крыжовника», и Алехин приходят к близким выводам: они думают о том, что ходячие представления о счастье и несчастье мелки, не дают ответов на сложные вопросы жизни и что надо искать более разумных и великих решений. В рассказе «О любви», как и в первых частях трилогии, речь идет о назревшей ломке сложившихся норм, общественных и нравственных. Герои трилогии, каждый по-своему, думают и говорят об этом.

Семья — первичная ячейка общества, и несчастливые семьи — проявление общего социального неустройства, — эта тема лежит в основе рассказа «Дама с собачкой», чрезвычайной близкого к рас-

сказу «О любви». Семья в «Даме с собачкой» входит в тот официальный, всеми признанный мир, где «осетрина с душком», где люди ведут кудую и бескрылую жизнь, от которой «уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах!» (10, 137). В отличие от рассказа «О любви» обе семьи в «Даме с собачкой» только по названию могут считаться семьями. Гурова «женили» в ранней молодости, жену он никогда не любил; Анна Сергеевна считает своего мужа лакеем, ни о любви, ни даже об элементарном уважении здесь не может быть и речи. Словом, в обоих случаях семейного союза нет, остались только путы. Они терпимы до тех пор, пока люди не очнулись, но как только они «очеловечиваются», в данном случае под влиянием большой любви, эти путы становятся непереносимыми. «Как освободиться от этих невыносимых пут?» — спрашивают себя герои рассказа. Любовь, поднявшая их высоко над миром, подобным сумасшедшему дому, дает им нравственную силу поставить этот вопрос — вопрос об освобождении. Ответ не прост. «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко, и что самое сложное и трудное только еще начинается» (10, 143). Это двойственное ощущение очень характерно для позднего творчества Чехова. Автор не обещает, что «новая, прекрасная жизнь» наступит сама по себе, что жизнь своим стихийным ходом осуществит лежащий в ее основе закон правды и красоты. Это должны сделать люди. Идея активности, мысль об ответственности человека за жизнь общую и частную становится характерной чертой русской литературы 90-х гг. И герои Чехова начинают чувствовать в это время, что жизнь предъявляет им строгий счет, требует от них каких-то решительных действий, разрыва с привычным существованием.

Доктор Королев в «Случае из практики» убежден, что его пациентке «нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть» (10, 84), он уверен, что и она так думает, что дети и внуки нынешнего поколения «побросают все и уйдут». «Куда уйдут?» — спрашивает его больная девушка, и он отвечает: «Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку» (10, 85). Путь много, говорит в это время Чехов, решимости мало. Андрей Прозоров в «Трех сестрах» тоже недоволен жизнью, боится изменить ее, страдает от этого, и другой доктор дает ему такой же совет, что и доктор Королев: «Знаешь, надень шапку. Возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше» (13, 178—179). «Уйти и бежать нельзя», как сказано в «Даме с собачкой», и все-таки «уйти и бежать» нужно, в этом мудрый парадокс жизни. Те самые условия, которые делают уход невозможным, делают его неизбежным.

Героиня последнего рассказа Чехова «Невеста» находит в себе решимость и внутреннюю силу бросить все и уйти почти что

из-под венца, и это оказывается совсем не так мучительно и неисполнимо, как думалось прежним героям и героиням Чехова. Нужен был только толчок извне, и в обществе уже есть люди, которые способны поддержать колеблющихся; таким был Саша в «Невесте». Люди, подобные Саше, — это совсем не рыцари без страха и упрека, а простые смертные, отчасти трогательные, отчасти смешные, отчасти ограниченные, как все однодумцы, но это те, кто твердо знает, что «главное — перевернуть жизнь». Героиня рассказа под влиянием Саши сумела сделать решительный шаг, порвать с прошлым и увидеть впереди «громадное, широкое будущее» (10, 215). Далеко ли она уходит? Ближайшим образом — в Петербург, учиться; но, быть может, за этим скрывалось нечто более определенное и решительное. В одной из черновых редакций последней главы Саша говорит Надежде после того, как она провела зиму в Петербурге: «Вы не пожалеете и не раскаетесь, клянусь вам. Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь так надо, без жертв нельзя, без нижних ступеней лестницы не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо» (10, 317). Этот мотив героической жертвенности был устранен в окончательном тексте, но радость освобождения осталась. Побывав снова в родительском доме, Надя «ясно сознавала, что жизнь ее перевернута, как хотел того Саша, что <...> все прежнее оторвано от нее и исчезло, точно сгорело, и пепел разнесся по ветру» (10, 219—220). Это не минутное настроение, а нечто ясно осознанное и глубоко серьезное. «Живая, веселая», она вновь покидает город, — «как полагала, навсегда». Слова «как полагала» сказаны здесь, разумеется, не случайно. Верный своему принципу строгой и честной объективности, автор отделил себя легчайшей чертой от безмятежно счастливой героини. Может быть, ее ждут впереди трудности, и, без сомнения, «до конца еще далеко-далеко», как сказано было в «Даме с собачкой». Но многое уже достигнуто, прежнего вернуть нельзя, «пепел разнесся по ветру», и атмосфера радостной надежды и порыва к будущему остается ничем не омраченной в рассказе, завершившем творчество Чехова.

#### 4

Принципы и методы реалистического искусства, сложившиеся в прозе Чехова, параллельно разрабатывались им и в драматургии, к которой Чехов обратился с самых ранних шагов своей литературной деятельности. Его юношеская пьеса без названия — ровесница его первых прозаических опытов, а возможно, и предшествует им. Движение тем, эволюция метода изображения аналогичны (хотя, конечно, и не тождественны) тому, что мы видели в чеховской прозе. От общей картины жизни с ее неразберихой, с ее дрызгами и недоразумениями, с ее явными, бросающимися в глаза и скрытыми, привычными, хроническими недугами, с тос-

кой и недовольством людей, с их мечтами о будущем, надеждами на счастье — к ощущению того, что сроки приблизились, что будущее рядом, на пороге — таков путь и Чехова-прозаика, и Чехова-драматурга.

В свое время С. Д. Балухатый высказал глубокую и плодотворную мысль о том, что «драматическая форма была для Чехова той „большой формой“ в искусстве, которую он долгие годы искал и не находил в прозаическом своем мастерстве <...> Такими „романами“ в творчестве Чехова и были его драмы».<sup>8</sup>

Но к роману вели и большие повести Чехова («Три года», «Дуэль», «Моя жизнь»). Характерно, что в этих «повестях-романах» созревали важные особенности пьес Чехова, и прежде всего особенности построения диалогов. Такие произведения Чехова напоминают драму прежде всего большим удельным весом диалогов в общей структуре произведения. Кроме того, здесь уже складываются те принципы и методы построения диалогов, которые позднее именно в драматургии были осмыслены как новаторские.

То, о чем говорят герои повестей Чехова, — это часто далеко не самое главное, чем они живут, что волнует их души. И происходит это потому, что говорящий еще сам не разобрался в своих переживаниях. То, о чем он думает, еще не ясно ему самому, не созрело в его сознании, существует только как предощущение и не может быть выражено точными словами. Так в диалогах повестей Чехова возникают неожиданные темы, не связанные с течением диалога фразы, неожиданные и труднообъяснимые паузы. Так, в «Дуэли» в первой главе происходит разговор Лаевского и Самойленко, в котором собеседники касаются различных тем. В общем потоке речи неожиданно звучит вопрос Лаевского о том, что за болезнь размягчение мозга. Этот вопрос связан с тем, что он недавно получил письмо о смерти мужа Надежды Федоровны от этой болезни и перед ним возникает мучительный для него вопрос о браке с ней. Однако Лаевский не прямо говорит о глубоко затронувшем его событии, а как бы кругами приближается к этому столь необходимо требующему решения вопросу, и читатель только к концу разговора поймет, зачем Лаевский интересовался, что собой представляет болезнь размягчения мозга. Дело здесь не в том, что Лаевский что-то хочет скрыть. Вероятно, он сам только к концу разговора понял, что волновало его вначале, а все темы, которых он касался в беседе с Самойленко, — о любви, искусстве, психологии современного человека — имели только косвенную или ассоциативную связь с волнующим его вопросом.

В повести «Моя жизнь» неизбежность разрыва между Машей и ее мужем, предчувствуемая обоими супругами, но еще не до конца ими осознанная, выражается в такой парадоксальной форме. Сначала Маша и Мисаил рассматривают модный журнал. Ей нравится платье, и это... вызывает слезы у Мисаила. Затем

<sup>8</sup> Балухатый С. Чехов-драматург. Л., 1936, с. 276.

следует долгое молчание и снова ни с чем не связанная реплика Маши о напрасно выставленных рамах. Никакого объяснения между героями не было, но фактически оно уже состоялось.

Такие формы психологического диалога, когда трагедия, печаль, радость не непосредственно выражены в слове, а проявлены во внешне случайных фразах, не имеющих отношения к сути дела, резких изменениях темы разговора, неожиданных паузах, получают свое законченное выражение в драматургии Чехова. В этом еще одно подтверждение мысли С. Д. Балухатого о том, что драматургия была в творчестве Чехова той «большой формой», которая во многом аналогична роману и которая тесно связана с прозой Чехова.

Однако важное отличие Чехова-драматурга заключается в том, что он начал с широких социально-психологических тем. Юношеская драма без названия и более поздняя пьеса «Иванов» (1887—1889) разрабатывают тип героя времени, именно тип, понятый как олицетворение наиболее существенных черт современного Чехову общества, прежде всего — его культурного слоя. И Платонов и Иванов — это лишние люди новой формации. О Платонове говорят, что он — лучший выразитель духовной неопределенности, характерной для его времени. Эта неопределенность, отсутствие идеалов и целей жизни, беспомощность, бессилие, безволие, фразерство, склонность к дешевому обличению и дешевому саморазоблачению — черты, наиболее ярко воплотившиеся в Платонове, — свойственны, однако, почти всем, и старшему и младшему поколению одинаково. Вместе с тем связи между «отцами и детьми» порваны, между ними нет чувства преемственности и нет взаимного уважения. В этом разрыве не отражается поступательный ход истории, как это было в известном романе Тургенева. В пьесе молодого Чехова рознь поколений исторически бесплодна, это один из симптомов разрушительной болезни, поразившей общество конца века. Эта болезнь выражается в почти всеобщем эгоизме, во взаимной нелюбви, в неуважении к человеку, в неумении и нежелании понять и пожалеть его. Все это свойственно и такому яркому и своеобразному человеку, как генеральша, которая ради удовлетворения своих прихотей и страстей, не задумываясь, причиняет жестокие страдания людям, оказывающимся на ее пути. Даже мелодраматический герой Осип, обрисованный чертами романтического отщепенца, человек, ненавидящий трусость и рабство, даже он не свободен от жестокого презрения ко всем, кто слабее его. При всей безотрадности общей картины автор, однако, не создает впечатления полной безнадежности жизни и неустрашимости зла. В финале пьесы, где страсти и беды достигают высшего предела, намечается перелом: люди извлекают уроки из своих и чужих несчастий, начинают постигать трудное искусство любви друг к другу, каются в своих грехах, собираются «хоронить мертвых и починять живых».

Ранняя пьеса Чехова растянута, в ней сказывается техниче-

ская неумелость молодого драматурга, и в то же время в ней есть черты подлинного новаторства, в ней видно стремление обновить современную драму. В пьесе воссоздается неспешное течение жизни, и сюжетные ситуации вплетаются в картины будничного быта с подчеркнуто домашними, комнатными разговорами. Здесь Чехов сближался с традицией разговорной пьесы Островского и Тургенева — с той, однако, существенной разницей, что у Островского речь была средством характеристики социальной среды или психологического склада личности, будь то тяжелое слово самодура, или бойкий говорок свахи, или лирическая, песенная речь людей горячего сердца; у Тургенева обыденная речь всегда была на грани тончайших словесных поединков и незаметно переходила в них; у Чехова она была сама по себе, становилась самостоятельной сценической стихией. Речь персонажей часто не имеет в пьесе без названия никакого фабульного значения, а лишь создает ощущение паутины мелочей и всяческих пустяков текущей повседневности, густо обволакивающих события и конфликты пьесы. В ней подробно изображается, например, как люди долго здороваются при встрече, обмениваются приветствиями, шутят, болтают. Один из персонажей вдруг берет скрипку и водит по ней смычком, его просят перестать («Ах, не рипите <обл.>, Николай Иванович! Положите скрипку!»), он вешает скрипку со словами «Хороший инструмент» (11, 16). Никакого отношения к действию этот эпизод не имеет и в дальнейшем нигде не упоминается. Можно предположить, что такие приемы должны придать бытовой характер всей пьесе, но нет: к бытовому потоку неожиданно присоединяется сильный элемент мелодрамы, сосредоточившейся вокруг фигуры благородного разбойника, смело вдвинутой в круг вполне прозаических персонажей. И над всем этим, вбирая в себя разнородный художественный материал, развертывается социологический этюд в лицах, событиях, исповедях, монологах — своеобразный драматизованный критико-публицистический очерк на тему «Что такое платоновщина?».

«Иванов» продолжает тему ранней пьесы. Это драма о недуге целого поколения, о легкой возбудимости и быстрой утомляемости, о разочарованности и безверии, о дурном гамлетизме, прикрывающем безделье и безволие. «Утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги»; «Откуда во мне эта слабость? Что стало с моими нервами?»; «Мое нытье <...> эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами», — так судит Иванов о себе (12, 53, 57—58). Характерно для Чехова — врача и социолога, что симптомы заболевания социального, нравственного и физического у него сближаются. Он мог бы повторить слова Базарова: «Исправьте общество, и болезней не будет». Период возбуждения в жизни русского общества прошел, наступил период утомления, — так в письмах разъяснял Чехов смысл вопросов, поднятых в «Иванове». 60-е и 70-е гг. с их общественным подъемом сменились 80-ми с их безверием и безволием.

Общество подвержено болезням социальным, как человек — физическим; об этом во второй половине XIX в. говорили часто, сближая социальную «терапию» с медицинской. Н. Г. Чернышевский писал, например, в 1857 г.: «Надобно отыскать причины, на которых основывается неприятное нам явление общественного быта, и против них обратить свою ревность. Основное правило медицины: „отстраните причину, тогда пройдет и болезнь“». <sup>9</sup> Законы социальные рассматривались тогда в теснейшей связи с законами биологическими (В. Вунд, У. Карпентер, Н. Д. Ножин). В 80-е гг. интересовались патологическим явлением паралича воли, т. е. таким состоянием, когда человек знает, что ему следует делать, но у него нет воли желать, когда он видит и понимает свой долг, но не может его выполнить. Это рассматривалось как болезнь поколения, загипнотизированного неподвижной, окаменевшей на десятки лет действительностью. <sup>10</sup> Нечто подобное видим мы в «Иванове», примерно такой же диагноз ставит своему герою доктор Чехов, понимающий сложное душевное состояние Иванова, человека честного и доброго, повинного, однако, из-за своего безволия и бессилия в прямой жестокости к окружающим его людям.

Этой сложности положения человека, виноватого без вины, но все-таки несущего моральную ответственность за свою вину, пусть невольную, не может понять доктор Львов, и Чехов объясняет природу его ошибки. Доктор Львов самоуверен и прямолинеен в своих суждениях, что недопустимо для врача, он видит лицемерие и подлость человека там, где следовало бы увидеть недуг времени и поколения. Человека Львов понимает упрощенно, и Иванов прав, когда с горечью говорит ему: «Как просто и несложно... Человек такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам» (12, 54—55).

Чехов так и судит о людях, как хотелось Иванову, — не только о нем самом, но и о Львове: он видит в нем человека прямого и честного, безусловно убежденного в своей правоте. Львов, как и Иванов, порожден обстоятельствами общественной жизни, появление его рядом с Ивановым естественно и неизбежно, это полюсы современности: где появляются Ивановы, там возникнут и Львовы, рядом с бесчестной слабостью становится бессовестная сила.

Чехов сказал в одном из писем, что оба его героя — «результат наблюдения и изучения жизни» (П. 3, 115—116). Слово «изучение» очень характерно, Чехов именно изучает своих героев, он подходит к ним как исследователь, и задача его не в том, чтобы

<sup>9</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4. М., 1948, с. 273.

<sup>10</sup> Об этом писал, в частности, Г. Успенский в статье «Смерть В. М. Гаршина» (1888), ссылаясь на естественнонаучные авторитеты.

оправдать одного и осудить другого. В конце 40-х гг. А. И. Герцен писал: «Поэт вовсе не судебный следователь, не королевский прокурор; он не обвиняет, он не обличает, особенно — в драме <...> Надобно питать некоторое доверие к человеческой природе и к нашему уму».<sup>11</sup> Чехов так и поступил, он проявил доверие к зрителям и читателям, они же хотели знать определенно и ясно, на чьей стороне симпатии автора. По законам традиционной театральности, если перед нами герои-антагонисты, один должен был быть поставлен выше другого. Чехов нарушил этот закон, и в этом был один из признаков его новаторства в «Иванове». Сложность и необычность авторской позиции связана была со стремлением художника, занятого «наблюдением и изучением жизни», понять все многообразные «колеса, винты и клапаны», составляющие человека как индивидуальный организм и как существо общественное. Отсюда и тонкость в обрисовке душевных движений, не поддающихся однозначному истолкованию. Так, в последнем действии граф Шабельский внезапно плачет. Лебедев, сказавший ему несколько резких слов, думает, что Шабельский плачет от обиды. Оказывается, однако, что это не так просто: в действие пришли разные «колеса и клапаны», и Шабельский плачет оттого, что вспомнил умершую Анну Петровну и сердечно пожалел ее; и оттого, что пожалел самого себя за одиночество и заброшенность, за то, что жизнь его прошла и у него больше не осталось ни одной надежды; и еще, быть может, оттого, что ему хочется съездить в Париж, поглядеть на могилу своей жены. Причин много, и Шабельский выражает это словами «ничего, так...». Искусство выражать душевное состояние почти без слов или как бы первыми попавшимися словами развернется в последующей драматургии Чехова начиная с «Чайки», в «Иванове» оно только намечается. Здесь преобладают прямые слова и рассуждения: Иванов подробно разъясняет, отчего он надорвался, анализирует себя, спорит с Львовым, спорит с Сашей. «Не свадьба, а парламент», — говорит он в финале драмы, и сама пьеса иной раз превращается в парламент мнений о том, в чем вина и беда Иванова и что представляет собою он сам как частный человек и как общественное явление.

О болезнях современности Чехов говорит и в следующей своей пьесе — «Леший» (1889), но здесь эти болезни не персонифицированы в главном персонаже. Один из театральных рецензентов заметил: «По внутреннему содержанию своему „Иванов“ много ниже „Лешего“. Там — известный тип, тут целое общество, зараженное „повальной болезнью“».<sup>12</sup> Главные признаки этой болезни герои пьесы видят во взаимной нелюбви людей, в привычке подходить к каждому человеку «боком» и искать в нем чего угодно, только не человека. В людях видят либералов, консерваторов, на-

<sup>11</sup> Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 6. М., 1955, с. 245.

<sup>12</sup> Театр и жизнь, 1889, № 439, без подписи.



родников, психопатов, чудаков — кого угодно, только не людей. Хрущов, прозванный Лешим, горячо говорит о том, что на человека надо глядеть «без программ». Он защищает от истребления леса и много рассуждает о них, но чуткая Елена Андреевна придает его разговорам о лесах более широкий смысл. Люди в ослеплении своем губят не только леса, но и человека, они посягают на красоту мира. «Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга» (12, 144). Даже даровитый и честный Хрущов, ясно видящий хронические пороки людей, сам не свободен от повальной болезни, он, как и другие, охотнее верит злу, чем добру, а в этом — источник всех бед. Спасение же — во взаимной любви, доверии и чуткости. «Леший» — единственная пьеса Чехова, где автор встает на путь моралистического учительства и прямо проводит свою этическую тенденцию, — далеко, впрочем, не новую: мораль чеховской пьесы очень близка к учению Льва Толстого. В финале пьесы после самоубийства Войницкого все герои осознают свою вину, каются в ней, прощают друг друга, легко и весело, но в то же время вполне серьезно, с сердечным умилением отказываются от прежних ошибок и воскресают к новой жизни и к счастью. Пьеса, подобно водевилю, заканчивается безмятежной идиллией с двумя свадьбами; неожиданно возникают и сюжетные элементы мелодрамы: похищение красавицы, ее побег, тайное пребывание на заброшенной мельнице и, под занавес, внезапное ее появление перед удивленными героями — и зрителями. Смелое соединение разнородных элементов было не чуждо Чехову-драматургу, но открытый дидактизм пьесы, наивно-утопическое разрешение сложных жизненных коллизий — все это было не в духе его творчества. Чехов был глубоко не удовлетворен своей пьесой и в дальнейшем пошел совсем по другому пути.

О путях театра Чехов думал с самого начала своей литературной деятельности. Его волновали судьба театра и судьба актера, и проблемы режиссуры, и, конечно, вопрос о создании нового репертуара. Не случайно первый сборник рассказов Чехова назывался «Сказки Мельпомены». Не случайно и то, что Чехов переделывал для сцены свои рассказы: перенесение на сцену эпических произведений часто содействует обновлению театральных форм. В ряду таких переделок особое место занимает у Чехова его драматический этюд в одном действии «Лебединая песня», в основе которого лежит рассказ «Калхас». Над «Лебединой песней» Чехов работал примерно в то же время, когда создавался «Иванов», и к тексту драматического этюда возвращался несколько раз вплоть до 1897 г., когда «Лебединая песня» была включена в сборник чеховских пьес. Забавная история о том, как старый актер, напившись после своего бенефиса, проснулся ночью в опустевшем театре, приобрела у Чехова драматический характер и наполнилась размышлениями о жизни и смерти, об одиночестве, о нелегкой участи актера, в работе которого на сцене сплетаются талант, вдохновение и, увы, шутовство и фиглярство,

без которых, как с горечью думает герой Чехова — актер Светловидов, не удалось обойтись и ему. Он стар, ему «роль мертвеца пора уже репетировать», театральный зал ночью видится ему как «черная бездонная яма... в которой прячется сама смерть» (11, 208). «Яма-то эта, — говорит он, — съела у меня сорок пять лет жизни» (11, 211). Так громко звучит здесь тема смерти, но не менее громко — тема жизни, потому что талант и служение высокому искусству — это победа над старостью, над смертью, над одиночеством и — над претензиями публики, ради которой актер работает и которая нередко требует от него не искусства, а шутства.

В качестве бесспорных образцов высокого искусства в пьесе звучат тексты Шекспира, Пушкина, Грибоедова — слова Лира, обличающие неблагодарность и неблагодарство, разыгрывается сцена с флейтой из «Гамлета» («Ты хочешь играть на душе моей... ты можешь меня мучить, но не играть мною»), читается монолог из «шекспировской» трагедии Пушкина «Борис Годунов», и, наконец, трагическим финальным монологом Чацкого из комедии «Горе от ума» завершается и трагикомическая пьеса Чехова. Но перед тем, как «занавес медленно опускается», звучит в «Лебединой песне» и отрывок из пушкинской «Полтавы» «Тиха украинская ночь...». Зачем здесь этот лирический отрывок — наряду с патетическими монологами из Шекспира, Пушкина, из высокой комедии Грибоедова? Светловидов как бы отвечает на этот вопрос, предваряя чтение отрывка «Тиха украинская ночь...» словами: «А вот послушай, какая нежность и тонкость, какая музыка! Тсс... Тише!» (11, 214). В этом можно видеть некий урок Чехова современному театру и современным драматургам: не только в больших словах и в драматических столкновениях — стихия театральности, она и в тишине, в нежности и тонкости. Сам Чехов выполнил свой урок в «Чайке», где он с большей смелостью, чем в «Иванове» и «Лешем», вступил на путь драматургического новаторства. В этой комедии, заканчивающейся самоубийством, нет прямых ответов на «проклятые вопросы», и сложнейшие жизненные коллизии выражены не только сентенциями и рассуждениями героев, не только драматизмом жизненных ситуаций, но и тихой музыкой слов и даже безмолвием.

В отличие от «Лешего» «Чайка» — пьеса вопросов, а не ответов. В ней все сложно, запутаны отношения между людьми, любовные коллизии остаются неразрешенными, человеческие характеры противоречивы. Аркадина эгоистична, мелочна, легкомысленна, скупа, но в то же время бывает добра и великодушна; ее отношения с сыном — это взаимная любовь, готовая ежеминутно перейти в ссору, а ссоры заканчиваются искренним примирением и сами оказываются своеобразным проявлением любви. В своем отношении к искусству она — заурядный ремесленник и талантливая актриса, влюбленная в свое дело, в свою артистическую профессию и понимающая значение профессионализма в искус-

стве. Тригорин придерживается традиционных форм в литературе, но его отношение к ней серьезно и строго, в его взглядах на задачи писателя много родственного самому Чехову, в его признаниях о процессе и психологии собственной литературной работы есть нечто от Мопассана.<sup>13</sup> Даже Треплев признает его артистическое владение секретами и приемами литературной изобразительности. Все это не мешает ему в личной жизни быть человеком слабым, безвольным и в безвольности своей жестоким и неблагоприятным. Сам Треплев — человек с задатками новатора, но без той внутренней силы и дисциплины духа, которая нужна смелым реформаторам. У Нины Заречной готовность «нести свой крест» и вера в свое призвание соединяются с жалобными стонами обессилевшей чайки. Жизнь, показанная в пьесе, груба, прозаична, скудна и в то же время поэтически приподнята над бытом. Первые же реплики, открывающие «Чайку», звучат не так, как это бывает в зачинах бытовых пьес:

Медведев. Отчего вы всегда ходите в черном?  
Маша. Это траур по моей жизни. Я несчастна.

(13, 5)

Это поэтический лейтмотив образа Маши и лирическая увертюра ко всей пьесе. Символический смысл имеет образ чайки. У Островского символический характер носили заглавия «Гроза», «Лес», но это были простые аллегории и однозначные уподобления. У Чехова образ чайки связывается с судьбой Треплева (он сам предсказывает, что убьет себя, как убил чайку), и с судьбой Нины, и с Тригориним, который сперва увидел в убитой чайке сюжет для небольшого рассказа о девушке, загубленной, как чайка, а потом забыл весь этот эпизод. Забыл чайку и Треплев, и только зритель должен был помнить ее от начала до конца пьесы — от афиши спектакля до самоубийства Треплева. Образ чайки превращался в широкий символ чего-то бессмысленно загубленного и бездушно забытого — символ, относящийся не к определенной человеческой судьбе, а ко всей жизни, развертывающейся в пьесе. Символический смысл имеет и образ озера, ставшего своеобразным действующим лицом и в пьесе Треплева, и в пьесе Чехова. «Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!» — восклицает Дорн в конце первого действия, намекая на одно из значений этого образа (13, 20).

В духе романтической символики написана и пьеса Треплева. Аркадина вряд ли была права, назвав ее декадентской; ее идеи, образы и стиль восходят скорее всего к мистериям в духе Гете и Байрона, в которых действуют и произносят монологи персонализированные философско-этические категории. Так, вторая часть «Фауста» кончается торжественным апофеозом, мировой гармо-

<sup>13</sup> См.: Ларин Б. А. «Чайка» Чехова. (Стилистический этюд). — В кн.: Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, с. 145, 156—161.

нией, победой вечной женственности над сатанинскими силами, — мистерия Треплева завершается «гармонией прекрасной», победой Мировой Души (которая ведь тоже есть воплощение вечной женственности) над дьяволом, «началом материальных сил». У Гете декламационное «действие» происходит на фоне горных ущелий, леса, пустынных скал, у его молодого последователя — на фоне озера, леса, восходящей луны. В байроновском «Манфреде» также действуют космические силы, бессмертные духи сливаются с душами людей в таинственный час, когда сияет луна и на болотах светятся огни. В пьесе Треплева: «И вы, бледные огни, не слышите меня. . . Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари. . .» (13, 13). У Байрона есть и потрясающий образ угасшего мира, который стал мертвой массой, без травы, деревьев, без жизни, времени, движения, без людей; последние из них перед гибелью видят лицо дьявола («Тьма»).

В мистерияльности этого рода усматривает Треплев залог возрождения обветшавшего современного театра, бытовую же драматургию он отвергает совершенно. Чехов в своем стремлении обновить сценическое искусство поступает иначе — он сохраняет бытовой театр, но пронизывает бытовые эпизоды элементами иной, небытовой стилистики: то появляются символические образы, то в лирических местах пьесы речь персонажей начинает звучать, как стихотворение в прозе, то самые, казалось бы, нейтральные реплики вдруг приобретают особые, небытовые интонации. Когда Аркадина говорит: «Непокойна у меня душа. Скажите, что с моим сыном? Отчего он так скучен и суров?» (13, 22), — то это уже отчасти напоминает стиль высокой трагедии, но у Чехова такие пассажи возникают на будничном фоне, стилистически возвышая бытовое действие. Иногда это делается едва заметно. Так, Нина в последнем диалоге с Треплевым говорит: «Лошади мои стоят у калитки»; и потом опять: «Лошади мои близко» (13, 58, 59). Реально это значит, что ее не нужно провожать, не более того, но в звучании этих слов на общем фоне взволнованного и тревожного диалога возникает особый, поэтический колорит и смысл. Эти и им подобные черты поэтики «Чайки» как нельзя более гармонируют с недосказанностью пьесы, незавершенностью судеб ее героев, с общим принципом изображения жизни как процесса неразложимого на замкнутые, законченные эпизоды. С. Д. Балухатый отметил, что драматизм переживаний и ситуаций в «Чайке» «создается по принципу неразрешения в ходе пьесы завязанных в ней взаимных отношений лиц».<sup>14</sup>

Все эти новаторские черты «Чайки» были поняты не сразу, и на первом представлении в Александринском театре в Петербурге (1896) пьеса провалилась. Лишь Московский Художественный

<sup>14</sup> Балухатый С. Чехов-драматург, с. 135—136. — Ср. приведенный здесь же отзыв рецензента о «Дяде Ване»: «Недоконченность, как идея пьесы, есть в то же время и форма чеховского творчества» (с. 166).

театр с его смелым реформаторством сумел дать жизнь чеховской «Чайке». Премьера пьесы на сцене этого театра в 1898 г. стала триумфом Чехова-драматурга и знаменательным событием в истории русского театра.

В то время, когда создавалась «Чайка», в России была уже известна драматургия, связанная с именами Ибсена, Гауптмана, Метерлинка. С их пьесами в театр проникли веяния символизма, а отчасти и натурализма. Ибсен от романтического театра шел к сложному сплаву бытового реализма и символики. Интерес к неуловимым законам наследственности, как фатум вторгающимся в жизнь людей, сблизил Ибсена с тематикой, характерной для натурализма. Гауптман, писатель следующего за Ибсеном поколения, начал с натурализма и потом перешел к символистским пьесам. Метерлинк был символист природный и последовательный, глубокий теоретик символистской драмы и один из самых тонких ее мастеров. Вместе с «Чайкой» драматургия Чехова вступила в соседство с новой европейской драмой. Началом новой драматургии Метерлинк считал «Власть тьмы» Толстого и «Привидения» Ибсена. Во «Власти тьмы» он видел соединение ужасов современной жизни с высокой духовностью, воплощенной в образе Акима. В «Привидениях» Ибсена Метерлинк усматривал зловещее торжество рока, выступающего в форме наследственности. «Власть тьмы» названа здесь не случайно. С этой пьесой связывал начало своего драматургического творчества и Гауптман. «Своими литературными корнями я ухожу в творчество Толстого ... — писал он, — моя драма „Перед восходом солнца“ оплодотворена его „Властью тьмы“ с ее своеобразной смелой трагедийностью».<sup>15</sup> Однако в действительности подчеркнутый и резкий натурализм Гауптмана в изображении деревенской жизни сильно отличается от сурового реализма народной драмы Толстого, а тема наследственности, столь важная для немецкого драматурга, не находит во «Власти тьмы» никаких соответствий. Чехову также совершенно чужда эта тема и в ибсеновской и в гауптмановской ее трактовке. Болезни современного человека и современного общества он изображал, как мы видели, совсем в иной плоскости.

Если говорить о тематической близости, то Чехову была гораздо важнее и интереснее проблема одиночества людей, их разобщенности в семье и обществе, как она была поставлена в пьесе Гауптмана «Одинокие» (1891), высоко оцененной Чеховым. В драме Гауптмана все несчастны и все одиноки, каждый по-своему — родители и дети, муж и жена, даже люди новой морали, связанные друг с другом сердечными отношениями любви-дружбы. Главный герой пьесы Иоганнес Фокерат предстает перед нами как фигура двойственная: это и неустойчивый, вспыльчивый, неуравновешенный неврастеник, это и борец за новые идеи. В обоих

<sup>15</sup> Гауптман Г. Пьесы. т. 1. М., 1959. с. 558.

своих качествах он может быть сопоставлен с Треплевым. И жизнь его обрывается так же трагично: он кончает самоубийством. В пьесе ведутся разговоры о литературе, о живописи, обсуждается рассказ В. Гаршина «Художники», поднимается в связи с этим рассказом вопрос о соотношении искусства и действительности, о законности самого искусства в мире неправды и зла. Словом, тематические сопоставления здесь вполне возможны, но в драматургической поэтике Чехов далеко опережает своего знаменитого современника. Гауптман гораздо более традиционен, его пьеса ничего не оставляет на долю читательской интуиции, в ней все договорено до конца. Действие разворачивается в пределах замкнутого жизненного эпизода. Характерного для чеховской драмы ощущения жизненного потока ни эта, ни другие пьесы Гауптмана не оставляют.

Мало общего у Чехова и с Ибсеном, этим подлинным и великим реформатором театра. В своем беспощадном анализе современного общества Ибсен добирается до самых глубин, он срывает маски показного благополучия и производит суровый пересмотр господствующей морали, осуждая не только своекорыстие, косность, но и душевно дряблую добродетель, неспособную к борьбе с препятствиями. Ибсен показывает сложные жизненные ситуации, при которых борьба представляется человеку невозможной и все же оказывается необходимой. Он призывает к общественной активности, мужеству и бескомпромиссности. Символические образы Ибсена укрупняют бытовые коллизии его семейных драм, придают сценам повседневной, домашней жизни особую значительность и монументальность. Так, в «Привидениях» символично самое это заглавие, оно обозначает призраки старого, тяготеющие над современностью, прежде всего зловещие призраки старой, отжившей морали, общественной и религиозной. Строится приют памяти покойного камергера Альвинга, причинившего много зла своей семье, пожар истребляет его, но на пепелище старого приюта возникает новое убежище того же имени; фактически это будет уже публичный дом для моряков. Одно лицемерие сменяется другим, еще более чудовищным. Призраки горят и не сгорают. Сын камергера Освальд погибает от сухотки спинного мозга (наследие беспутного отца!). «Мама, дай мне солнце!» — восклицает он, перед тем как погрузиться в тьму бессознательного существования. Все время лил дождь, людям нужно солнце, когда же оно проглядывает, то для Освальда это уже бесполезно: его ждет темная ночь распавшегося сознания. Он просит солнца, но получит в лучшем случае вечную тьму, в худшем — мерзость разложения заживо. Такие твердые, можно сказать, железные символы скрепляют действие большинства пьес Ибсена 80—90-х гг. Все мысли доведены в них до предельной ясности, все объяснено прямыми словами. Символы сцементированы логикой. Ничего зыбкого, расплывчатого, смутного, неясного. Мощная воля автора безраздельно господствует в пьесе.

Чехову не могла импонировать драматургическая система Ибсена с ее глубокой и сильной, но деспотически однозначной символикой. События у него не развертываются столь дидактично и символы не бывают так обнажены, они просвечивают сквозь гущу обыденности, философия не лежит на поверхности так открыто. Единственную слабую дань ибсенизму у Чехова можно, пожалуй, усмотреть в символе чайки, хотя и не столь однозначном, как у Ибсена, но все-таки несколько логизированном, несущем в себе оттенок аллегии. В дальнейшем ничего близкого Ибсену в пьесах Чехова найти невозможно. Можно даже сказать, что драматургическая поэтика Чехова противоположна ибсеновской. В самом деле, у Ибсена не может быть никакой «тарарабумбия», или жары в Африке, или Бальзака с его женитьбой в Бердичеве, а если бы в пьесе Ибсена был упомянут звук лопнувшей струны, но это имело бы вполне ясный и определенный смысл.

Метерлинком, как известно, Чехов был очень заинтересован. В 1897 г. он читал в подлиннике «Слепых», «Непрошенную гостью» («Втершуюся»), «Аглавену и Селизетту». «Все это странные, чудные штуки, — писал он, — но впечатление громадное, и если бы у меня был театр, то я непременно бы поставил „Les aveugles“ — «Слепых» (II. 7, 26). В драматургических идеях Метерлика были родственные Чехову черты. Он был сторонник сценической разработки не трагедии больших событий, а трагедии каждодневной, обычной, глубокой и всеобщей. «Разве счастье или минута обыкновенного отдыха не скрывают нечто более серьезное и более постоянное, чем волнения страстей?» — писал Метерлик в статье «Трагедия каждого дня», вошедшей в его книгу «Сокровище смиренных» (1896). Величие и красота прекрасных и больших трагедий, считал он, заключаются не в поступках, а в словах. «И не в одних словах, которые сопровождают и объясняют действие. Надо, чтобы было еще нечто, кроме внешне-необходимого диалога. Только те слова, которые с первого взгляда кажутся бесполезными, и составляют сущность произведения. <...> Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним».<sup>16</sup>

Эти мысли открывали путь к реализму, но пьесы Метерлика в большинстве своем были выдержаны в символистском духе. Действующие лица его пьес — это люди наедине с судьбой, с роком, с неизбежным, со смертью. Они только слегка индивидуализированы, обозначены одной-двумя чертами. Короли, принцессы, монахини в его пьесах — это персонажи, далекие от людей «каждого дня». Даже если действие происходит в обычной среде, все равно перед нами не бытовые персонажи, а люди вообще, часто без имен, обозначенные в афише «отец», «дядя», «первый слепой» и т. д. Их речь отрывиста, наивна, чрезвычайно лаконична, часто они с вопросительной интонацией повторяют реплики собеседников,

<sup>16</sup> Метерлик М. Соч., т. 1. СПб., 1907, с. 433—434.

иногда ограничиваются восклицаниями-междометиями. За сценой — главные силы и могущества, перед которыми люди беспомощны, хотя и не всегда пассивны. Большую роль в пьесах Метерлинка играет невидимое, едва слышимое, предчувствуемое, предугадываемое. В пьесе «Слепые» группа слепцов находится на берегу моря. Священник, их поводырь, умер и мертвый сидит среди них, но они этого не знают. Слышно, как прибегает собака священника и не отходит от покойника. Слышны какие-то новые шаги. Что они значат, спасение или гибель — неизвестно. Скорее последнее, потому что дитя на руках слепой матери плачет все громче и отчаяннее. Здесь возможны аллегорические толкования, вроде того, например, что слепые символизируют все человечество, а мертвый священник — закат религии, и т. п.; но возможно восприятие этой пьесы как драмы настроений, без прямой подстановки понятий, и это ближе к общему духу поэтики Метерлинка. В «Непрошенной гостье», также заинтересовавшей Чехова, обыкновенные люди сидят за столом и обмениваются репликами, в которых звучат тревога и мрачное предчувствие. Тяжело больна молодая женщина, недавно разрешившаяся от бремени. В дом «втирается» смерть. Люди чувствуют ее приближение. В саду падают мертвые листья. Пугаются лебеди. Три сестры испуганно жмутся друг к другу и обмениваются поцелуями. Входит сиделка и молча возвещает о смерти больной. Все бросаются в ее комнату. На сцене остается слепой старик, он больше всех чужал приближение смерти. Теперь, когда беда совершилась, его забыли, он остался один.

Метерлинка создал драматургию удивительной тонкости и эмоциональной выразительности. В его пьесах значимо все — и шелест листьев, и шорох шагов, и шопот тихих слов, и безмолвные объятия. Иногда у него появляются люди сильных страстей, совершаются кровавые дела, звучат человеческие стоны, возникает шекспировская атмосфера, но и в этих случаях все приглушено, погружено в дымку ирреальности, точно действуют и говорят не люди, а тени людей. В стиле Метерлинка много условной поэтичности: замки, принцы, принцессы, лебеди. Тонкость чувств, изящество движений, речей, поз — все это у Метерлинка находится на опасной грани перехода в свою противоположность: тонкость иной раз граничит с нарочитостью, изящество с манерностью. Поэзия рока, мотивы неведомого и таинственного звучат у Метерлинка почти везде, даже в его естественнонаучном сочинении «Жизнь пчел» (1901). В. Г. Короленко, вполне сочувственно отнесшийся к этой книге, заметил, однако: «...эти постоянные повторения на разные лады: „тайна, тайна, о тайна, великая тайна“, — звенят, как треньканье на одной струне, и надоедают».<sup>17</sup> В другом письме, уверяя своего корреспондента, что «Пчелы» Метерлинка ему понравились и вызвали больший интерес, он до-

<sup>17</sup> Короленко В. Г. Избранные письма, т. 3. М., 1936, с. 152.



бавляет: «Но все-таки и теперь у меня остается впечатление, что Метерлиник кокетничает с „неведомым“ и с „тайнами бытия“. И это дает осадок».<sup>18</sup> Короленко был непримиримым противником символизма, и его суждения, быть может, грешат прямолинейностью, но основания для таких оценок в стиле Метерлинка имелись. Чехов был совершенно свободен от того, что Короленко назвал кокетничаньем с неведомым. Изящество чувств и мыслей героев его пьес проявлялось на фоне вполне обыденной, часто грубой и пошлой жизни. Даже подчеркнутый лиризм в диалогах Треплева и Нины Заречной не был единственной стилистической краской в их речи. Тот же Треплев произносил и вполне прозаические тирады, нервничал, брюзжал и даже бранился. Задача Чехова-драматурга заключалась не в том, чтобы отвергнуть прозу жизни, отвернувшись от нее или превратив ее в нечто таинственное и мистически-прекрасное, а в том, чтобы показать, как в бедной и скудной жизни, неподвижной и застывшей, у самых обыкновенных людей возникает томление духа и появляются смутные надежды на возможность иного существования. В особенности сильно эти черты сказались после «Чайки».

Тема «Дяди Вани» и «Трех сестер» — трагедия неизменности. Перемены в жизни людей происходят, но общий характер жизни не меняется. М. Горький писал Чехову, что, слушая «Дядю Ваню», он думал «о жизни, принесенной в жертву идолу». Не только жизнь Войничского ушла на служение идолу, но также и Астрова, и Елены Андреевны, и Сони. Какие бы облики ни принимал этот «идол» — профессора ли Серебрякова, или чего-то безличного, вроде уездной глуши, засосавшей доктора Астрова, все равно: за ним стоит та бесцветная нищенская жизнь, та «ошибка» и «логическая несообразность», о которой думал герой «Случая из практики», уподобивший эту универсальную несообразность дьяволу. Люди делают свои дела, лечат больных, подсчитывают фунты постного масла, влюбляются, переживают страдания ревности, печаль неразделенной любви, крах надежд, а жизнь течет в тех же берегах. Иногда разгораются ссоры, звучат револьверные выстрелы, в «Дяде Ване» они никого не убивают, в «Трех сестрах» от пули армейского бреттера погибает человек, достойный счастья, но и это — не события, а только случаи, ничего не меняющие в общем ходе жизни.

Однако одно из важных отличий «Дяди Вани» и «Трех сестер» от «Чайки» заключается в том, что неизменность жизни порождает у героев этих пьес не только тягостную скуку и печаль, но и предчувствие, а иногда даже уверенность, что жизнь непременно должна измениться. И даже более того: чем неизменнее кажется жизнь, тем ярче растут предчувствия правды и счастья. Герои этих пьес много думают, говорят и спорят об этом, особенно в «Трех сестрах». Вершинин откладывает достижение желанного

<sup>18</sup> Там же, с. 153.

берега на долгие годы, призывая отказаться от стремлений к личному благу во имя будущего всеобщего счастья. Тузенбах убежден, что и в будущем «жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая» (13, 146), поэтому нашу нынешнюю жизнь надо прожить возможно лучше, счастливее и достойнее. Характерно, что именно он говорит о близости бури. Ирина мечтает об осмысленном труде, приносящем человеку удовлетворение и радость. Маша видит счастье жизни в уразумении ее общего смысла. В одной из промежуточных редакций пьесы в финальном монологе она говорила, глядя на небо: «Над нами перелетные птицы, летят они каждую весну и осень, уже тысячи лет и не знают зачем, но летят и будут лететь еще долго, долго, много тысяч лет, пока, наконец, бог не откроет им тайны...» (13, 308). В этих поэтических словах, как и во всех рассуждениях героев и героинь чеховских пьес, звучит тоска по общему смыслу, по «общей идее». Люди хотят знать, зачем они живут, зачем страдают. Они хотят, чтобы жизнь предстала перед ними не как стихийная необходимость, а как осмысленный процесс. Каждый думает об этом по-своему, но все думают примерно о том же. Когда в «Дяде Ване» Соня мечтает увидеть «жизнь светлую, прекрасную, изящную» в загробном существовании, она все-таки думает о нашей, земной жизни, какой она должна была бы быть. Представление об иной жизни можно перенести в мир сказки, как в «Снегурочке» Островского, можно идею «гармонии прекрасной» выразить в мистерии о победе мировой души над дьявольскими силами, можно выразить ее в формах религиозной образности и символики, но в любом случае речь пойдет о неудовлетворенности жизнью, от которой все устали, и о стремлении к жизни, достойной человека.

Это общее стремление не всегда выражается прямыми словами, чаще всего это бывает в финалах чеховских пьес, когда действие уже кончилось. Тогда звучат проникновенные лирические монологи, обычная сдержанность оставляет людей, и они говорят так, как не говорили на протяжении всей пьесы. Обычно же герои и героини пьес погружены в себя, для них настала пора великого размышления. Препятствующих слов нет, ждать их не от кого, и каждый решает главные вопросы жизни сам. Это сказывается в том, как люди в пьесах Чехова говорят друг с другом. Диалоги в пьесах Чехова, по определению А. Р. Кугеля, приобрели «монологическую форму»: «Похоже на то, что при данной конъюнктуре никто никому ничем помочь не может, и потому речи действующих — только словесно выраженные размышления. Разговора в истинном значении этого слова, когда один убеждает другого или сговаривается с другим, или когда единая мысль, направленная к единой цели или к единому действию, воссоздается частями в ансамбле участников, — такого разговора очень мало. Наивысшей формы отчужденности и не встречающегося параллелизма это достигает в беседе земского

человека Андрея («Три сестры») с глухим сторожем Феррапонтом». <sup>19</sup> Создается впечатление, что между людьми распались связи и погасло взаимопонимание. Однако это далеко не так. Напротив, герои чеховских пьес понимают друг друга, даже когда молчат, или не слушают своих собеседников, или произносят ничего не значащие слова вроде слов Астрова о жаре в Африке. Между ними (если это, конечно, не Серебряковы и не Наташи) установилось сердечное единение.

Этот особый характер театральной речи, когда люди говорят как бы не в унисон и отвечают не столько на реплики собеседников, сколько на внутренний ход собственных мыслей и все-таки понимают друг друга, именуется обычно «подводным течением». Его нельзя смешивать с таким диалогом или полилогом, в котором слово говорящего что-то утаивает или намекает на нечто, понятное не всем участникам разговора, а только некоторым, как бывает, например, в пьесах Тургенева «Месяц в деревне» или «Где тонко, там и рвется». У Чехова нет ни утаивания, ни намеков. В его пьесах все говорят о своем и для себя, но в «подводном течении» разрозненные струи сливаются. Можно сказать, что чеховские пьесы строятся на взаимодействии двух течений, внешнего и подводного. Иногда действие разворачивается на грани этих течений. Так, например, во втором акте «Вишневого сада» происходит такой необычный с точки зрения традиционной сценичности разговор:

Любовь Андреевна <...> (*задумчиво*). Епиходов идет...  
Аня (*задумчиво*). Епиходов идет...  
Гаев. Солнце село, господа.  
Трофимов. Да.

(13, 224)

Люди называют то, что они видят, но произносят свои реплики задумчиво, мечтательно, погруженные в какие-то размышления, быть может, неясные им самим. «Подводное течение» здесь протекает на большой глубине.

Иногда оно начинает прорываться, как во втором действии «Трех сестер», где Маша произносит глубоко значительные слова о бессмысленности жизни, которая не открывает людям внутренней связи всего сущего («Жить и не знать, для чего журавли летят...» и т. д.). Далее после паузы следуют реплики, продолжающие только что сказанные большие и важные слова — если не по прямому смыслу, то по эмоциональному тону. Вершинин говорит: «Все-таки жалко, что молодость прошла...»; Маша отвечает цитатой из Гоголя: «Скучно жить на этом свете, господа!»; Тузенбах сердится, ворчит; и, наконец, Чебутыкин без всякой связи с предшествующим читает вслух строчку из какой-то газетной статьи «Бальзак венчался в Бердичеве» (13, 147), что уже

<sup>19</sup> Кугель А. Р. (*Ното Новус*). Русские драматурги. М., 1934, с. 126—127.

вовсе как будто изгоняет «подводное течение», но след его все-таки остается: Ирина, раскладывая пасьянс, задумчиво повторяет реплику Чебутыкина о Бальзаке, погружаясь в свои мысли, нам не известные, но, видимо, близкие к тем, которые у всех мыслящих чеховских героев протекают где-то в душевной глубине, лишь изредка прорываясь наружу. И только в совсем редкие минуты полного внутреннего единения людей в пьесах Чехова происходят внезапные разливы «подводного течения», как в финале «Дяди Вани» и «Трех сестер». Тогда пропадают недоговоренности и случайные слова, подлежащие переводу на язык чувств, бытовое течение пьесы прекращается, герои говорят о самом главном, о самом важном в своих предчувствиях и надеждах, они обретают поэтический дар, и их монологи звучат как стихотворения в прозе.

В «Вишневом саде» эти предчувствия и ожидания уже накануне осуществления. В пьесе чувствуется близость обновления, оно не только в мечтах и смутных надеждах людей, но в ходе самой жизни. В «Вишневом саде» показана историческая смена социальных укладов: кончается период вишневых садов, с эстетической красотой уходящего усадебного быта, с поэзией воспоминаний о былой жизни, навеки уже отшумевшей. Владельцы вишневого сада нерешительны, не приспособлены к жизни, непрактичны и пассивны, у них тот же паралич воли, который Чехов усматривал и у некоторых прежних своих героев, но теперь эти личные черты наполняются историческим смыслом: эти люди терпят крах, потому что ушло их время. Люди подчиняются велению истории больше, чем личным чувствам. Раневскую сменяет Лопахин, но она ни в чем не винит его, он же испытывает к ней искреннюю и сердечную привязанность. «Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную», — говорит он (13, 204). Петя Трофимов, возвещающий наступление новой жизни, произносящий страстные тирады против старой несправедливости, также нежно любит Раневскую и в ночь ее приезда приветствует ее с трогательной и робкой деликатностью: «Я только поклонюсь вам и тотчас же уйду» (13, 210). Но и эта атмосфера всеобщего расположения ничего изменить не может. Покидая свою усадьбу навсегда, Раневская и Гаев на минуту случайно остаются одни. «Они точно ждали этого, бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали» (15, 253). Здесь как бы на глазах у зрителей совершается история, чувствуется ее неумолимый ход.

Современники говорили о жестокости третьего действия пьесы, понимая, что это жестокость не автора, а самой жизни. В пьесе Чехова «век шестует путем своим железным». Наступает период Лопахина, вишневый сад трещит под его топором, хотя как личность Лопахин тоньше и человечнее, чем роль, навя-

занная ему историей. Он не может не радоваться тому, что стал хозяином усадьбы, где его отец был крепостным, и его радость естественна и понятна. В победе Лопехина чувствуется даже некоторая историческая справедливость. И вместе с тем Лопехин понимает, что его торжество не принесет решительных перемен, что общий колорит жизни останется прежним, и он сам мечтает о конце той «нескладной, несчастливой жизни», в которой он и ему подобные будут главной силой. Их сменят новые люди, и это будет следующий шаг истории, о котором с радостью говорит Трофимов. Он сам не воплощает будущего, но чувствует его приближение. Каким бы «облезлым барином» и недотепой Трофимов ни казался, он человек нелегкой судьбы; по словам Чехова, он «то и дело в ссылке», на это есть намеки и в тексте пьесы. Душа Трофимова «полна неизъяснимых предчувствий», он восклицает: «Вся Россия — наш сад». Радостные слова и возгласы Трофимова и Ани дают тон всей пьесе. До полного счастья еще далеко, еще предстоит пережить лопехинскую эру, рубят прекрасный сад, в заколоченном доме забыли Фирса. Жизненные трагедии еще далеко не изжиты, но трагической неизменности жизни в последней пьесе Чехова уже нет. Общая картина мира изменилась. Русская жизнь, казалось бы, застывшая на века в своей фантастической искаженности, пришла в движение. Мечтательно-тоскливое ожидание перемен, походившее ранее на веру в невозможное, сменилось радостным убеждением в близости будущего. Люди уже слышат его шаги.

От веселого смеха над несообразностями жизни в ранний период деятельности, от горестного удивления перед вопиющими несообразностями и алогизмами жизненного уклада — в средний период — к ощущению необходимости и возможности «перевернуть жизнь» в последние годы XIX в. и в первые годы XX столетия — такова последовательность и логика творческого развития Чехова, отразившая движение русской истории от периода реакции 80-х гг. к эпохе первой русской революции. Чернышевский говорил, что произведения искусства часто «имеют значение приговора о явлениях жизни».<sup>20</sup> Произведения Чехова имели именно такое значение, и вся современная ему жизнь прошла перед его судом. В вынесении приговора явлениям жизни участвуют разные «стороны»: есть прокуроры и обличители, есть адвокаты, есть судьбы. Чехов претендовал на роль свидетеля и на протяжении всей своей писательской деятельности выполнял ее. Как свидетель он был безукоризненно правдив, он приводил точные подробности событий и чувств, достоверные факты, иногда крупные, иногда мелкие, иногда вовсе незначительные, но в каждом из них в отдельности и во всех вместе отражалось подлинное лицо жизни. Он рассказывал о том, как люди объясняют жизненные явления, он говорил и о личном отношении к ним, никогда не

<sup>20</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1949, с. 92.

скрывая своих оценок, но не навязывая их, оставаясь верным раз навсегда избранной позиции. Для эпохи конца века, когда жизнь потребовала пересмотра старых теорий и догматических ответов, эта позиция Чехова, эта строгая и объективная, иногда до наивности простая манера рассказывать о том, что он увидел и понял, имела громадное значение. Она убеждала в неопровержимой достоверности его слов; «... то, что он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо и верно», — писал о Чехове в 1900 г. М. Горький.<sup>21</sup>

Вместе с Л. Толстым и Салтыковым-Щедриным, Гл. Успенским и Гаршиным Чехов создавал беспокойное искусство, вызвавшее к совести и требовавшее от каждого пересмотра собственной жизни, возрождения, воскресения в самом широком смысле этого слова. Чехов приучал людей видеть неблагополучие жизни даже там, где его нельзя было увидеть простым глазом. В 1862 г. в предисловии к «Собору Парижской богородицы» В. Гюго Достоевский говорил, что «основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия» — «восстановление погибшего человека».<sup>22</sup> У писателей конца столетия, прежде всего и ярче всего у Чехова, речь шла уже о другом — о пробуждении не погибшего, а, напротив, вполне благополучного человека. Один из героев Чехова говорит: «... нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай» (10, 64); и автор, без сомнения, с ним согласен. Чехов сказал однажды о романе Г. Сенкевича «Семья Поланецких»: «Цель романа: убаюкать буржуазию в ее золотых снах <...> Буржуазия очень любит так называемые „положительные“ типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинности соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым» (II, 6, 54). Чехов разрушал эти «золотые сны» не только у русских, но и у европейских читателей. В то же время он «неопровержимо и верно» показывал тем и другим, что злые нелепости современной жизни не могут быть ее вечным состоянием, и этот урок Чехова был усвоен и у нас, и на Западе.

Французский критик Пьер Сувчинский сказал о художественном мире Чехова, что это «мир, где все неразумное, все нелепое преобразуется и каким-то чудом преодолевается».<sup>23</sup> Известный английский писатель Пристли увидел у Чехова, в особенности в поразившем его «Вишневом саде», юмор и пафос, правду жизни и правду предчувствий. «Здесь, — писал он, — на сцене была подлинная жизнь, дыхание жизни, страдания, надежды, смех и слезы. Своим магическим даром Чехов освободил современного драматурга от цепей старых условностей. Более того, он принес

<sup>21</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23, с. 316.

<sup>22</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. художественных произведений, т. 13 М.—Л., 1930, с. 526.

<sup>23</sup> Литературное наследство, т. 68. М., 1960, с. 722.

в театр свое великое предвидение, горячую надежду на человечество, глубокое, неиссякаемое чувство сострадания».<sup>24</sup>

«Дыхание жизни» и «великое предвидение» Чехов внес не только в свои пьесы, но и во все, им созданное. Смысл чеховского творчества был поучителен и важен для читателей всего мира и при жизни писателя, когда за рубежом его знали еще не все; и после его смерти, когда началась его мировая слава. Тогда всем стало ясно, что, говоря о России, Чехов — новеллист и драматург говорил обо всем современном человечестве, о его противоречиях и надеждах, о его настоящем и будущем.

---

<sup>24</sup> Там же, с. 827.

ЛИТЕРАТУРА  
РУБЕЖА ВЕКОВ  
И ПЕРИОДА  
РЕВОЛЮЦИИ  
1905 ГОДА







---

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
1890—1907 годов

---

Вторая половина 90-х гг. со всей очевидностью показала, что пора уныния, пессимизма, проповеди «малых дел» в качестве жизненной программы миновала. В соответствии с изменением исторической действительности, бурно напоминавшей о себе ростом рабочего движения, крестьянскими волнениями, студенческими выступлениями, все больше приобретающими политическую окраску, русское общество было охвачено ожиданием коренных перемен в жизни страны.

Подъем настроения был характерен для большинства писателей, особенно молодых. Литература конца 90-х—начала 1900-х гг. показывала читателю потрясенную в социальных, нравственных, бытовых основах жизнь огромной России в эпоху подготовки и свершения первой русской революции.

Образ человека реалистической литературы существовал в конкретно-типизированном мире. Сюжетно-тематический план литературы был тесно связан с актуальными проблемами социально-исторической действительности. При бесчисленном многообразии ведущих мотивов магистральными темами были темы деревни, труда и капитала, быта, поисков миропонимания и новых жизненных путей. В сравнении с литературой XIX в. в их трактовке появились существенно новые аспекты.

1

Огромное влияние на общественное сознание оказали события 1891—1892 гг. — голод, охвативший ряд губерний, и сопутствовавшие ему эпидемии холеры и тифа. «Кризис деревни» (В. И. Ленин) по-новому заставил взглянуть на ее состояние: понять неизбежность ее классового расслоения, обезземеливания и разорения бедного крестьянства, а также несостоятельность по-

пытках изжить беспроектную нищету и разруху путем переселения части крестьянских семей в необжитые районы страны. Это вело к еще большей нищете и несправедливости.

Нравственно жизнеспособные силы общества, в том числе и писатели, среди которых были Л. Толстой, В. Короленко, А. Чехов, Н. Ггарин-Михайловский, В. Вересаев и многие другие, в годину народного бедствия кормили и лечили голодную, близкую к физическому истреблению Русь, отчетливо в то же время сознавая, что благотворительностью катастрофы не остановить.

Литература 90-х гг. создала художественную «летопись народного разорения» (Гл. Успенский), в которую вошли статьи, рассказы и очерки о голоде, написанные Буниным, Короленко, Лесковым, Потапенко, Л. Толстым, Чириковым, Эртелем. Специальный раздел этой летописи составили рассказы и «эпизоды» из жизни переселенцев («На чужой стороне» и «На край света» И. Бунина; «Самоходы», «Нужда», «Хлеб-соль» Н. Телешева и др.).

Особенно значимым в литературе стало изображение проникновения капитализма в деревню. Гл. Успенский был первым писателем, выразительно сказавшим о том, что крестьянин вышел из состояния благостной патриархальности и теперь целиком отдан в жестокую власть шествующей буржуазной цивилизации и что интеллигент, ежечасно «пекшийся» о его доле, не был в состоянии его спасти. Писатели 90-х гг. пошли вслед за Успенским, расширив поле наблюдения за деревней «эпохи цивилизации» и существенно дополнив его выводы.

Значительный вклад в новое освещение темы деревни был внесен Николаем Георгиевичем Михайловским (1852—1906), выступившим под псевдонимом «Н. Ггарин». Фабульную основу двух циклов его очерков — «Несколько лет в деревне» (1892) и «В суровом провинциальном бытии» (1900) — составила история хозяйствования автобиографического героя, находившегося под обаянием народнических идеалов. Основной пафос этих очерков заключался в том, чтобы выяснить причины плачевного состояния современной деревни, возможности и источники перемен к лучшему.

«Несколько лет в деревне» открывались историческим очерком деревни Князевки. За сухими сведениями о том, как сто лет назад на земле, высочайше пожалованной князю Г. на Полтавщине, из крестьян, вывезенных князем из-под Тулы, возникла деревня из семидесяти дворов, как переходила она из рук в руки — от князя к помещикам Юматовым, от них к купцу Скворцову, от него — к бывшему приказчику Белякову, а затем к дворянину Михайловскому, — раскрывалась столетняя драма мужицкой жизни.

Помещик Михайловский столкнулся с необходимостью хозяйствовать на земле, в силу социального закона веками подвергавшейся истощению, иметь дело с мужиками, которые были отрав-

лены рабскими привычками и для которых бедность и бескультурье были повседневной нормой жизни.

Новый хозяин надеялся повернуть жизнь князевцев в новое русло. Он решил реставрировать нравственные устои патриархальной общины, соединить их с современной аграрной культурой, с просвещением, медициной. Вложив в задуманное дело десятки тысяч рублей и большую энергию, Михайловский поднял на ноги беднейшие крестьянские дворы, вызвал у молодежи тягу к учению, разбудил в ней желание осмысленной жизни. Но при этом его самоотверженная работа в деревне сопровождалась бесчисленными «почему?». Почему мужик глух к нововведениям, к технике и не проявляет инициативы? Почему, вопреки собственной выгоде, он не хочет надолго арендовать землю помещика? Почему мужик не верит ему, своему доброму и бескорыстному советчику? После страстного трехлетнего труда Михайловский пережил страшное поражение: деревенские богатеи сожгли собранный в поместье урожай хлеба, что привело его к полному разорению, а бедняки хотя как будто и сочувствовали ему, но на деле держали сторону кулаков — «своих». И снова Гарин-писатель вместе со своим героем спрашивает — почему? Может быть, неудача помещика вызвана его неспособностью или неумением взяться за дело, а может быть, она — результат нелепых случайностей, или же, наконец, она произошла «в силу обычных причин, роковым образом долженствовавших вызвать неудачу»?<sup>1</sup> Ответы на эти вопросы Гарин дает в своих циклах, знакомя читателей с фактами и их всесторонним анализом.

Прежде всего писателем показан эгресный вред общины — деревенского «мира». Она распространяла бактерии нравственной заразы, «искажала» нестойкие характеры (Степанида, Асимов, Матрена — «Деревенские панорамы»; Гамид — «Бурлаки»; Анна и Мария — «В сутолоке провинциальной жизни»). Общинный мир — «злая трясина», жуткая черная власть, истреблявшая деревенские таланты («Волк»); общинное правоустройство — ширма, за которой богатеи творят преступные дела («Несколько лет в деревне»). Уклад общины давно уже развалился, а его остатки превратились в «бремя, горе, муку», жизнь ее членов «полна мрака и ужасов», а сами они похожи на «петлями спутанное стадо». Прочитав «Несколько лет в деревне», Чехов писал: «Раньше ничего подобного не было в литературе в этом роде по тону, и, пожалуй, искренности».<sup>2</sup>

Среди деревенских типов Гарин особо выделял тех, в ком сохранились черты патриархальной благостности и «справедности». Он создал скульптурные фигуры старой Драчены, страдальцы, воплощения мудрости Князевки; Исаева-старшего, уважаемого

<sup>1</sup> *Гарин-Михайловский Н. Г.* Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1957, с. 7. (Ниже ссылки в тексте даются на это издание).

<sup>2</sup> *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 5. М., 1977, с. 126.

в деревне хозяина, добившегося богатства и почета трудом, сметкой и удачей; Акулины, неистойвой в работе, нестигаемой в активном своем материнстве; церковного старосты Михаила Филипповича — совести Князевки («Деревенские панорамы»). В характерах этих людей Гарин подчеркивал красоту терпения и в то же время сопутствовавшую ему утрату жизнеспособности в условиях новой, капиталистической деревни. За ними стоит прошлое крестьянства, а не его настоящее или будущее.

Гарин увидел повсеместное, всеобщее неблагополучие деревни. В пору кризиса 1891—1892 гг. мысль о неизбежности ее катастрофы стала для писателя непререкаемой истиной. Всем своим творчеством он отрицал пароднические иллюзии и доктрины.

В цикле «В сутолоке провинциальной жизни» говорилось, что логика защитников общины может привести к обоснованию необходимости возврата к крепостничеству, ибо мужики единодушно твердят, что «в крепостное время им куда лучше жилось», или же к первобытности, ибо «если бы дожил человек из времен Владимира, он, конечно, доказал бы, что тогда еще лучше жилось. Лес был не вырублен, постройки были лучше, поля не были так истощены» (4, 500). В размышлениях Гарина немалое место занял анализ остатков крепостничества, страшных для деревни. Он увидел их не только в складе мужицкой души, но главным образом в поведении помещиков и деревенских интеллигентов — «хороших бар». Соседи Михайловского — Беловы, Сеницыны, Чеботаевы, Бронищевы — продолжали жить, дико эксплуатируя землю и «непокорного» мужика. Михайловский слыл среди них «вольнодумцем», но и он, и все другие «хорошие баре» — доктора, фельдшеры, учителя — всего лишь «пережитки средневековья и крепостничества», ибо самовольно взяли на себя роль устроителей народных судеб: «Как лучший из отцов командиров доброго крепостного времени, я тащил своих крестьян сперва в какой-то свой рай, а когда они не пошли, или, вернее, не могли и идти, потому что рай этот существовал только в моей фантазии, я им мстил, нагло нарушая все законы, посягая на самые священные человеческие права этих людей» (4, 342).

На ряде убедительных примеров Гарин показал, что чем инициативнее были «добрые помещики», тем пассивнее были мужики, что пресловутая лень мужика являлась оборотной стороной его рабского бесправия, а его бескультурье — неизбежный плод его многовековой бедности. И мужик этот нуждается не в той или иной опеке, а в коренном изменении своей судьбы. Все думы этого мужика были направлены к тому, что было выражено словами Фрола Потапова, прозорливейшего из них: «Ты вот им землю отдай, а сам иди куда знаешь...» (3, 107). Все мужики — бедняки и кулаки, хитрецы и праведники — думали о земле с точки зрения своего на нее «естественного права». Михайловскому оказались близки мысли и чувства стихийных социалистов, уверенных, что земля — божия, что владеть ею должен тот,

кто ее обрабатывает, и что любой барин, даже самый наисовершеннейший, наигуманнейший и наисправедливейший человек, — «временное зло, которое до поры до времени нужно терпеть, извлекая из него посильную пользу для себя» (3, 45). Как писатель революционной эпохи, Гарин приводил своего читателя к убеждению, что лишь там и тогда удастся разбудить инициативу, мысль, творчество крестьян, где и когда земля будет принадлежать самим крестьянам. Сейчас же в них господствуют невыработанность чувств, непонимание своего положения, отсутствие какого-либо общественного самосознания.

В глазах современников застрельщиком в создании мрачной собирательной картины мужичьей жизни выступил Чехов. Уже в «Мужиках» (1897) неторопливо и просто он рассказывал о голодном быте, когда «с Рождества не было своего хлеба», а «в хлеву день и ночь раздавалось мычание голодной коровы»,<sup>3</sup> и о полудиком состоянии крестьянских душ как о «бытовом явлении». Чехов стал во главе литераторов, разрушавших в обществе остатки деревенских иллюзий (вспомним, как в результате резкого нападков на «клеветника» Чехова, автора «Мужиков», его чуть не забаллотировали на выборах в члены Русского Литературного общества).

В конце века общественный смысл распада патриархальной деревни и сложения деревни капитализирующейся стал объектом всей реалистической литературы. По мнению передовой критики, яркими итоговыми произведениями рубежа веков были циклы очерков Гарина-Михайловского и повесть Чехова «В овраге» (1901).

## 2

Третий этап революционного движения со всей очевидностью обнаружил крушение народнической иллюзии об особом пути России. На арену классовой борьбы выходил пролетариат. Идейная борьба марксистов с народниками принимала все более ожесточенный характер.

Литература 80-х—начала 90-х гг. показала полиняние народников, замену революционных идей теорией постепенства, проповедью «малых дел». Эти мотивы сохранились литературой и в последние годы старого века, но более характерным стало изображение поисков молодежью новых путей, вызванных пониманием того, что теории либерального народничества отжили. Писатели, взявшиеся за изображение процесса новых идейных исканий, еще не знали, каков будет путь их героев, но то, что они стоят накануне его обретения, было для них несомненно.

---

<sup>3</sup> Там же. Соч., т. 9, с. 310.

В этом плане весьма характерна тетралогия («Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты», «Инженеры», 1892—1906) Гарина-Михайловского, оставшаяся незавершенной.

До 1960-х гг. главный герой тетралогии Карташев чаще всего характеризовался литературоведами как герой, «подлеющий» под воздействием современного ему общества. Сейчас эта точка зрения пересмотрена. Так, Е. Б. Тагер в статье «Проблемы реализма и натурализма» справедливо пишет: «Поиски героя, его трудный и сложный путь к неясному еще идеалу — вот что составляет стержень всех частей тетралогии. Уяснение содержания этих поисков, смысла и направленности пути героя чрезвычайно важны для понимания внутренней сути всего гаринского творчества».<sup>4</sup> Действительно, Карташев соединяет в себе нравственную тревогу, мечту о правде, стихийный демократизм и действенность природы, ищущей неперменного, реального, истинного воплощения идеала.

С детских лет мечты и идеал Карташева были связаны с мыслью об окружающих людях, их пользе и благе. Жизнь предлагала ему множество образцов поведения, основанного на принципах исполнения долга, чести, совести. Отец — генерал, верный слуга царю и отечеству, пользовался уважением за то, что был любимцем солдат и героем военных батальонов. Мать — умная, чуткая женщина, преданная семье, все силы прилагавшая в воспитанию в детях христианского самоотвержения, доброты, честности, сердечности. Гимназия конструировала перед ним свой эталон человеческого поведения: это — верноподданный гражданин, приученный к бездумной дисциплине, лишенный потребности в духовной самостоятельности. Следование любому из предуказанных путей сделало бы из Карташева ординарного обывателя, послушное орудие существующего порядка. Карташева спасли критический ум, ощущение бегства живой жизни, природная жажда справедливости. Он не приемлет официозную мертвенность патриотизма отца, социальную ограниченность человеколюбия матери, отталкивающую пустоту и казенность гимназических прописей. Полученное воспитание не дало ему понять, почему бедны и бесправны его друзья — мальчишки из «простых» семей, как не на словах, а на деле любить мужика, и что значит — реально признать за ним право на равенство и свободу.

Через книги, сестру-народницу Маню, ее друзей Карташев рано познакомился с революционными идеями. Революционеры научили его критически относиться к окружающему и самому искать ответы на сложные вопросы. Революционеры-народники нравились ему нравственной чистотой, готовностью заплатить за свои идеалы жизнью, но для самого Карташева характерно осознание невозможности соединить альтруистические народнические идеи с повседневной жизнью. Он симпатизировал и зави-

<sup>4</sup> Русская литература конца XIX—начала XX в. Девяностые годы. М., 1968, с. 155.

довав знакомым, участвовавшим в освободительном движении, но для него такое участие было невозможно, ибо кроме права не принимать сложившихся форм жизни и жертвовать собою, чтобы бросить вызов этому строю, он не видел у революционеров-восемидесятников других прав, как не видел у них и возможности повлиять на ход жизни.

Доминировавшим у Карташева-студента было ощущение запутанности жизни, невозможности «добраться до истины», овладеть знанием «смысла приложения сил». Это состояние приводило его к срывам, падениям, антиобщественным поступкам. Оно могло обернуться для Карташева духовной гибелью, которой окончил немало юношей его поколения. Спасло Карташева участие в практической жизни. В повести «Инженеры» Карташев-путеец, так же как и автор тетралогии в реальной жизни, участвовал в строительстве железных дорог. Это дело сталкивало его с десятками и сотнями людей, позволяя хоть частично благотворно влиять на судьбы отдельных людей и самый склад общественных отношений на стройке. Повесть не была окончена, но было ясно, что рождался характер человека, который стал демократом не на словах, не в теории, а на деле, в своем жизненном поведении. Карташев отверг правду народницы Мани, но не остановился на этом. Он продолжал искать. Гарин нарисовал действенный характер, рожденный новой эпохой. В литературе рубежа веков все чаще стали появляться образы инженеров, понимающих необходимость технизации России, видящих в этом способ преодоления социальной отсталости страны.

Горький так охарактеризовал мироощущение Гарина-Михайловского: «Я думаю, что он считал себя марксистом, потому что был инженером. Его привлекала активность учения Маркса <...> Марксов план реорганизации мира восхищал его своей широтой, будущее он представлял себе как грандиозную коллективную работу, исполняемую всей массой человечества, освобожденного от крепких пут классовой государственности.

Он был по натуре поэт, что чувствовалось каждый раз, когда он говорил о том, что любит, во что верит. Но он был поэтом труда, человеком с определенным уклоном к практике, к делу».<sup>5</sup> Эти слова в полной мере относятся и к гаринскому автобиографическому герою.

Начиная со «Скучной истории» Чехова лейтмотивом произведений об интеллигенции стал мотив «бездорожья», отсутствия «общей идеи» взамен утерянной или еще не обретенной ею. Это было особенно характерно для произведений, герои которых переживали крушение народнических иллюзий или пытались противопоставить свои потускневшие верования революционной теории марксизма.

---

<sup>5</sup> Горький М. Полн. собр. соч., т. 20. М., 1974, с. 86.



И если ранее писатели (вспомним П. Боборыкина, И. Потапенко и др.) стремились включить идеологические споры героев в традиционные рамки бытового романа, то теперь возникает жанр общественно-политической повести, где эти споры становятся основой сюжета; доминирующей чертой характера нового героя было стремление связать воедино повседневную жизнь с политическими верованиями. Право первенства в этой области принадлежит В. В. Вересаеву (псевдоним Викентия Викентьевича Смидовича, 1867—1945), который вошел в историю русской литературы как писатель, уделявший преимущественное внимание эволюции мировоззрения демократической интеллигенции.

Первая повесть Вересаева подобного типа носила выразительное заглавие «Без дороги» (1894). Повествование в ней ведется от лица доктора Чеканова, характер которого сложился под воздействием народнической теории, но теперь он чувствует полную исчерпанность своих прежних верований. «Самые светлые имена вдруг потускнели, слова самые великие стали пошлыми и смешными».<sup>6</sup> Чеканов переживал это как трагедию отступничества, но не свою только, а всего своего поколения: «... это было лишь ренегатство, — ренегатство общее, массовое и, что всего ужаснее, бессознательное» (1, 80).

Чеканов винит себя в том, что не смог «стать выше времени» и не зависеть от него, как некогда не зависел от своего времени Базаров, истинный, как с восхищением думает он, человек с могучей верой в себя и свои силы. Сам Чеканов утратил знание своего пути: он «без дороги». Страдания Чеканова усиливаются тем, что существует юная кузина Наташа, которая ждет, что он укажет ей, как и что надо делать, и которой он не смеет признаться в собственном банкротстве.

Безоглядная самоотверженная работа на холерной эпидемии осознается героем повести не как следование постулатам народнической веры, а как бегство от неразрешимых вопросов жизни: «Меня спасала только работа; а работы мне, как земскому врачу, было много <...> работы тяжелой и ответственной. Этого мне и нужно было; всем существом отдаться делу, наркотизироваться им, совершенно забыть себя, — вот была моя цель» (1, 81).

Судьба героя трагична: пьяная толпа избивает «холерного доктора». Но работа все же убедила его в необходимости продолжать борьбу за перестройку жизни. Перед смертью он завещает молодежи то, к чему стремился сам, но чего не достиг в силу общих, не зависевших от его воли причин, — искать и найти новую, собственную дорогу, которая претворит любовь к народу в дело, способное изменить существующую действительность.

Через несколько лет Вересаев вновь вернулся к поставленной им проблеме. В рассказе «Поветрие» (1897), ставшем эпилогом

---

<sup>6</sup> Вересаев В. В. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1., М., 1961, с. 80. (Ниже ссылки в тексте даются на это издание).

к повести «Без дороги», Наташа Чеканова и студент Даев нашли свой путь, став марксистами. Собственное понимание «дороги» Наташа и Даев раскрывают в споре с народниками — доктором Троицким и организатором кустарных артелей Киселевым. Киселев, верный заветам народничества, ведет подвижническую жизнь. Наташа и Даев отдают должное его бескорыстию и самоотверженности, но не принимают его пренебрежения объективным ходом социальной жизни. Киселев и Троицкий отвергали самое наличие «исторического хода вещей», признание его казалось им фатализмом и капитуляцией перед «слепой экономической необходимостью».

Молодые марксисты выиграли идейный спор. В их речах привлекали убежденность, научная аргументированность, молодой задор. Но у них еще не было личного опыта, выстраданной и проверенной практикой правды. Для них самих было еще не ясно, как именно они смогут участвовать в «историческом ходе вещей» и чем это участие будет отличаться от того, что до них делали народники. Убедительная логика Даевых пока была только «поветрием», данью широкому увлечению марксизмом в 90-х гг., истинность этого увлечения требовала проверки делом. Аналогичный комплекс мыслей и чувств переживал герой Гарина-Михайловского Карташев: он не мог и не хотел повторить подвиг-жертву сестры-народницы, хотя высоко ценил нравственный потенциал ее подвига.

Третья повесть Вересаева, посвященная идейно-политическому размежеванию интеллигенции, также имела «говорящее» название — «На повороте» (1901). Писатель отнес ее действие к концу 90-х — началу 1900-х гг., когда возникла настойчивая необходимость выяснения позиции в среде марксистски настроенной интеллигенции, часть которой стремилась к оппортунистическому истолкованию марксизма, а часть была «на повороте» к революционной борьбе. Персонажи показаны в этой повести более многопланово, нежели в первых произведениях.

Действительным марксистом в этой повести является только революционер-рабочий Тимофей Балугев. В сравнении с другими персонажами он «крепкий, цельный, кряжистый». В то время как для большинства марксизм — это правильная теория, убеждения, трудно согласующиеся с жизнью, для Балугева революционный марксизм — дыхание, активное деяние, самый способ существования.

Вересаев уделяет большое внимание тем героям повести, которые перестают быть революционерами. Убеждения Токарева и Изворовой, пройдя испытание ссылкой и временем, «поиняли», от них остались лишь большая совесть, желание принести себя в жертву народу, т. е. то, что составляло нравственный кодекс народников. При этом для Токарева и самопожертвование — только слова: его уделом становится мечта о скромной банковской службе да словесная эквилибристика, способная оправдать

его новую идеологию, схожую с теорией «малых дел». Вересаев убедительно показал, что субъективная трагедия таких интеллигентов объективно — капитуляция, нравственное банкротство, политическое ренегатство.

Неоднозначно изображена Тая Токарева и ее студенческая «клония». Им присущ нравственный максимализм молодости, но они не прошли проверки временем и делом, они еще только «на повороте».

Кульминацией повести служит аллегорическая картина летней грозы. Образ грозы сродни образу бури в «Песне о Буревестнике». Через его восприятие становится ясной позиция героев в преддверии революционной бури. Во время прогулки, участие в которой приняли почти все персонажи повести, Изворова говорит от лица своего поколения о недавних общественных малых «грозах»: они оказались миражами творческой могучей бури. Но в предгрозовых битвах она и ее товарищи растратили энергию и не смогут стать борцами в момент революционных действий пролетариата. Большинство участычков прогулки спасовало перед грозой, спряталось от нее в сторожке, и только Тая Токарева и воодушевленный ею Митрич пошли «полным шагом» в грозу, были исполнены стремления идти до конца и победить.

К жанру политической повести принадлежат также повести Евгения Николаевича Чирикова (1864—1932) «Инвалиды» (1897) и «Чужестранцы» (1899). Их заглавия, как и у Вересаева, носят иносказательный характер. «Инвалидами» названы интеллигенты, сформированные эпохой различного просветительства, потерпевшие поражение в 80-х гг. Большая часть их капитулировала и пополнила собою ряды интеллигентных мещан — врачей, адвокатов, газетчиков и учителей. Меньшую их часть составили старые фанатики, которые вопреки здравому смыслу продолжали верить в живучесть нравственных основ общины и в возможность перенесения их в буржуазную действительность.

Во внешнем облике фанатика Крюкова автор подчеркивает черты незащищенности, детскости (у него «детски наивное» выражение ясных глаз, его бородка делает его похожим на юношу и т. д.). Эта наивность и беззащитность соответствовали несбыточным надеждам и плачам Крюкова, казавшимся «детскими» с точки зрения «повзрослевшего», «поумневшего» общества. Крюков терпит поражение с организацией артели железнодорожных рабочих. Он выступает как один из «инвалидов», не понимающих запросов нового дня.

«Чужестранцами» в родном отечестве оказались народники, которые толком не знали народа, а теперь, в пору изживания идеалов народничества, превращались понемногу в обывателей. Сосланная в провинцию за пропаганду экономического марксизма чета Промтовых пробовала сопротивляться обстоятельствам, начала издавать газету, но газета не нашла здесь читателей. Автор показывает, как провинциальное болото пожирало неустойчивых

интеллигентов; постепенно оно превратило и Промтовых в «чужестранцев», какими уже стали бывшие народники. И только такие убежденные марксисты, как студент Игнатович, последовательно отстаивали «трезвый» взгляд на ход жизни, не ограничивали свое миропонимание экономическим фатализмом и понимали, что соединение с народом осуществляется на новых началах. Художественная задача Чирикова, который сам испытал в юности большое влияние идей народничества, — выяснить психологическое и идеологическое самочувствие «инвалидов» и «чужестранцев» и показать их отношение к немощующему народу. Обе повести, воспринятые как антинароднические, привлекли внимание к творчеству Чирикова и вызвали полемику с ним.

Повести и романы о духовном состоянии общества, о его идеологических исканиях при их жанрово-тематическом и сюжетном многообразии имели одно всем им присущее свойство: они показывали человека, органически связанного с злободневной жизнью. Читатель, опираясь на них, составлял обобщенное представление о «восьмидесятнике» или «девяностытнике», т. е. о человеке определенного поколения, определенной эпохи и конкретной идейной ориентации. Поэтому когда говорили о «хмурых людях» как о порождении общественной атмосферы победоносцевщины, опирались на всем известные повести Чехова. Точно так же герои повестей Вересаева, Чирикова, Гарина-Михайловского, Горького, Андреева и других писателей становились живыми представителями бунтарских настроений общества рубежа веков или революционных устремлений лучшей ее части в середине 1900-х гг.

Многотомные романы Александра Валентиновича Амфитеатрова (1862—1938) занимали среди этих произведений заметное и оригинальное место. Амфитеатров был яркой фигурой литературно-общественной жизни своего времени. Имя его стало широко известно благодаря его хлесткой публицистике. Его сатирический фельетон о царской династии «Господа Обмановы» был напечатан 13 января 1901 г. в газете «Россия» и сразу получил большую известность. Газета была закрыта, а автор сослан в Минусинск. Его острая статья «К. П. Победоносцев как человек и государственный деятель» (1906) приобрела репутацию одной из серьезных попыток объяснить личность обер-прокурора Святейшего Синода и причину стадности и мертвечины, присущих той интеллигентной части общества, которая была выращена в «школе» Победоносцева. Амфитеатров являлся видным журналистом, не обладавшим, однако, в начале своей деятельности устойчивой общественной ориентацией.

Как писатель Амфитеатров выступил в конце 80-х гг., проявляя себя как писатель-натуралист. Его первый роман «Людмила Верховская», впоследствии «Отравленная совесть» (1888—1898) охватывал круг позитивистских проблем: наследственности, биологической детерминированности поведения человека, психопатологических основ личности и т. п. Характерно, что одному из

своих ранних сборников писатель дал заглавие «Психопаты» (1893). Далее в духе публицистико-экспериментаторского творчества он создал ряд проблемных романов, которые в предисловии к «Марье Лусьевой за границей» были названы им «общественными фельетонами, инсценированными в виде драматических диалогов». Романы эти широко обсуждали вопросы, связанные с феминизмом («Марья Лусьева», 1904; «Марья Лусьева за границей», 1911; «Виктория Павловна. (Именины)», 1900; «Дочь Виктории Павловны». 1913—1914, и др.).

Амфитеатров известен главным образом как создатель романов-хроник, прослеживающих судьбу того или иного рода, который в силу исторических, социальных и биологических причин приходит к упадку и вырождению. Наиболее популярным был роман «Начала и концы. Хроника 1880—1910 годов» (1903—1910), в котором автор поставил более сложную задачу — осветить не историю отдельного рода или семьи, а историю русского общества трех десятилетий. Эта незавершенная «хроника» (романы «Восьмидесятники», «Девятидесятники» и «Закат старого века») занимает в творчестве Амфитеатрова центральное место по универсализму проблематики, по временному охвату событий, по многочисленности своих героев. Другие романы-хроники представляют как бы ответвления от «Начал и концов», образуя вместе с ними русских «Ругон-Маккаров» («Княжна», 1910, «Паутина», 1912—1913, и др.). Местом действия в «Началах и концах» наиболее часто является мать русских городов Москва и прилегающие к ней древние города с иносказательными названиями — Дуботолков и Вислоухов, Олегов и Труворов, потомственные и благоприобретенные поместья и усадьбы средней России.

Амфитеатров стремится показать в своей «хронике» психологию, настроение, сознание русского общества в его историческом разрезе. В его задачу входит анализ общественного организма — перемен и переломов в семье, в государственном аппарате, в экономике, в искусстве, в журналистике, в сфере частной интимной жизни. Действие свободно перемещается из семейного особняка в шумный салон, из университета в частную квартиру, из департамента в тайное собрание или тюремную камеру. Писатель широко пользуется приемом, создающим иллюзию исторической достоверности: он вводит в роман в качестве эпизодических персонажей и в качестве знакомых своих вымышленных персонажей «портреты-лица» реальных людей — Михайловского и Плеханова, Суворина и Дорошевича, Чехова и Станиславского, Григоровича и Стасова и многих других. К «Восьмидесятникам» Амфитеатров приложил указатель, содержащий 210 собственных имен и подлинных названий журналов, газет, учреждений, встречающихся в этом романе.

Наиболее цельное впечатление производят «Восьмидесятники» и их главные герои: потерпевший «крах души» Антон Арсеньев и его брат-революционер — «свирепый голубь» Борис; распав-

пешее семейство Ратомских с его звездой — будущей революционеркой Евлалией; муж Евлалии — писатель Брагин, кумир публики, пришедший к душевному банкротству. Внимание автора сосредоточено на том, чтобы выявить особую субстанцию *восьмидесятничества*, или, как он говорит, «арсеньевщины», когда ум и сердце оказываются не в ладу с волей, когда кипение энергии личности сводится к беспочвенному бунтарству и заканчивается торжеством пакостного бесовства или арсеньевской «одержимости».

Евлалия, Борис, Бурст — исключительные натуры, они выживают вопреки логике развития *восьмидесятничества*, и именно с ними связывает Амфитеатров будущее России. Не случайно третий и последний эпилог «Восьмидесятников» оканчивается на высокой мажорной ноте — встрече нового, 1901 года Борисом и его товарищами в енисейской ссылке и их тостом за «общую работу», «свободное будущее» и «великий костер». Такого же типа финал в «Десятилетниках»: в ночь под пасху 1896 г. в камере-одиночке революционер Андрей Берцов «живой душой» чувствует свою «могучую родину», и это чувство вселяет в него надежду на неистребимую и свободную жизнь «страдальницы Руси». Образ самой Руси, слепой, несчастной, но могучей, выносится Амфитеатровым в концовку «Заката старого века» (Ходыньское поле).

Амфитеатров не раз называл себя «литератором без выдумки», стремящимся создать «портреты-типы»,<sup>7</sup> в основе которых лежат наблюдения над живыми лицами. Опираясь на метод «экспериментального наблюдения», писатель в своих последующих романах создал многокрасочное орнаментальное полотно, которому хотя и недоставало поэтической перспективы и законченности, но которое было богато уникальной фактографией, исполняющей роль исторического комментария к жизни идей.

### 3

Мотивы «неотвратимости» развития капитализма и «ужасности» его воздействия на человека были характерны для всей реалистической литературы 90-х гг. Показав в «Павловских очерках» (1890), что мир кустарей «покачнулся и грозит падением», В. Короленко увидел в этом явлении признаки гибели целого жизненного строя — бытового, экономического, психологического.

В «социологической» ветви художественной литературы этого времени человек изображался не только и не столько как индивидуальность, сколько — и по преимуществу — как атом, частичка природного и общественного бытия. Значительное место среди реалистов социологического направления в 80-х и 90-х гг. принадлежало Мамину-Сибиряку.

<sup>7</sup> См.: Амфитеатров А. В. Восьмидесятники, т. 1. СПб., 1908, с. XIII.

Мамин показал «безжалостное», «бесстрастное» шествие капитала, где все участники шествия — хозяева заводов и их управляющие, директора банков и владельцы мельниц, инженеры и простые рабочие — рабы жребия, который на них пал или который избран ими самими. В каждом из романов слиты воедино два плана изображения: объективный «портрет» русского капитализма — этого гиганта, вобравшего в себя силы движущейся жизни, и его «субъективный» образ — отражение процесса капитализации как исторической необходимости в восприятии, душах, поведении, судьбах людей.

В «Трех концах» (1890) в центр внимания поставлен перелом в судьбе горнодобывающих заводов при переходе от крепостничества к свободному развитию буржуазных отношений. Завязкой действия сделан момент объявления царской «воли» крепостным Ключевского завода — управляющим, инженерам, мастерам и рабочим. Драматизм романа основан на контрасте между требованиями развития жизни, техники, культуры («прогресса») и тем, чем в реальности было производство, сознание людей, их духовный мир. В иерархии героев романа «низшая» ступень занята самой большой группой персонажей, в душах которых преобладали рабынские инстинкты, по наследству переходившие к поколениям молодых. Рабынские черты были даже в характерах редких народных умельцев, уникальных мастеров, умевших виртуозно работать, но неспособных хоть как-то подчинить себе судьбу. В посткрепостнических условиях герои с «рабством» в крови оставались не у дел, в стороне от жизни или оказывались сломленными ею. На следующей ступени находились те, в ком произошло разложение прошлой и появились элементы новой психики: они превратились в рабов наживы. И лишь немногие действующие лица, труд которых не был непосредственно связан с заводом, оказывались свободными от старого и нового рабства.

Вершиной социологического реализма Мамин был роман «Хлеб» (1895). Основной акцент в нем сделан на становлении капиталистических отношений, на воспроизведении победного и гибельного шествия капитала в огромном крае с центром в Заполье. Ведущая сюжетная линия в романе — история Галактиона Колобова, единственного из множества героев желавшего блага людям и краю. Но все для него, как лица, связанного с капиталом, кончается трагедией. За личной судьбой Колобова просвечивал, говоря словами Мамин, «внутренний остов» капитализма, внеличный (независимый от отдельных людей) характер частной и общественной жизни.

Этот «внутренний остов» вырисовывался и обнажался не только в сфере производства или экономики. Мамин увидел его в психологии любовных, семейных, бытовых отношений, в глубине самой психической структуры своих героев. Во всех них подчеркнуты стихийность, неожиданность натуры, не способной управлять ни личной судьбой, ни общественной карьерой. Жизнь

героев Мамина — это хаос общественных возвышений и падений, стихийность индивидуального бытия, крушение личных судеб.

В развитии социологического течения в русской литературе значительную роль сыграло творчество европейских натуралистов, и прежде всего Э. Золя. Особенно большим вниманием на рубеже веков пользовались зарубежные романы, повести и драмы революционной направленности из жизни рабочих, так как отечественная литература еще не создала подобных произведений и переводы восполняли этот пробел. Роман Э. Золя «Жерминаль»,<sup>8</sup> пьесы Г. Гауптмана «Ткачи» и О. Мирбо «Дурные пастыри» широко использовались в целях революционной пропаганды и были включены в программу занятий социал-демократических рабочих кружков. В предисловии к изданию «Ткачей», рассчитанному на распространение среди рабочих, А. И. Ульянова-Елизарова писала, что в пьесе дана «образцовая психология толпы», «беспристрастно и ярко» изображено «рабство трудящейся массы», а кроме того в ней показано революционное выступление рабочих как необходимый фактор в цепи историко-социальной закономерности.<sup>9</sup> Осмысление революционности рабочих в качестве объективного закона истории возникнет в русской литературе в канун и в момент революции 1905 г., в 90-е же годы многие писатели делали акцент на другом.

Скажем, П. Д. Боборыкина привлекала задача объективного («протокольного») воссоздания образа русского капитализма как общественного явления. Весьма показательны его романы «Перевал» (1894) и «Тяга» (1898). Боборыкин выступает в них в качестве защитника культурного капитализма, т. е. капитализма, создающего для рабочих необходимые условия существования и тем самым сглаживающего остроту классовых противоречий. Главный герой «Тяги» — бывший крестьянин, ткач Иван Спиридонов — посетитель идеи слияния деревни и мануфактуры. По психологии он полумужик-полуткач, мечтающий о сочетании труда на фабрике с зажиточной крестьянской жизнью. Он нарисован автором с симпатией — как мыслящий рабочий, который стремится поднять культурный уровень других ткачей, становится организатором общества трезвости «Свет». Он апологет существующего уклада отношений, а потому противник каких-либо радикальных мер в изменении жизни рабочих.

Боборыкин противопоставляет ему в романе другого рабочего, Антона Меньшова, который выступает против всяческих «затычек», мешающих понять истинные цели классовой борьбы. Однако Меньшов в изображении автора — лишь анархический бунтарь, разрушитель жизненных основ, как и его предшественник Сува-

<sup>8</sup> См. о его распространении в России: *Травушкин Н. С.* Жерминаль — месяц восходов. Судьба романа Э. Золя. М., 1979.

<sup>9</sup> См. статью: *Травушкин Н. С.* Зарубежная «рабочая» драма в революционной России. — В кн.: Классическая литература и современность. Волгоград, 1971, с. 67. (Учен. зап. Волгоград. пед. ин-та, вып. 40).



рин из романа Золя «Жерминаль». Объективный тон повествования Боборыкина, его протокольный анализ капиталистической действительности не мешали тому, что его романы были апофеозом русского капитала, способного, как думал и хотел показать Боборыкин, поставить Россию на рельсы мировой культуры и цивилизации.

Мамин также был художником, сделавшим предметом изображения объективный образ капитализма. Однако объективность у Мамина носила иной характер, чем у Боборыкина. Он изображал подчинение своих героев стихиям социального бытия как результат социально-исторических закономерностей. Другими словами, в отличие от творчества Боборыкина, творчеству Мамина был присущ историзм. Его герои зависели от настоящего не только в силу объективного социально-экономического закона, но и в силу исторического прошлого, лишившего их гражданского самосознания. По мысли Мамина, эта черта трудно преодолима и потому нельзя ожидать быстрого изменения современного общества. Вот что писал Мамин 20 апреля 1905 г., т. е. в момент всеобщего напряженного ожидания этого изменения: «Я лично не верю в русскую конституцию и ничего от нее не жду. Ведь люди останутся все те же. . . Одолело нас наше собственное невежество. Не говорю уж про простой народ, и даже наша интеллигенция в гражданском смысле ничего не стоит».<sup>10</sup> В произведениях Мамина пока еще отсутствовал мотив сопротивления как выражения объективного хода жизни и как части гражданского самосознания пролетариев.

Писатели, которые вошли в литературу в конце 80-х—начале 90-х гг., в изображении капитализма были верны аналитическому методу и объективному тону повествования, но у них было нечто отличное от тональности и стилистики их предшественников. Духовная кабала человека труда — ведущая тема ранних рассказов А. С. Серафимовича («Стрелочник», «Под землей», «Семишкура», «Спешник», «На заводе»). Но в отсутствии самосознания его героев уже не было оттенка неизбежности. Закон социального бытия не становился самодовлеющим «роком», тяжелая драма народной жизни не освещалась как безысходная трагедия.

Интересны опыты создания образа пролетария писателями, вышедшими из рабочей среды. Горький считал звучание их голосов особенно ценным. К таким писателям принадлежал выходец из крестьян, слесарь по профессии Н. Темный (псевдоним Н. А. Лазарева). Он брал, как правило, заурядный случай из повседневной рабочей жизни и раскрывал его драматический смысл. Так, в рассказе «Обыск» (1905) изображен один из примелькавшихся фактов рабочих будней — «щупка», с помощью которой хозяева убеждались в честности рабочих «до следующего дня». Рабочие привыкли к «щупке» и перестали чувствовать ее

<sup>10</sup> Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1955, с. 674.

унизительность, и лишь работница Акулина, известная как № 115, одна из сотен почувствовала себя униженной и бесправной. Рабочие Темного остро чувствуют свою приниженность, свою принадлежность к «низшей расе» («Наследство», 1900; «Сироткин», 1904, и др.).

Привлекли к себе внимание «бытовые наброски» И. А. Данилина. Он писал о типографских рабочих — рисовальщиках, печатниках, краскотерах, наборщиках. Как и Темный, он любил запечатлеть момент пробуждения чувства достоинства, стихийного протеста («Мечь», 1902; «Панкратыч», 1903). Его Панкратыч уходит с фабрики, не желая быть номером, «бляхою»: «У меня имя есть, в церкви дано, нешь можно меня в номер обращать».<sup>11</sup>

Писатели рубежа веков останавливали свое внимание не на высокоразвитой мыслящей личности, а на думах и поведении массового представителя народа.

Свой вклад в разработку рабочей темы внесла известная сотрудница «Русского богатства» В. И. Дмитриева. Главным героем ее книг была демократическая интеллигенция, но в конце 90-х — начале 1900-х гг. писательница создала яркие зарисовки из жизни шахтеров, заводских и порттовых рабочих. Особенно популярны были ее рассказы «Майна—вира» (1900) и «Баба Иван и ее крестник» (1903). В первом рассказе Дмитриева взяла жизненный материал, знакомый уже читателю по «босаяцким» произведениям Горького, но ее интересовали не одинокие бунтари, а психология разноликой массы — турок, армян, грузин, русских и украинцев, — которую «братски соединил здесь один властитель мира — Голод»; они корчатся от напряжения, мучаются и борются с другим властелином их жизней, имя которому — Капитал.<sup>12</sup>

Трагедия героини, бабы, или тетки, Ивана совершилась на фоне жуткой жизни шахтеров: сюда, в шахту, ради куска хлеба сбежалась «наутек» голодная Россия — Тула, Рязань, Самара. Деревня принесла на шахту свою нищету и бескультурие. Заслуга Дмитриевой состояла в том, что в этих изголодавшихся, одичавших людях она показала горячую человечность, способность любить, отзываться на чужую беду. Ее баба Иван — один из наиболее удачных образов стихийных рабочих натур. Позднее касалась Дмитриева и революционных настроений.

Третья революционная ситуация в России была ознaменована размахом рабочего движения. От экономических требований рабочие стали переходить к требованиям политическим; появился пропагандист-рабочий. Эти явления не могли не привлечь к себе пристального внимания литераторов, чутко реагировавших на социальные изменения в жизни страны.

<sup>11</sup> Данилин И. Рассказы, кн. 2. М., 1908, с. 63.

<sup>12</sup> Дмитриева В. И. Майна—вира. Ростов-на-Дону, 1903, с. 7.

Изображение тяжелого существования пролетария сочеталось у молодых авторов с изображением пробуждения его социального сознания, а картины страшного быта и тяжелого подневольного труда все более усиливали близкий для всех мотив сопротивления — «дальше так жить невозможно».

«Молох» Куприна отразил появление стихийного протеста в рабочей массе. Основой сюжета повести Вересаева «Конец Андрея Ивановича» (1899) стал процесс пробуждения личностного и гражданского самосознания. Андрей Иванович томился собственной темнотой; его характер построен на борьбе стихийно-разрушительного начала и стремления к правде, носителями которой являлись революционеры — токарь Барсуков, его товарищ Щепотьев и папиросница Елизавета Алексеевна.

Многие намеки и упоминания о революционерах с достаточной ясностью говорили об их деятельности и о логике духовного развития рабочих людей.

«И чем больше Андрей Иванович слушал Барсукова, тем шире раздвигались перед ним просветы, тем больше верилось в жизнь и в будущее, — верилось, что жизнь бодрa и сильна, a будущее велико и светло.

— Нет, в нынешнее время о многом начинают думать, — сказал Барсуков. — Никто не хочет на чужой веревочке ходить. Хотят понять условия своей жизни, ее смысл...» (2, 234). Эти высказывания подкреплялись намеками на высылку Барсукова и Щепотьева из Петербурга. Вересаев был первым писателем, изобразившим революционного рабочего как новое явление закономерного хода исторической действительности.

Новые черты проявились также в изображении хозяев. Вместе с цельным, крупным, полным энергии хищником, который показан в произведениях Мамина-Сибиряка, Боборыкина, Вас. Немировича-Данченко («Волчья сыть»), Горького и других авторов, в литературу вошел «задумывавшийся» и «выламывающийся» из своей среды купец. Начало этой линии озаменовали герои повестей Чехова «Три года» и «Случай из практики». Ее продолжили Фома Гордеев Горького, Алексей Ванюшин («Дети Ванюшина», 1901) и Сулов («Стены», 1906) С. А. Найденова и персонажи других произведений, не пожелавшие принять капиталистическое устройство жизни. Их уход, «выламывание» воспринимались как противостояние буржуазному обществу, хотя не всегда осознанное, но естественное и неизбежное.

#### 4

Быт — широкая многогранная тема русской литературы, включившая в себя художественное освоение жизненного уклада всех слоев общества. Трактовка этой темы претерпела по пути от романтизма и «натуральной школы» к различным ответвлениям реализма второй половины XIX в. существенную эволюцию.

На рубеже веков в изображении быта существовало несколько тенденций. Рядовые писатели сохранили интерес к быто- и право-описанию и стремились к воспроизведению быта, почти или совсем неизвестного (таковы, например, «Чукотские рассказы» В. Тана-Богораза). Декаденты и символисты выступали воинствующими «безбытниками». Одним из главных их эстетических требований было увидеть за повседневным, «эмпирическим» сущностное, трактуемое как вечное, надмирное, мистическое начало вселенной. «Антибыт» символистов, как правило, изымал из жизни ее конкретное общественное содержание, игнорировал ее злободневный социальный смысл. Всех писателей, обращавшихся к «эмпирике» быта, они иронически называли «бытовиками».

Между тем в трактовке быта реалисты нового века открывали много нового, не имеющего ничего общего с так называемым бытовизмом. Новатором в изображении быта выступил Чехов. Именно через быт показан им трагизм повседневности, бездуховность существования средних интеллигентов, чиновников, дворян, подчинившихся силе внешнего течения событий и утративших в силу этого внутренние — духовные и нравственные — ориентиры. В «Скучной истории», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Невесте» мертвенная неподвижность быта говорила о моральном и социальном, индивидуальном и всеобщем неблагополучии жизни.

Последователями Чехова в открытии трагизма и алогизма закамневшего быта были такие непохожие художники, как И. Бунин, Л. Андреев и А. Куприн. В русле чеховского толкования быта оказался декадент Ф. Сологуб, автор романов «Тяжелые сны» и «Мелкий бес».

Литература 80-х гг. в лице К. Баранцевича, И. Щеглова и подобных им писателей утверждала быт среднего, массового человека в качестве нормы существования. Для литературы нового десятилетия характерно изображение распада домашнего уклада, «ухода» из его «уютов». При этом выламывание из семьи, рода приравнивалось к разрыву со своей средой, классом, обществом. Привязанность к привычному быту, любовь к нему трактовались как мещанская бездуховность, сытость, социальная косность.

Изменения произошли не только в отношении к самому быту, но и в его воспроизведении. Изображая старый бытовой уклад как уклад, сковывающий свободное проявление мысли, воли и чувств, молодые писатели ставили перед собой цель показать, что взаимосвязи человека и среды изменились, что личность не только формируется под воздействием среды, но и противостоит ей. Литература рубежа веков показывала быт потрясенным и взорванным изнутри.

Особенно характерно было подобное изображение быта для писателей, объединившихся в кружке «Среда». Любой образ, связанный с понятием быта и заключающий в себе представление о замкнутом пространстве, — усадьба, дом, комната, подвал — вос-

принимался ими как место гибели человека, сравнивался с тюрьмой, клеткой, склепом, могилой и т. п.

Домá купца Ванюшина и учителя прогимназии Боголюбова («Дети Ванюшина» С. Найденова, 1901; «Иван Мироныч» Е. Чирикова, 1904) предстают как охранительные, но уже непрочные оплоты косного общественного уклада. За внешней полупатриархальной благопристойностью дома Ванюшина скрывалось нравственное разложение семьи, которое привело на край духовной гибели детей, толкнуло к самоубийству отца и к бегству из дома младшего, «блудного сына» Алексея. За строгим порядком дома Ивана Мироныча была спрятана мертвенность, губительная для домочадцев «футлярность» семейного быта, деспотически охраняемого главой семьи и взорванного его женой и дочерью, стремившимися выйти на вольную дорогу жизни.

Уходу из дома были посвящены многие произведения рубежа веков. Назовем наиболее известные: «Живой труп» Толстого, «Блудный сын» Чирикова, «В темную даль» Л. Андреева, «Невеста» Чехова.

В плане переосмысления отношения к быту весьма характерно творчество Сергея Ивановича Гусева-Оренбургского (1867—1963). В начале своего литературного пути Гусев — быто- и правоописатель. С чувством мягкого юмора, тоски, сочувствия, с добрым лиризмом он знакомил читателя с историями о замужестве без свадеб («Самоходка») или женитьбах на замужних («Женях», или «Злой дух»), расприх со священнослужителями, дорого стоявших мужикам («Кяхетинка»).

Связанный жизненным опытом с духовенством (Гусев был священником, но затем отказался от сана), писатель рассказывал о его положении и быте, о взаимоотношениях с крестьянами. Почти в каждом рассказе присутствует лицо церковного сана, при этом писатель обращал внимание на то, что воззрения, быт, поведение пастырей божьих мало чем отличались от состояния опекаемого ими «стада».

Нравоописательные портреты и бытовые зарисовки Гусева достаточно традиционны. Исключение составляли его попы и мужики, выступавшие в качестве народных заступников. В борьбе за «божью правду» они вынуждены были идти против церковных и государственных служителей и установлений. Драматична судьба священника Феофилакta Средокрестова («Пастырь добрый», 1900). Жить «по-божьи» для него значило помогать бедным, для чего он вынужден был вступить в непосильную тяжбу с сельскими богатеями и с общинным миром, шедшим у них на поводу. Участие в социальной распри в родной деревне привело о. Феофилакta к неразрешимому конфликту с церковью — с консисторией и епископом. И, как все одинокие бойцы, он потерпел поражение, был сослан в дальний глухой приход. Аналогичной оказалась подвижническая жизнь о. Николая Дарьяльского («Идеалист», 1902). Он понес суровое наказание за то, что по-

могал бедной пастве не одним добрым словом, но и делом: хлебом, лекарствами, деньгами — всем, чего сам часто не имел.

Милосердные герои Гусева, активные в человеколюбии и отличавшиеся неиссякаемым самопожертвованием, поневоле должны были стать на путь непокорства и бунтарства. Так, крестьянин Пахомыч, сборщик средств на храм Казанской божьей матери («Сборщик», 1901), видя любую «неправду», — исходила ли она от архиерея, барыни, мещанина или мужика, — из кроткого «смирненника» становился «злостным бунтовщиком» с «разбойными» речами на устах.

Сила бунтующих героев Гусева — в нравственной чистоте, неподкупности, бесребреничестве и личной отваге. Но они выглядели одинокими фигурами, составлявшими исключение в полупатриархальной, полубуржуазной деревне.

В новой исторической ситуации — в момент нарастания революции Гусев создает, опираясь на характеры своих ранних бунтарей, значительную для предреволюционной литературы фигуру о. Ивана Гонибесова («Страна отцов», 1904). В этой «стране» он был много лет «добрым пастырем»: любил мужика и старался быть ему заступником, отстаивал права прихожан и боролся против частных случаев их притеснения. Надвигавшаяся революционная буря помогла Гонибесову понять коренной антагонизм мужицкой Руси и ее государственного и политического устройства и принять решение стать борцом за жизнь, основанную на новых социальных принципах. Если прежде Гонибесов чувствовал себя посыльным бога и истинной церкви, то теперь он отходит от церкви, отпадает от веры в бога.

Иначе, чем в прежнем творчестве писателя, выглядела в «Стране отцов» паства — простой народ. На смену покорным «овцам», погруженным в беспросветный тяжелый быт, явились убежденные бойцы за народную свободу. Это крестьянские революционеры Алексей, Назаров и старик Повалихин, ставшие во главе деревни в ее борьбе с вековой косностью и социальным бесправием. Предшественниками образов крестьянских революционеров в творчестве Гусева были художник-самородок Вяхирев, превратившийся в «злодея» («Миша»), умный мужик, «предводитель деревенской голытьбы» Чекмырев, сделавшийся конокрадом и поджигателем («Последний час»), кузнец Зосима, восставший против козней богатеев и смирения бедняков («В приходе»).

«Страна отцов» — главная книга Гусева-Оренбургского. В ней столкнулись две «страны»: сколоченная, уверенно жившая с помощью закона и привычки «страна отцов» и нарождавшаяся, крепнущая в борьбе с ней «страна детей». Обе художественные формулы широки и не сводимы к противопоставлению двух поколений — отцов и детей. Правда, дочь миллионщика и кровопийцы купца Широкозадова, захватившего в свои руки землю и хлеб старомирской губернии, ушла от него и стала одним из

руководителей революционного движения. Правда, сыновья благочинного о. Синайского, кроткого, религиозного человека, пошли против его убеждений. Но о. благочинный не враждовал со своими сыновьями, не навязывал им свои религиозные воззрения; он скорбел о них и сочувствовал им.

Во многих семьях между отцами и детьми царило единодушие. Дети растленного заводчика Удалова могли составить великолепную «зоологическую коллекцию» развратников, алкоголиков и негодяев. Противоположна им семья непокорного козловского дьякона, дети которого оказались ему под стать: старший сын, студент — политический ссыльный, младший, семинарист — «еретик» еще больший, чем отец.

«Страна отцов», как и «страна детей», — понятия исторические. Они включали отношение к бытовому укладу, нравственным представлениям, религиозным и политическим верованиям.

Иван Гонибесов, один из «отцов» Старомирска, уже зрелым человеком отказывается от церкви, от религии, от привычки к рабству, выдаваемому за узаконенный порядок. Его «уход» — восстание и полное внутреннее перерождение или рождение заново. Этому «уходу» родствен «уход» Павлины Григорьевны, жены о. Матвея. Она ушла из дома мужа, но за этим шагом таилась не заурядная любовная история, а наступившее «прозрение»: Павлиньке надоело паразитическое существование на правах деревенской «матушки», ей «вдруг» понадобилось опереться в жизни на серьезное дело, уважать себя, стать хозяйкой собственной жизни, трудиться.

Гонибесов, Павла Григорьевна, Шура Широкозадова — беглецы из «страны отцов» в «страну детей», в которой жили «законные дети»: воробьевский крестьянин Назаров, бывший раскольник Повалихин, революционер Алексей, пролетарии Старомирска и их вожаки Ляксаныч и Потапов. Гусев изобразил их как людей, составляющих «неотвратимую сознательную силу» родной земли.

«Страна отцов» — символ большого социального обобщения, вобравший в себя все отжившее в социальном устройстве, миропонимании, в отношениях между людьми. Не случайно эта «страна» названа писателем Старомирском, который на протяжении повести сравнивается с «клеткой», «тюрьмой», «сорной ямой», «громадной реторткой», в которой «труд и невзгода рабов перерабатываются в призрачное благополучие господ».<sup>13</sup> Обитатели «страны отцов» — люди «друг другу чужие»; они говорили «мертвыми словами», а жили — «точно в гробу лежали». И дети все чаще ломали «решетки», «заставы», «перегородки», «запоры», которыми опутали их старомирские «отцы». Сами же «дети» были сильны своей солидарностью, неукротимым духом, могучим

<sup>13</sup> Гусев-Оренбургский С. И. Повести и рассказы. М., 1958, с. 261.

желанием построить новый мир на развалинах разрушаемого старого.

Повесть «Страна отцов» говорила о близком крушении дряхлого, полумертвого «дома» — царской России и о «молодых», «живых» путях России «детей» к революции и социализму.

Путь Гусева-Оренбургского от бытописания к социально-революционному творчеству был характерным для литературы начала века: многие писатели демократического лагеря шли от воссоздания бытовых картин к анализу сформированных этим бытом социальной психологии и склада социальных отношений, а от них — к выводам об исчерпанности общественного строя старой России, о необходимости незамедлительных коренных перемен. Гусев создал новаторское произведение, в котором, верный духу горьковского направления в реалистической литературе, открывал новый тип социально-политического конфликта, новую разновидность социальной психологии и поведения. Они были художественным порождением революции.

Вообще же следует сказать, что какую бы из магистральных тем реалистической литературы рубежа веков мы ни рассматривали, в канун революции и в пору ее свершения эта тема, как, например, тема быта, обычно перерастала в тему социальной катастрофы и близящейся революции.

## 5

Реалистическая литература рубежа веков не представляла собой единства. В ней выступали народники, социологи и литераторы, тяготевшие к натуралистическому описательству. Значительную группу составляли молодые авторы, группировавшиеся вокруг журнала «Жизнь», а затем — издательства «Знание». Именно в их творчестве с наибольшей силой и художественной выразительностью воплотились оппозиционные настроения, господствующие в обществе.

«Наступают времена Максима Горького, бодрейшего из бодрых, и вместе с ними замечается неудержимое падение курса на хандру и представителей оной», — писал Л. Андреев в январе 1901 г.<sup>14</sup> Вот свидетельства тому. Знаменем нового мироощущения, призывом к революции стала появившаяся в апрельской книжке «Жизни» «Песня о Буревестнике». В мае в «Мире божьем» закончилось печатание «Записок врача» В. Вересаева, огромный успех которых был вызван не только острой постановкой вопроса о профессиональной работе врачей, но и призывом «лечить» недуги классового общества. Летом «Самарская газета» напечатала «огневые» стихотворения Скитальца «Колокол» и «Кузнец». В сентябре газета «Гурьер» поместила андреевский рассказ

<sup>14</sup> Андреев Л. Собр. соч., т. 6. СПб., 1913, с. 175.



«Стена», — он был воспринят в кругах радикальной интеллигенции как зов к разрушению всего, что стоит на пути к новой, справедливой жизни, в ноябре — рассказ «Набат», предупреждавший о приближении пожара революции. В декабре в Театре Ф. Корша были поставлены «Дети Ванюшина» С. Найденова.

Горький стал редактором «Сборников товарищества „Знание“», сразу же признанных наиболее ярким литературным явлением времени. В девятнадцати сборниках, появившихся в 1904—1907 гг., сотрудничали Айзман, Андреев, Бунин, Вересаев, Гарин, Гусев-Оренбургский, Кипен, Куприн, Серафимович, Скиталец, Телешов, Чехов, Чириков, Юшкевич и др.

«Времена Максима Горького» обозначили рождение нового течения в реализме XX в., которое современная критика именвала «школой Горького», а литературоведение наших дней называет «знаньевским реализмом». Об успехе «Сборников товарищества „Знание“» у демократического читателя свидетельствовали их огромные тиражи. Одновременно с ними выходили модернистские альманахи «Северные цветы» и «Факелы», но тираж их был невелик. Успех «Сборников» был вызван тем, что они объединили крупные таланты, непосредственно откликнувшиеся на современные, и прежде всего революционные события, а также появлением на их страницах острых проблемных произведений («Жизнь Василия Фивейского» Андреева, «Поединок» Куприна и др.).

Каждый знаньевец обладал индивидуальной манерой письма. Редактор сборников стремился представить в них созвездие разнообразных дарований, поэтому в сборниках «Знания» появились столь несхожие произведения о русско-японской войне, как «Красный смех» Андреева и «На войне» В. Вересаева. Все вместе знаньевцы создали своеобразную летопись революционных событий, их творчество раскрывало потрясенное сознание представителей различных социальных слоев, и Горький хотел, чтобы сборники как можно шире отображали новые явления. Вот почему в одном и том же сборнике «Знания» (кн. XIV) были опубликованы «Король» С. Юшкевича и «Враги» Горького.

Знаньевцев объединял общедемократический пафос в восприятии современной жизни как явления, нуждающегося не в частичной, а в коренной перестройке.

Разумеется, нельзя сказать, что только знаньевцы показали революционную Россию. Первая русская революция овладела сердцами и умами многих людей, озабоченных судьбой России, и властно вошла в литературу в качестве главенствующей темы.

В центре внимания писателей оказался человек, который был участником или свидетелем революционных событий и сознание которого революция потрясла, заставив критически взглянуть на действительность. В разработке магистральных тем и проблем, общих для писателей-демократов, знаньевцев отличала идея революционной активности как настоятельного веления времени и

более того — как непреложного закона истории.<sup>15</sup> Можно утверждать, что идея революционно-исторической активности пронизывала все элементы стиля «знаньевского реализма» и воздействовала на основные его факторы — выбор центрального героя, сюжетосложение, манеру и способ повествования.

Литература рубежа веков сделала своим главным героем рядового человека, ставя задачу поведать о его страшной судьбе, которая не может в конце концов не вызвать протеста. В отличие от многих авторов знаньевцы обращали преимущественное внимание не на среду, растворяющую в себе человека, а на его сопротивление ей, на зарождение и вызревание протеста и бунта, героизма массы. Человек был поставлен ими перед лицом общества, истории, революции. Это позволяло выяснить направление его разума и воли, уровень сознания и сделать вывод, в какой степени он способен стать творцом новой действительности. Мотив неизбежного краха самодержавия сочетался в творчестве знаньевцев с еще более мощно звучащим мотивом столь же неизбежного социального пробуждения народа.

Знаньевцы запечатлели сдвиг новой, молодой России к активному деянию, к революционной перестройке мира. О возможном приближении в жизни деревни «утренней зари», восхода «солнца» намекнул Куприн в рассказе «Болото» (1902); о пробуждении чувства протеста у крестьян поведал Гарин-Михайловский в «Деревенской драме» (1903); о развитии у мужиков жажды социального возмездия «барам» и о мечте переустроить землю на мужицкий лад рассказал Бунин в «Снах» и «Золотом дне» (1903).

В горниле революции образ простого человека изменился, литература показала пробуждение в нем чувства личности, а главное — политического сознания. Прачка Марья («Бомбы» А. Серафимовича) начала понимать, «что „эксплуатация“ значит — хозяева мучат, что „прибавочная стоимость“ — это что хозяева сладко едят, сладко пьют вместо нее с мужем, вместо ее детей, и прочее».<sup>16</sup> Для мужика Семена прежде чужие и холодные слова «буржуазия», «эксплуатация», «пролетарии всех стран, соединитесь!» теперь «звучали ново и призывающе на что-то сильное, большое и захватывающее», они «ворвались в его серую, замкнутую жизнь <...> чем-то праздничным, ярким, сверкающим и огромным» («Среди ночи» Серафимовича).<sup>17</sup> Для простого человека, каким его рисовали знаньевцы, революция явилась озарением, шагом в мир свободы.

Образ революционера был для знаньевцев символом нравственной чистоты, стойкости и героического самоотвержения. В образе революционера, потенциального или действующего, они

<sup>15</sup> О проблематике творчества знаньевцев см.: *Касторский С. В. Писатели-знаньевцы в эпоху первой русской революции.* — В кн.: *Революция 1905 года и русская литература.* М.—Л., 1956, с. 64—111.

<sup>16</sup> *Серафимович А. С. Собр. соч.* в 7-ми т., т. 2. М., 1959, с. 386.

<sup>17</sup> Там же, с. 293, 294.

выделяли активность как жизненную позицию, любовь к жизни и творчеству. Так, в образе революционера-пролетария Трейча («К звездам») Андреев подчеркнул идею созидания мира, а не его разрушения. Это имело принципиальный смысл в годы, когда писатели далекие от революции изображали ее в виде «грядущего хама», способного лишь на разрушение или стремление к сытости. Сила революционеров, изображенных знаньевцами, заключалась не только в их убеждениях, но и в их сплоченности.

Знаньевцы остро чувствовали ветры революции и сами были захвачены ими. Революция стимулировала познание новых законов социального бытия и закрепление их в новых сюжетах и конфликтах. Знаньевский реализм осознал факт напряженного сопротивления человека социальному злу как проявление объективных законов истории. В связи с этим в одном ряду оказывались такие на первый взгляд несхожие произведения, как «Поединок», «Так было» и «Мать». В «Поединке» логика движения жизни толкала офицера Ромашова на «поединок» с царской армией, а следовательно, и со всем социальным устройством. В рассказе «Так было» «роковая» сила психологии деспотической власти и повиновения противостоит «роковой» неизбежности сопротивления народа социальному злу и уничтожения в нем духовного рабства. Роман «Мать» демонстрировал конкретно-исторические пути созревания политического сознания и сопротивления народа.

Знаньевцы сделали понятие классовости достоянием эстетики. Большое место в их творчестве заняла драма, для которой характерно обнажение социальных конфликтов, изображение классовых столкновений. На смену поэтике социально-психологической драматургии Чехова пришла поэтика открыто публицистической — социально-политической и социально-философской — драмы знаньевцев (черты типологического сходства с ней есть в «Вишневом саде»). В основе ее характерологии лежала идеологическая определенность, связанная с социальной и классовой принадлежностью персонажа. Характеры героев выявлялись в их отношении к основному социальному, классовому конфликту; личные коллизии отходили на задний план. Весьма типична в этом плане драма Е. Чирикова «Мужики» (1905).

Местом действия служит в пьесе усадьба помещика Городецкого, члены семьи которого — идейные противники. Помещик «ретроград» полковник Бронников — политический антагонист своего зятя, либерального земца Городецкого. А тот враждебен взглядам своих племянников Павла и Лиды — либеральных народников. Те, в свою очередь, не могут найти общего языка с сыном Городецкого Владимиром, студентом социал-демократом. Распри в семействе Городецких разворачиваются вокруг вопроса об отношении к земле. Чириковым представлены точки зрения на землю от помещичье-охранительной — Бронникова до революционной — Владимира, считающего, что земля должна стать соб-

ственностью крестьян, что недовольство их любимыми помещиками справедливо и что волну народного гнева уже никому не оставить, поскольку «температура народного терпения поднялась до точки кипения».<sup>18</sup>

В глазах мужиков все члены семейства Городецких — «баре», которые земли не пахут, хлеба не сеют, а живут землею. В момент бунта Городецкие объединяются на защиту своих «семейных» интересов, вызывают для расправы с бунтовщиками стражников, становятся «врагами» мужиков. Мужики, как и баре, также оказываются связанными узами классового родства: они приходят к мысли о «греховности» барской жизни и борются за владение землей с оружием в руках, чтобы отнять ее у любых «бар».

В пьесах Горького, Чирикова, Юшкевича, Айзмана и других знаньевцев персонажи резко делились на два враждебных классовых лагеря. Центральные герои их произведений из объекта истории становились ее субъектами. Помимо единства в освещении новой роли народа многих знаньевцев роднило стремление показать коллектив воль, революционную массу, объединенную общим устремлением. Знаньевцы новаторски создали образ коллективного героя — самой революционной массы.

Проблема массовой психологии в конце XIX столетия привлекала внимание социологов, историков, криминалистов, литераторов. Предметом исследования являлась толпа. Западноевропейские исследователи-позитивисты прибегали к биологическому объяснению стадной психологии и поведения толпы. В работах русских социологов (Михайловский) учение о поведении массы, о «герое» и «толпе» также получало естественнонаучное обоснование.

Новые исторические условия потребовали решительно пересмотреть существовавшие воззрения на толпу. Знаньевцы отказываются от трактовки ее как биологического организма и рассматривают возникновение толпы и ее поведение в социальном плане. Писатели, стоявшие вне знаньевского круга, не раз изображали толпу, объединенную инстинктом разрушения. Изображали ее в виде дикого, разъяренного зверя и знаньевцы. Большой удачей в создании образа толпы достиг Л. Андреев в пьесе «Савва». Новаторским в творчестве знаньевцев стал показ перерастания толпы в целеустремленное объединение людей, в коллектив воль, в начинающую социально прозревать массу.<sup>19</sup> Перерастание это отражало движение самой революционной действительности. Манифестации, шествия массы, изображенные знаньевцами («Похоронный марш» Серафимовича, «Так было» Андреева, «Мать» Горького и другие), передавали звучание «музыки революции».

<sup>18</sup> Драматургия «Знания». М., 1964, с. 252.

<sup>19</sup> Подробнее об этом см.: *Шишкина Л. И.* Образ коллективного героя в творчестве писателей-знаньевцев. — Рус. лит., 1976, № 1, с. 181—192.

Художественные достижения знаньевцев в создании образа коллективного героя были использованы ранней советской литературой.

Знаменитая статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905), вызывавшая в течение нескольких лет и открытые и завуалированные отклики в литературной среде, не только предвещала появление новых эстетических принципов новой литературы, но и формулировала признаки нового метода, нарождавшегося в литературе. Борясь за осуществление связи передового искусства с пролетарским социал-демократическим движением, Ленин призывал литераторов сознательно и открыто стать на сторону революции, проникнуться ее идеями и освещать ее с позиций революционного пролетариата. Первым в мировой эстетике Ленин сформулировал принцип партийности литературы.

Задачи, выдвинутые перед литературой Лениным, многогранно воплотил в своих произведениях Горький. Как писал впоследствии Луначарский, его творчество было художественным открытием научного социализма как мировоззрения пробуждавшегося к революционному самосознанию пролетариата: Горький был «первым великим писателем пролетариата <...> в нем этот класс, которому суждено, спасая себя, спасти все человечество, впервые осознает себя художественно, как он осознал себя философски и политически в Марксе, Энгельсе и Ленине».<sup>20</sup>

Новый художественный метод, социалистический реализм, формировался в пламени революционной борьбы. Воплощением этого метода стали пьеса «Враги» и роман «Мать». Но метод этот не был индивидуальным достижением. Знаньевцы не поднялись до освоения полноты миропонимания революционного пролетариата, однако элементы нового метода в большей или меньшей степени присутствовали в произведениях этих писателей. В своих художественных открытиях Горький несомненно опирался на коллективный опыт соратников по литературной борьбе.

То, что знаньевцы представляли собой особый лагерь в литературе, было признано всей критикой. Она заговорила о «школе Горького», о «Созвездии Большого Максима». Вокруг «Сборников товарищества „Знание“», знаньевского реализма возникали горячие споры. Нельзя было отрицать идейно-художественную общность выходящих сборников, и именно их целенаправленность раздражала буржуазную критику. И если одни говорили, что знаньевцы «составляют теперь гордость русской литературы»,<sup>21</sup> то другие подвергали знаньевский реализм злобным нападкам. Принципиально враждебным было отношение к нему символистского журнала «Весы».

---

<sup>20</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 2. М., 1964, с. 141.

<sup>21</sup> Новый мир, 1905, № 8, с. 83.

Говоря о С. Юшкевиче, посвятившем, как и Д. Айзман, свое творчество изображению жизни еврейской бедноты и ее бесправии, П. Коган писал, что общественный элемент — это «стихия его творчества, его поэзия, его красота».<sup>22</sup> «Общественный элемент» характерен для всего знаньевского реализма. Представители данного течения более ярко и вдохновенно, чем другие литераторы, показали социальное прозрение народа, его распрямление.

Как особое течение в литературе знаньевский реализм существовал недолго. В статье «Социализм и крестьянство» В. И. Ленин писал о двух разнородных социальных войнах в России: «Одна — общенародная борьба за свободу (за свободу буржуазного общества), за демократию, т. е. за самодержавие народа, другая — классовая борьба пролетариата с буржуазией за социалистическое устройство общества».<sup>23</sup> Знаньевцы — участники общенародной борьбы. Но в период буржуазно-демократической революции обе «тенденции демократическая и социалистическая отделились от либеральной и размежевались друг от друга».<sup>24</sup> Горький, занимавший в «Знании» особую позицию, был представителем социалистической тенденции, развивающейся «в недрах будущего <...> буржуазно-демократического строя»,<sup>25</sup> знаньевцы же представляли тенденцию по преимуществу демократическую. После революции 1905 г. знаньевское течение распалось.

## 6

Революция захватила не одних «знаньевцев», но и широкий поток реалистической и даже декадентской литературы. Не существовало сколько-нибудь серьезного писателя, который не откликнулся бы на революцию в своем творчестве.

Дух революции сказался и на писателях, связанных с реализмом, но одновременно причастных к модернизму. Не составляя особого течения в литературе (они не были объединены какой-либо общей программой или сотрудничеством в совместных периодических или непериодических изданиях), писатели эти были близки по своему стремлению соотносить жизнь человека с извечными проблемами бытия. Среди этих литераторов видное место принадлежало М. П. Арцыбашеву, С. Н. Сергееву-Ценскому, Б. К. Зайцеву, А. М. Ремизову. Каждый из них открыл в человеке эпохи революции что-то новое, до того не увиденное и не запечатленное.

---

<sup>22</sup> Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы, т. 3, вып. 1. М., 1911, с. 138.

<sup>23</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 283.

<sup>24</sup> Там же, т. 20, с. 177.

<sup>25</sup> Там же, т. 41, с. 283.

Михаил Петрович Арцыбашев (1878—1927) в начале пути создавал реалистические зарисовки, богатые элементами бытописания и психологизации в духе Толстого, Достоевского, Чехова. Уже тогда проявились доминантные темы его творчества — потерянности человека перед лицом природы и мира в целом, его скепсис по отношению к творческим возможностям социальной жизни. В годы революции писатель был захвачен общественным подъемом. Повесть «Кровавое пятно» (1906) передавала ощущение революции одним из «маленьких» людей Анисимовым. Этот тихий, многосемейный, забитый человек неожиданно для себя участвует в постройке баррикад и чувствует, «будто он кружится в свежей и чистой волне, откуда-то нахлынувшей и без следа, навсегда смывшей всю старую, тусклую и скучную жизнь».<sup>26</sup> Стихийно участвуя в революции и наблюдая близко восставших рабочих, Анисимов привыкает приговаривать: «Эх! Вот какую должна быть настоящая жизнь!». Трагический финал повести не снимал горячего сочувствия автора революционерам.

Значительным достижением Арцыбашева была повесть о революционных днях Одессы «Человеческая волна» (1907). В 1906 г. Горький опубликовал статью «По поводу московских событий», в которой говорил, что революционные события захватили в свой водоворот даже обывателей. Это явление подметили и другие писатели. Арцыбашев попытался воссоздать в повести психологию всех слоев населения города, в особенности восставших, в том числе героев с подлинными именами, участников исторических событий (лейтенант Шмидт). Среди множества увлеченных революционными боями и тех, для кого революция была лишь «оживлением чувств», писатель показал людей, для которых смерть во имя революции означала призыв к дальнейшему сопротивлению, а победа мыслилась как победа во имя настоящего и будущего людей труда. В «Человеческой волне», как и в «Кровавом пятне», Арцыбашев подчеркивал непреходящее воздействие революции на души всех ее участников и свидетелей. Об этом, в частности, говорит студент Кончаев: «Важно то, что все почувствовали, что такое свободная жизнь, почувствовали, как с нею и все становятся лучше, общительнее, интереснее... Этого уже не забудут...».<sup>27</sup>

Подавляющее большинство писателей вне круга «Знания» изображало революцию в виде стихийной бури, яркого эмоционального всплеска, как результат пробудившегося естественного, но неразвитого чувства справедливости. Именно так, к примеру, трактовал аграрные волнения В. В. Муйжель в рассказах «Аренда» (1905) и «Кошмар» (1906). В них убедительно показан процесс зарождения протеста и бунта в недрах тяжелой, не-

<sup>26</sup> Арцыбашев М. П. Кровавое пятно. СПб., 1906, с. 3.

<sup>27</sup> Арцыбашев М. П. Рассказы, т. 4. М., 1908, с. 9.

посильной жизни, где все — полуживотно, дико и иррационально. Бунт изображенных крестьян нес в себе зачатки социального сознания, но был осмыслен автором как выражение инстинкта классово́й ненависти.

Началом творчества Сергея Николаевича Сергеева-Ценского (1875—1958) были рассказы об отчуждении обычного человека в мире цивилизации. Факт существования на земле героев «Тундры», «Погоста» (1902), «Скуки» (1903), «Бреда» (1904) осмысливался в них как бессильный крик, безнадежная мольба о спасении. Рядом с темой рока цивилизации в раннем творчестве Ценского зазвучала тема рока природно-биологического («Умру я скоро!», «Дифтерит», 1904; «Смерть», 1906). Герои нарисованы рабами «случая», выразившего биологическую «необходимость» — болезнь, смерть. В духе модного декадентства Ценский изображал человека подавленным, угнетенным «роком» жизни, носителем бессознательного трагизма бытия.

Но в эти же годы под воздействием революционных событий Ценский создает «протестующие» рассказы: «Батенька», «Сад», «Убийство», «Молчальники». Наиболее удавшимся был последний. Три священника ушли от зла мира, дали обет молчания. Нарушить его не смогли ни личные беды, ни несчастья монастыря. Но когда на их родину напали враги, вознамерившиеся покорить ее, молчальники сломили многолетний обет, вышли в мир, поднялись на подвиг и повели за собой свой народ. В отличие от произведений о роковом отчуждении человека и его зависимости от метафизических тайн бытия, «протестующие» рассказы несли отпечаток демократизма, а тревога и протест героев подспудно соотносились с революционными веяниями.

Революция стала стимулом изживания декадентского мироощущения Ценского и перехода его на позиции реализма и демократизма. Именно революция помогла писателю понять социальную природу и причины разрушения личности в условиях самодержавия. Завершением раннего периода творчества Ценского стал все еще тяготеющий к модернистской поэтике роман «Бабаев» (1906—1907).

Будучи офицером, Ценский оказался в октябре 1905 г. свидетелем черносотенного погрома, очевидцем того, как полиция и войска выступили в роли сподвижников черной сотни. Итогом размышлений писателя о том, «почему так легко» была подавлена революция,<sup>28</sup> явились образ Бабаева и понятие «бабаевщина».

Роман распадается на двенадцать самостоятельных глав (Ценский печатал их вначале как автономные произведения), не имеющих тесной фабульной связи и последовательного развития

<sup>28</sup> См. письмо Ценского к Е. А. Колтоновской 15 янв. 1914 г. (Рус. лит. 1971, № 1, с. 157—158).



событийной канвы. Они образуют три части романа. Сюжет скрепляет фигура поручика Бабаева, он в центре повествования, которое дается сквозь призму его восприятия, как смена его душевных состояний.

В первой части Бабаев показан в томительной и страшной повседневности, падающей в романном времени на предреволюционные годы. Он близок к безумию оттого, что дни его «проходят мимо», что его «влечет по течению», в котором нет смысла. Тоскующий циник, Бабаев каждый день доказывает себе, что он сам, его окружение, любовь, служба, само существование — «одна сплошная мертвецкая!».<sup>29</sup>

Во второй части отчужденный от всего и ото всех Бабаев пытается вырваться из рамок «мертвецкой», полюбить по-настоящему, открыть в себе источники единения с простыми людьми. Недолгий миг пробуждения «юноши», падающий в романе на лето 1905 г., в третьей части стремительно оканчивается победой «старости» — «бабаевщины». Разрушение личности Бабаева совершается во время разгрома революции, в котором Бабаев принимает участие в качестве усмирителя и карателя.

В глубине души Бабаева борются офицер и «тонкий мальчик, которого звали Сережей» и которого любила девочка в коричневом платье. Все еще живой, мальчик чувствует родство с мужиками, которых порет офицер. Мальчик рвется душой к революционерам — студенту и двум рабочим, мысленно вопрошая: «... братья!... Эта страшная вера в новую жизнь, — откуда она у вас?». А взрослый, «мертвый», «старый» Бабаев-офицер убивает полубезумного старика-еврея, велит убить рабочего-пильщика и трех революционеров; ему «было знойно завидно», что у них есть своя правда, «что они — широки, а он — узок, что они оторвались от себя и звонко бросились в огромное, как с борта высокой пристани, в море, а он прикрепощен к самому себе и изжит...».<sup>30</sup>

В эпилоге романа (глава «Бесстенное») умирающий от выстрела революционерки — девочки «в коричневом платье» — Бабаев слышит в себе тревожные голоса, требовавшие ответа все годы его недолгой жизни, но так и оставшиеся только призывами, вопросами, проклятиями. «Всю жизнь хожу — ищу, — где Бог? Если есть, — отзовись, — не могу больше! <...> Смысла хочу, <...> — где смысл?».<sup>31</sup> Но голоса эти — не прозрение, не итог исканий, не ответ, но стихийное, не оформленное в мысли и воле метафизическое самочувствие, болезненное состояние несвоевременно состарившейся, поглощенной мраком одиночества и эгоцентризма души.

Бабаевщина в трактовке писателя — это возникающая вследствие социальных причин болезнь воли и духа, это отсутствие об-

<sup>29</sup> *Сергеев-Ценский С. Н.* Бабаев. Изд. 2-е. СПб., 1909, с. 35.

<sup>30</sup> Там же, с. 285.

<sup>31</sup> Там же, с. 296, 300.

щественного самосознания, прочных гражданских, моральных, политических привычек. Они влекут за собой бездушные и слепое повиновение «долгу», они служат первопричиной и почвой реакции. Ценский, показав крушение Бабаева, пришел к выводу, что жизнь способны созидать «молодые», «здоровые», «сильные» — революционеры. Одним из первых писатель заговорил о темных силах человеческой души, о путях сознания как о причинах поражения революции.

---

В раннем творчестве Бориса Константиновича Зайцева (1881—1972) господствовала импрессионистическая лирика, в основе которой лежало пантеистическое ощущение равенства и равновеликости всего живого — растений, животных и человека («Священник Кронид», «Миф», «Молодые», «Полковник Розов», «Мгла»). Однако природно-метафизическое, отвлеченно-бытийное выступало в его книгах как аналог социально-исторического; при внешней отрешенности от политической актуальности они насыщены чувством причастности к сегодняшнему трагически-катастрофическому и радостно-преобразовательному духу, звуку, ритму времени, имя которому — революционная Россия.

И не случайно А. Блок, увидевший в писателях-реалистах совесть и разум революционной эпохи, писал в 1907 г., что молодой Зайцев среди них своими внешне отдаленными от сегодняшнего дня намеками «являет живую, весеннюю землю, играющую кровь и летучий воздух» современной России, шедшей навстречу преобразению.<sup>32</sup> Еще в большей степени, чем к раннему творчеству, эта характеристика может быть отнесена к первому эпическому произведению Зайцева — повести «Аграфена» (1908).

---

Алексей Михайлович Ремизов (1877—1957) начал писать в середине 90-х гг. Первым его произведением была трехчастная повесть «В плену» («В секретной», «По этапу», «В царстве полудночного солнца»), составленная из характерных для творчества писателя разрозненных импрессионистических впечатлений об одиночном заключении (Ремизов в молодости был связан с освободительным движением), о передвижении по этапу в строю кандалников на Север и о пребывании там в ссылке. Первыми произведениями, попавшими осенью 1902 г. на страницы московской газеты «Курьер», были «Плача» (эпиграмма «Плач девушки перед замужеством»), «Колыбельная песня» и сказка «Бибка». Все три примечательны обращением к жанрам народного творчества и «природному ладу русской речи».

---

<sup>32</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 124 (статья «О реалистах»).

В 1900-е гг. Ремизов много писал и активно печатался в символистских журналах и издательствах. Главные его вещи — повесть «Часы» (1903—1904), роман «Пруд» (1902—1905; 2-я редакция — 1911) и «Посолонь» (1900—1906) — собрание «переделок» народных сказок, поверий, «пересказов» языческих обрядов и детских игр.

В раннем творчестве Ремизова противопоставлены две стихии жизни. Первая — это власть злой и сонной бессмыслицы русского быта и его «боль невыносимая». Она с необычайной, пронзительной силой запечатлена в повести «Часы» и романе «Пруд». «Пруд» — роман в большой степени автобиографический. В нем рассказывается о ежечасной битве бога с бесами за «несогретые» души детей, вырастающих в тяжелом, угарном, мучительном купеческом быте. Бумажнопрядильная фабрика дядьев Огорелышевых, Андрониев монастырь, пруд, сад и улица, где обитают фабричные и их дети, — в мути и мареве повседневного ужаса выстрадывают юные герои свои судьбы. «Часы», как и «Пруд», настолько перенасыщены мрачными красками, что начинает казаться, будто мир достигает какой-то страшной, «последней» черты, за которой либо гибель, либо тайный смысл и выход. Самый накал чувств был средни эпохе, в которую произведения созданы. «Часы» и «Пруд» вызывали ассоциации и сравнения с романами Достоевского, рассказами и повестями Андреева, с романами Сологуба. И вместе с тем в них почувствовался самобытный мастер, наново открывающий душевное состояние человека, брошенного в хаос катастрофической эпохи, живущего метафизикой быта, одолевающего власть времени силой огненной любви. Ремизов завораживал изображением синтеза души, уязвленной, поруганной, охваченной властью неведомого и смрадного, — и, как он писал в «Часах», души, поражающей нераскрытыми богатствами и головокружительными порывами к небу и звездам. Самый этот синтез был рожден озонирующим дыханием революции.

Вторая стихия жизни, переданная Ремизовым, — это языческая, благоуханная и таинственная, дикая и фантастическая — «волшебная Русь». Сборник «Посолонь» (по солнцу, по временам года, с весны на зиму) — это собрание народных песен и сказок, плачей и заклинаний, обрядовых игр и пейзажных миниатюр. Единство им придает не только расположение по временам года, но лирическая обработка (все они даны через призму субъективного восприятия и переживания автора — лирического героя) и язык (все они переданы естественным «русским ладом»). Такое обращение к русской природе, русскому слову, русскому народному творчеству имело большой жизнеутверждающий смысл, провозглашая бессмертие «земляной-подземной-надземной Руси», нетленную красоту ее слова, великую радость, с которой смотрят на мир детские глаза.

Развитие реалистической литературы рубежа веков, вопреки утверждениям декадентских критиков и следующих за ними некоторых современных зарубежных исследователей об исчерпанности идей и форм реализма, было необычайно интенсивным. Следуя традициям классики, реалистическая литература стремилась расширить картину воспроизводимой действительности, как можно более полно представить географию, этнографию и социологию всей России, ее целинных, малоосвоенных человеческих пластов. Главенствующими для реализма оставались социологические задачи, остро поставленные перед ним революционной эпохой.

В литературе 90-х гг. доминирующее положение занимали произведения тех писателей, которые показывали иллюзорность и утопичность народнических теорий. Ведущей художественной идеей социально-бытовой повести и драмы Чехова («Мужики», «В овраге», «Вишневый сад»), социологического романа Мамина-Сибиряка («Хлеб») и социологического очерка Гарина-Михайловского («Несколько лет в деревне»), идеологической повести Вересаева («Без дороги», «Поветрие») была идея движения жизни, детерминированного «волей» истории и не устранимого никакими субъективистскими теориями.

В литературе 90-х гг. модифицируются принципы создания образов героев. Почти повсеместно с индивидуального своеобразия личности в сфере чувств, идей, поступков акцент переместился на выявление в герое общих начал жизни — «рода», «среды», «класса». Достаточно вспомнить перемены в обрисовке героев в романах Толстого: на смену диалектике индивидуальной психологии героев «Войны и мира» пришли поиски типовых социально-психологических начал в личностной структуре героев «Воскресения».<sup>33</sup> Можно обратиться к отысканию нового типа героя в тетралогии Гарина, где идея личной самостоятельности, активности необходимо связывалась с идеей социальной активности революционного класса.

Основой единства реализма 90-х гг. продолжает быть общедемократическая идеология, хотя к концу десятилетия обнаруживаются тенденции разделения реализма на различные течения. Основанием для разделения послужили внелитературные, социальные причины. Молодые литераторы, восшедшие в круг горьковского «Знания», в силу объективных и субъективных факторов приближались к идеям научного социализма, открывали в самой жизни социалистические тенденции, участвуя в художественном открытии отдельных элементов социалистического мирочувствования.

Художественная психология, философия, нравственные идеи, социология «знаньевского» реализма 1900-х гг. тесно связаны

---

<sup>33</sup> См. об этом: Тагер Е. Б. Новый этап в развитии реализма. — В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX века. Десяностые годы. М., 1968, с. 106—116.

с социально-политической проблематикой эпохи и являются ее своеобразным художественным эквивалентом. Совпадая с общим для реализма 90-х гг. изображением неотвратимого распада феодально-буржуазной России, воссозданием объективной потребности ее в коренных переменах, ее готовности к ним, ее ожидания «бури», «знаньевцы» в 1900-х гг. сделали новый шаг в освещении проблемы детерминизма: революционное деяние они трактовали в качестве естественного звена в цепи социально-исторического процесса.

Социальная активность выводится ими не из воли героической личности, не из высокой, но отвлеченной идеи, а из познанной в ходе исторического опыта массы социальной необходимости. В центр реалистической литературы 1900-х гг. становится собирательный, коллективный герой, носитель творческой, революционной, преобразующей силы. Выработка психологии, жизненной позиции, общественного поведения героя-личности, выросшей на почве массы, или коллективного героя становится ядром фабульного и тематического многообразия, сюжетно-композиционного строя произведений «знаньевцев».

Пафос открытого революционного действия, опирающегося на логику хода исторической действительности и на историческое и классовое самосознание массы, в большей или меньшей степени пронизывает драмы, повести и рассказы большинства «знаньевцев», созданные в 1905—1907 гг. Наблюдения «знаньевцев» над связью между пробуждением революционного сознания, с одной стороны, и практикой классов, с другой, подготовили появление «тузовых» революционных вещей Горького: драмы «Враги» и романа «Мать» — первых в мировой литературе произведений нового метода, метода социалистического реализма.

Творчески осваивая художественные достижения великих реалистов XIX в., писатели рубежа веков обновляли вместе с тем реалистическую поэтику. На смену щедрой описательности и фабульной детализованной развернутости приходит более лаконичное письмо с нередкой разорванностью фабулы и ассоциативной многоплановостью сюжета, с резким повышением художественной функции детали. Усиливается и освежается арсенал устойчивых аллегорий и реалистических символов, которые в 1900-х гг. приобретают резкую публицистическую направленность и политическую окраску.

## ПОЗДНИЙ ТОЛСТОЙ

## 1

К апрелю 1897 г. относится следующее суждение Льва Толстого: «Литература была белый лист, а теперь он весь исписан. *Надо перевернуть* или достать другой».<sup>1</sup> Необходимость нового аспекта в восприятии явлений жизни, столь социально обострившейся в конце века, и новых форм ее художественного воспроизведения чутко улавливалась и другими представителями старшего поколения литераторов. Так, например, А. Эртель, сопоставляя публицистику с художественной литературой, писал В. Миролубову в 1899 г.: «В противоположность художественной литературе здесь нужны повторения, трюизмы, тверждение задов — „забытых слов“, лишь бы все это было „подано с сковороды“, т. е. горячо, живо, искренно и без назойливости. А пожалуй даже и с назойливостью <...> Публицист может тысячу раз повторять „Карфаген надо разрушить!“ и повторять с великой пользой для своих публицистических целей; беллетрист же может сказать это только однажды, а затем это будет уже скучно и бесполезно, потому что не ново и не оригинально».<sup>2</sup> В этом же письме саму возможность «нового слова» Эртель связывал с Толстым и Чеховым, считая других писателей старшего поколения (в том числе и себя) не способными «перевернуть» исписанный лист литературы.

Литературный процесс начала XX в. вносит существенные изменения в структуру старого реализма. Наряду с молодыми писателями, пришедшими в литературу в конце XIX в., очень значимое воздействие на этот процесс оказал и Л. Толстой.<sup>3</sup> Появ-

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 53. М., 1953, с. 307. (Ниже ссылки в тексте даются на это издание).

<sup>2</sup> См. в кн.: Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М., 1966, с. 24.

<sup>3</sup> В настоящей работе рассматриваются лишь важнейшие аспекты наследия Толстого 1900-х гг. Развернутый анализ социально-этической доктрины писателя см. в статье «Л. Н. Толстой» в т. 3 наст. изд.

ление в 1899 г. двух романов — «Воскресение» и «Фома Гордеев» — свидетельствовало о двух мощных источниках, питающих новую литературу. При этом оба произведения, как бы завершавшие традицию русского классического романа, перекликались между собою в прощании со старыми героями. Социально-политический роман «Воскресение» — последний значимый роман о герое-дворянине и роли его в жизни пореформенной России. «Фома Гордеев» — последний роман о герое-романтике старого типа. В то же время Толстой и Горький дали различные истолкования путей новой жизни. Автор «Воскресения» связывает духовное прозрение героя с усвоением им «истинно христианского» жизнепонимания; Горький говорит о необходимости новых форм социальной борьбы.

Не меняя своего глубоко выстраданного нравственно-философского взгляда на жизнь, Толстой вместе с тем становится близок литературе нового века как в сфере проблематики, так и в сфере освоения новых художественных форм.

Литература рубежа веков по-новому решает вопрос о взаимосвязи человека и среды: на первый план выдвигается проблема противодействия личности духовно разрушающему воздействию среды. Эта проблема оказалась очень близкой Толстому. Противостояние личности узаконенным нормативам жизни — одна из основных тем художественного наследия Толстого конца XIX — начала XX столетий. Именно она стоит в центре драмы «Живой труп» (1900), повестей «Отец Сергей» (1890—1898), «Хаджи-Мурат» (1896—1904), «Фальшивый купон» (1904) и ряда других произведений.

Конфликт Феди Протасова со своей средой (семейная драма — лишь частный аспект этого конфликта, а точнее его следствие) и душевная драма героя вызваны неприятием им устоев, определяющих весь уклад современной жизни — от личной до государственной. Протасов «выламывается» из своей социальной среды и тем самым невольно встает в один ряд с другими «выломившимися» героями литературы тех лет. Однако, будучи типичной для своего времени, проблема «выламывания» сохраняет у Толстого резко индивидуальный характер. Герои Горького, Чехова, Л. Андреева уходили «из родного дома», чтобы в той или иной мере приобщиться к социальной борьбе. Герой Толстого предстает перед читателем человеком, отстаивающим свою личную позицию и отъединяющим собственный путь от движения жизни в целом.

В «Воскресении» писатель беспощадно обличил фальшь и ложь всех институтов современного общественного устройства. В основе мотивировки Протасовым своего нежелания служить лежит убежденность в той же фальши и лжи.

Характер своего противостояния общепринятой морали Протасов объясняет «не героическим» складом своей натуры. Он говорит: «Все же ведь нам в нашем круге, в том, в котором я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать

ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть не умел, но главное, было противно. Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой». Оставалось третье: «забыться — пить, гулять, петь» (34, 75—76). Таким образом, Протасов отказывается от какого бы то ни было участия в правительственной или антиправительственной деятельности.

Однако в толстовском учении о непротавлении злу насилием на рубеже веков все более явственной становится мысль о том, что непротавление не является актом отъединения от социальной, общественной жизни. Неучастие «в делах правительства» (в том числе и отказ от правительственной службы — см.: 36, 311), к которому настойчиво призывает Толстой в 1900-е гг., мыслится им как активная форма воздействия на общепринятые нравственные нормативы. И потому жизненная позиция Протасова, ни в коей мере не сходная со стремлением разрушить узаконенные «пакости» жизни, отвечает толстовской концепции нравственного неповиновения социальному злу.

Изображенный Толстым «живой труп» (заглавие пьесы перекликается с заглавием поэмы Гоголя «Мертвые души») — не борец и все же «противленец», бросивший вызов общественному мнению, основанному на извращенных представлениях о добре и зле. И это поднимает его неизмеримо выше «нормально» живущих персонажей драмы.

Вместе с тем трагический финал пьесы свидетельствует о властности и беспощадности системы насилия, обрекающей пассивного «противленца», «не героя» на самоубийство, т. е. на совершение того, что считалось преступлением по закону гражданского и церковному.

Иначе решается тема противостояния личности бесчеловечным формам миропорядка в повести «Хаджи-Мурат», где на первый план выдвигается волевое, героическое начало духовного мира личности.

В центре повествования — переход Хаджи-Мурата, знаменитого наиба Шамиля, второго после него «врага России» (35, 30), на сторону русских, его пребывание среди них, а затем бегство и смерть. Изображение судьбы исключительной личности, вовлеченной в борьбу двух враждующих систем насилия, предопределило широкий диапазон привлекаемого материала — от деревенского двора Авдеевых до Николая I и от обитателей чеченской сакли до Шамиля.

Известна высокая оценка Толстым в начале 1900-х гг. сжатости и емкости прозы Чехова. К сжатости и емкости повествования стремится в этот период и сам Толстой. Привлекшие внимание писателя события русско-кавказской войны, несмотря на полную возможность стать основой масштабного художественного полотна, обретают теперь образное воплощение в «малой форме». Эпическая глубина изображения при этом не теряется. Знаменательно в этом плане суждение о «Хаджи-Мурате» Розы Люксем-



бург: «По архитектонике он напоминает немного „Войну и мир“; в нем виден талант великого эпика».<sup>4</sup>

Ведущим в композиции повести становится принцип контрастного сопоставления, выявляющий внутреннюю связь внешне, казалось бы, не соотносящихся и даже несопоставимых явлений и событий. Полюсами этого контрастного сопоставления являются Николай I и Шамиль, дублирующие друг друга в своей жажде власти и величия, ложной простоте, желании скрыть свое ничтожество, в отнесении преимуществ своего положения к достоинствам своей личности и во многом другом.<sup>5</sup> Крестьянская изба, царский дворец и чеченская сакля художественно осмыслены Толстым как звенья одной цепи, части общей картины жизни, находящиеся между собою в самой тесной связи вопреки их социальной и национальной разнородности. Вскрытие этих отдаленных связей и обнажение контрастов оказалось возможным во многом благодаря тому художественному открытию Толстого, которое именуется В. Лакшиным (по аналогии с понятием «диалектика души») «диалектикой событий» в сюжете.<sup>6</sup>

На фоне разоблачаемого Толстым европейского и азиатского деспотизма власти ярко выделяется фигура Хаджи-Мурата, человека сложной судьбы и столь же сложного сознания. Образ его показан в сплетении противоречивых чувств и мыслей. Именно к периоду работы над «Хаджи-Муратом» относится суждение Толстого о значимости «смело накладываемых теней» (54, 97) для художественной достоверности образа. Теневые стороны характера героя обнажены писателем столь же открыто, как и те черты незаурядной личности Хаджи-Мурата, которые ставят его на исключительную нравственную высоту. Он фанатически одержим идеей «кровомщения», но не допускает надругательства над семьей своего врага; он хитер, но не лицемерен; он переходит на сторону русских, но не теряет своего достоинства, заставляя забывать, что он пленник. В контакте с разными и далеко не однородными по своей нравственной сути героями повести проявляются доверчивость, открытость, простота Хаджи-Мурата, его детское добродушие и прямота характера.

Выявляется Толстым и то начало личности героя, которое внешне единит его с враждующими деспотическими системами: Хаджи-Мурат мечтает о славе, неразрывно связанной с властью над другими людьми. О славе и власти думает герой по дороге в крепость Воздвиженскую: «Он представлял себе, как он с войском, которое даст ему Воронцов, пойдет на Шамиля и захватит его в плен, и отомстит ему, и как русский царь наградит его, и он

<sup>4</sup> Вопросы литературы, 1961, № 9, с. 195.

<sup>5</sup> См. об этом: *Палиевский П. В.* 1) Пути реализма. Литература и теория. М., 1974, с. 5—33; 2) Значение Толстого для литературы XX века. — В кн.: Л. Н. Толстой и современность. М., 1981, с. 147—153.

<sup>6</sup> См.: *Лакшин В. Я.* Завещание Льва Толстого. — В кн.: *Толстой Л. Хаджи-Мурат.* М., 1965, с. 11—13.

опять будет управлять не только Аварией, но и всей Чечней, которая покорится ему» (35, 24). Эти же мысли дают знать о себе и в рассказе Хаджи-Мурата о своей жизни Лорис-Меликову, адъютанту наместника Кавказа Воронцова-отца (см.: 35, 58, 60). Наконец, эти мысли не покидают героя и в ночь перед его побегом: «Остаться здесь? Покорить русскому царю Кавказ, заслужить славу, чины, богатство? Это можно, — думал он, — вспоминая про свои свидания с Воронцовым и лестные слова старого князя» (35, 102).

Однако постановка проблемы власти и подчинения (одной из весьма злободневных проблем начала века) сопряжена в «Хаджи-Мурате» с исследованием тех существенных качеств личности, которые обуславливают саму возможность деспотического властвования либо рабского подчинения. К этому вопросу неоднократно и настойчиво Толстой возвращается в черновых редакциях повести: «Раз народ <...> в том состоянии, что для общественной жизни его ему нужно и возможно покоряться одному человеку, должны быть люди, настолько извращенные умами и закаменелые сердцами, чтобы они могли быть людьми, управляющими другими, и могли совершать те жестокие дела, которые нужно совершать над людьми, чтобы управлять» (35, 550).

«Извращенный ум», «закоченевшее», «зачерствевшее» сердце (35, 550) — эти личностные качества в их максимально действенном проявлении и обуславливают каждую мысль и каждый поступок Николая I и Шамиля. Ум и сердце Хаджи-Мурата — иные. В них нет «извращенности» и нет «закоченелости». И потому его желание славы и власти предстают в общем контексте толстовской мысли как бремя «внешнего человека», тяготеющее над героем, но не поработавшее его. Противостояние Хаджи-Мурата обеим враждующим системам насилия, его сопротивление «до конца» внутренне и обусловлено существенным расхождением его натуры с теми качествами личности, которые позволяют ей единолично властвовать либо покорно подчиняться.

Весь период пребывания Хаджи-Мурата у русских знаменуется, по сути дела, борьбу в душе героя двух начал. Мысли о славе и власти неизменно встречают препятствие на своем пути: судьба семьи, плененной Шамилем, заботит Хаджи-Мурата значительно сильнее. Конфликт между жаждою славы и желанием спасти семью обостряется по мере все большего осознания невозможности осуществления обоих желаний одновременно. И вместе с обострением этого конфликта обнажается суетность и античеловечность первого из желаний; оно начинает гаснуть. Совершается переосмысление героем его представлений о власти и славе. И в ночь перед побегом «внутренний человек» в Хаджи-Мурате одерживает победу над «человеком внешним».

В черновых редакциях повести этот мотив, практически ведущий в психологическом рисунке героя в окончательном тексте, звучит приглушенно. Первоначально писатель подчеркивает даже

его незначимость для ключевых решений героя. На первом плане здесь — идея верности хазавату, священной борьбе мусульман с иноверцами, идея, которой фактически и обуславливается в черновиках бегство Хаджи-Мурата: «... не сын, а мысль о том, что он идет против Бога, что, вместо войны с неверными для освобождения магометан, он с неверными против магометан, убивала его. Два раза уж он изменял хазавату и теперь третий раз. Прежде он был молод, он не знал, но теперь он не видел себе оправдания» (35, 337).

В окончательном тексте мотив «верности хазавату» уже не главенствует; на первый план выдвигается постоянная тревога Хаджи-Мурата о судьбе семьи. Уже в первую встречу с заместителем Кавказа Хаджи-Мурат говорит о необходимости немедленного «выкупа» семьи у Шамиля или обмене ее на пленных: «Пока семья моя в горах, я связан и не могу служить <...> Пусть только князь выручит мою семью <...> И тогда я или умру, или уничтожу Шамиля» (35, 48). С этой же просьбой герой пытается обратиться к Воронцову на следующий день, во время бала. Сосредоточенность Хаджи-Мурата преимущественно на этой идее отмечается в письме Воронцова военному министру Чернышovu: «... его теперь занимает только мысль о выкупе семейства» (35, 62). Этой же мыслью завершается рассказ героя о своей жизни Лорис-Меликову: «Пока семья там, я ничего не могу делать <...> Я связан, и конец веревки — у Шамиля в руке» (35, 60).

Знаменательный выбор между славой и властью и стремлением выполнить свой нравственный долг совершается в ночь перед побегом. Мысли о славе, чинах и богатстве обрываются воспоминанием о матери, жене, детях, захваченных Шамилем: «К середине ночи решение его было составлено. Он решил, что надо бежать в горы и с преданными аварцами ворваться в Ведено и или умереть, или освободить семью. Выведет ли он семью назад к русским, или бежит с нею в Хунзах и будет бороться с Шамилем, — Хаджи-Мурат не решал» (35, 102—103).

Осознание почти полной невозможности спасти семью не останавливает Хаджи-Мурата. Нравственное и героическое осмысливаются в повести как понятия одного смыслового ряда, фундамент которого зиждется на естественно-природном начале, бескомпромиссно вытесняющем любые сделки с совестью. И характерно, что лаконично воссозданная картина последних недель жизни Хаджи-Мурата дается в повести в поэтическом обрамлении (репей — татарник, напоминающий о воле к жизни, неодолимости ее естественной природной сущности),<sup>7</sup> в органичном сопряжении с народной поэзией и неистребимой в своем естественном течении жизнью природы (возникающая в памяти Хаджи-Мурата песня

<sup>7</sup> См.: *Магазанник Е. Толстовское и «антитолстовское» в «Хаджи-Мурате»*. — Труды Самарканд. ун-та, 1967, вып. 165, ч. 2, с. 183—220.

матери и песни, которые поет его названный брат, и пение соловьев, которые слышит герой перед своей гибелью).

Художественное решение темы сопротивления ни в драме «Живой труп», ни в повести «Хаджи-Мурат» не стало достоянием широкого читателя при жизни Толстого. Рассматривая на грани веков художественное творчество как занятие, не отвечающее задачам времени, писатель ограничивается в большинстве случаев лишь чтением создаваемых им произведений некоторым посетителям Ясной Поляны. В числе слушателей «Хаджи-Мурата» был и М. Горький.

## 2

Тема власти и рабства в различных ее аспектах — ведущая тема Толстого-публициста 1900-х гг. Антитеза «образованное» — «необразованное» сословие (структурно-смысловая в толстовском творчестве предыдущих десятилетий) заменяется теперь подчеркнуто социальной: «рабовладельцы» — «рабы» («Среди нас существует рабство и не в каком-либо переносном, метафорическом смысле, а в самом простом и прямом» — 34, 170).

Стремление разрушить незыблемость «рабства земельного» и «рабства фабричного» обусловило и страстность проповеди Толстого о непротивлении злу насилем и пристальность его внимания к тем изменениям, которые происходили в народном сознании. Учение о непротивлении, всегда понимавшееся писателем как противление нравственное,<sup>8</sup> как единственное действенное средство в борьбе с узаконенным злом, — одно из главных начал и публицистики и художественного наследия Толстого начала века.

Борьба правительства и революционеров воспринимается писателем как борьба двух систем насилия, одинаково опирающихся в своих действиях на ложные представления о благе народа (чуждые его истинным интересам), хотя Толстым и признается гуманистическое начало, лежащее в основе воззрений деятелей революции.

Сопоставляя две системы насилия, Толстой не только отрицает саму возможность устранения насилия насилем, но настойчиво проводит мысль о кажущейся ему бесперспективности революционной борьбы, поскольку противостоящий революции противник активен и силен: ненужные человеческие жертвы, по мысли писателя, будут единственным результатом борьбы между деятелями революции и правительством. Эта мысль — центральная в статье 1900 г. «Где выход?» («В наше время уничтожить правительство, обладающее такими средствами и стоящее всегда настороже, — сызюю невозможно <...> Пока в руках правительства <...> сол-

<sup>8</sup> См. об этом: т. 75-76, с. V—XXX (предисловие Е. Н. Купреяновой).

даты — революция невозможна» — 34, 212, 213). Об этом же пишет Толстой в обращениях «К рабочему народу» (1902), «К политическим деятелям» (1903), в «Предисловии к статье В. Г. Черткова „О революции“» (1904). «Смешной» с точки зрения успеха (36, 158) называет он надежду революционеров на возможность победы в работе «Об общественном движении в России», законченной в январе 1905 г., вскоре после того знаменательного дня, который был воспринят многими как начало крушения веры народа в царя. К Толстому подобное понимание придет позднее.

Устойчивость идеи непротivления в толстовском сознании не означала, однако, отсутствия каких-либо колебаний в осмыслении писателем характера ее жизнеспособности.<sup>9</sup> Утопизм надежды на всеобщность нравственного противостояния насилию власти ощущался и самим Толстым. Это не повлияло на его концепцию непротivления, но не могло не сказаться на характере осмысления писателем жизнедеятельных сил нарастающего революционного движения. Отрицание насильственных методов борьбы против деспотизма начинает с середины 1900-х гг. все более сопрягаться с выявлением их объективного положительного воздействия на народное сознание.

К 1905 г. относится следующее суждение Толстого: «Век и конец века <...> не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения <...> Думаю, что теперь, именно теперь, начал совершаться тот великий переворот <...> состоящий в замене извращенного христианства и основанной на нем власти одних людей и рабства других — истинным христианством и основанным на нем признанием равенства всех людей и истинной, свойственной разумным существам свободой всех людей» (36, 231—232).

Толстой полагал, что таким мировоззрением станет его учение, что равенство людей, всеобщее владение землей и свобода будут достигнуты путем изменения сначала в сфере внутреннего мира человека, а затем, когда процесс этот приобретет всеобщий характер, видоизменятся и формы самой жизни. Но вместе с тем Толстой-реалист все более отчетливо сознавал, что многолетняя проповедь непротivления дала малые всходы и что для усвоения этого учения, включающего в себя не только стремление жить «по-божьи», но и требование мужественного нравственного противостояния социальному злу (отсюда — активный призыв Толстого к гражданскому неповиновению: отказу от уплаты налогов, солдатчины и т. д.), необходимо ясное осознание социальной

<sup>9</sup> О внутренних изменениях в толстовской концепции непротivления в 1900-е гг. см. также: *Келдыш В. А.* Лев Толстой в эпоху первой русской революции. — В кн.: *Революция 1905—1907 годов и литература.* М., 1978, с. 67—98.

неправды. И в свете этого аспекта своего учения Толстой не мог не отдать должное революционерам как пробудителям социального сознания народа.

Сквозным мотивом публицистики Толстого наряду со все возрастающим осуждением государственной власти становится осуждение народа за «покорное исполнение» (34, 259), за «повиновение <...> без рассуждения» (34, 332), за добровольное рабство. Герой из народа, «повинующийся без рассуждения», изображен Толстым в рассказе «Алеша Горшок» (1905). Обычно принято обращать внимание на «житийную» сторону «бытия» этого героя, однако объективный смысл рассказа, воспринимаемый в контексте толстовских выступлений против «моря» послушания, выходит далеко за рамки «положительной житийности».

С апреля 1905 г. в публицистику Толстого вторгаются новые мотивы. «Человечество, — пишет он, — ... стоит теперь на пороге огромного преобразования <...> переворота, совершающегося не веками, но может быть тысячелетиями. Переворот этот двоякий: внутренний и внешний» (36, 199). Это высказывание писателя в статье «Единое на потребу» — результат осмысления Толстым не только извращенности политики правительства, но и постоянно возрастающего количества фактов, которые свидетельствовали об освобождении народа от «гипноза подражательности» общепринятым нормативам. И это освобождение Толстой вынужден был связать с деятельностью революционеров: именно они показали возможность борьбы с правительственной властью и разрушили цельность веры народа в непогрешимость ее авторитета.

С первым толстовским свидетельством «обновления» духовного мира народа мы сталкиваемся в статье «Конец века» (декабрь 1905 г.). «Престиж власти разрушен, — пишет Толстой, — и перед русскими людьми нашего времени, перед огромным большинством их, возник во всем великом значении вопрос о том, должно ли, следует ли повиноваться правительству. В этом возникшем в русском народе вопросе — одна из причин предстоящего, а может быть и начавшегося великого всемирного переворота» (36, 249—250). Эта мысль проходит через все последующие публицистические работы писателя, многие из которых не могли появиться в России из-за цензуры и печатались за рубежом, тотчас же получая большое распространение в переводах.

Сопоставительный анализ характера воздействия на народное сознание учения о непротивлении и революционной деятельности, данный в статье «О значении русской революции», говорил не в пользу собственной доктрины Толстого: устранение массового подчинения народа «гипнозу подражательности» оказалось под силу не учению непротивления, а деятелям революции. Это обстоятельство не ослабило страстности толстовской проповеди, но сама надежда писателя на ее результативность связывается теперь с тем «пробуждением» социального сознания народа,

которое явилось следствием деятельности «политических»: «Если русский народ, два года тому назад считавший невозможным не только неповиновение существующей власти, но даже осуждение ее, теперь не только осуждает власть, но и готовится не повиноваться ей и установить новую власть на месте старой, то почему не предположить, что теперь готовится в сознании русского народа еще иное и свойственное ему изменение своего отношения к власти, состоящее в нравственном, религиозном освобождении себя от нее?» (36, 355).

Таким образом, политическая острота анализа всколыхнувших Россию исторически значимых событий сочетается в наследии позднего Толстого с утверждением идеи непротivления злу как главного средства общественного обновления, как «революции нравственной». Характерно, что к 1906 г. относится завершение работы Толстого над рассказом «Божеское и человеческое», где толкование интеллигентской революционной «правды» однозначно. Эта правда как мнимая противопоставляется «истинной, христовой правде, соединяющей лучших людей интеллигенции с народом».<sup>10</sup>

Содержание и природа противоречий Толстого были вскрыты В. И. Лениным. В статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908) Ленин писал: «... противоречия во взглядах Толстого надо оценивать не с точки зрения современного рабочего движения и современного социализма (такая оценка, разумеется, необходима, но она недостаточна), а с точки зрения того протеста против надвигающегося капитализма, разорения и обезземеления масс, который должен был быть порожден патриархальной русской деревней».<sup>11</sup> Противоречия писателя были рассмотрены Лениным как историческое явление, отражающее особенности крестьянской революции в России, и тем самым была показана историческая закономерность появления Толстого с его «кричащими» противоречиями.<sup>12</sup>

В годы реакции Толстой выступает с рядом гневных статей, обличающих правительственный террор и насилие. Теперь, говоря о насилии правительственном и революционном, писатель уже резко противопоставляет их. Это противопоставление — в статьях «Не могу молчать», «Закон насилия и закон любви», «Смертная казнь и христианство». «Вы хотите, чтобы все оставалось как было и есть, — пишет Толстой, обращаясь к правительству, — а они хотят перемены <...> Разница между вами и ими <...> не в вашу, а в их пользу» (37, 91—92). Аналогичные противопоставления неоднократны в дневниковых записях писателя этого периода.

<sup>10</sup> См. указанную выше статью В. А. Келдыша «Лев Толстой в эпоху первой русской революции» (с. 88).

<sup>11</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 240.

<sup>12</sup> См.: Ломунов К. Н. Ленинская концепция Толстого и ее современное значение. — В кн.: Толстой и наше время. М., 1978, с. 9—30.

Вскрывая извращенность общепринятых представлений об общем благе, законности и справедливости, Толстой называет всех причастных к правительственному насилию «убийцами»: «Я <...> называю их царя самым отвратительным существом, бесовственным убийцей, все их законы божьи и государственные гнусными обманами, всех их министров, генералов жалкими рабами и наемными убийцами» (38, 257). Толстой выступает с «мучительным» чувством, в котором сострадание, стыд, недоумение и ужас соединяются («страшно сказать» — подчеркивает он в этом перечислении) с негодованием, доходящим иногда до ненависти, которую он не может не признать законной, поскольку она вызывается у него «высшей духовной силой» (38, 256).

О справедливой закономерности возникновения революционной борьбы, вызываемой действиями самого правительства, Толстой писал еще в романе «Воскресение». В начале нового века он многократно подтверждал это в своей публицистике. Не отказываясь от отрицательных оценок революционного насилия и революционных программ, Толстой в годы первой русской революции признает в деятельности «политических» нравственный фундамент и переосмысливает соотношение потенциальных сил правительства и революционеров. «Верно или неверно определяют революционеры те цели, к которым стремятся, они стремятся к какому-то новому устройству жизни; вы же, — обращается Толстой к правительству, — желаете одного: удержаться в том выгодном положении, в котором вы находитесь. И потому вам не устоять против революции с вашим знаменем самодержавия» (36, 304).

Толстой ощущает себя не созерцателем, а участником тех событий, с которыми было связано крушение веры народа в непогрешимость авторитета правительства: «Всякая революция, — пишет он, — есть всегда изменение отношения народа к власти. Такое изменение происходит теперь в России, и изменение это совершаем мы, все русские люди» (36, 316).

Отказавшись печатать художественные произведения, созданные на рубеже веков, Толстой вновь обращается к работе художника, чтобы показать тот перелом, который совершался в народном сознании.

### 3

Противоречивость социально-этической концепции Толстого, особенно наглядно проявившаяся в черновых вариантах статьи «Смертная казнь и христианство», сказалась и в художественном наследии писателя эпохи реакции. Ответ на вопрос «Кто убийцы?», тождественный тому, который был дан в публицистике, присутствует и в одном из последних рассказов Толстого — «Ходынка» (1910), где он возвращается к событиям, связанным с коронацией Николая II в мае 1896 г. Этот же ответ



обуславливает, по сути дела, и работу над рассказом «Кто убийцы? Павел Кудряш» (1908—1909).

Существует немало работ, раскрывающих личные и творческие взаимоотношения Толстого и Горького, но в них не затронут вопрос об отношении Толстого к роману «Мать». Между тем он весьма интересен.

С романом этим Толстой познакомился тотчас же после его публикации в 1907 г. в «Сборниках товарищества „Знание“». Об этом свидетельствуют воспоминания Т. А. Кузминской, гостившей в Ясной Поляне осенью этого года. «Я рассказала, — пишет она, — как дорогой в вагоне от Москвы до Тулы ехали со мной несколько молодых студентов и гимназистов. Речь шла о литературе. Они хвалили Горького и Андреева <...> „Удивительно, — говорил Лев Николаевич, — как молодежь заражена ими! Видно, что мало художественного чутья. Да вот у меня лежит книга, и там «Мать» Горького. Прочтем вслух после обеда“ <...>

После обеда <...> кто-то из нас начал читать, попеременно с другими, вслух „Мать“ Горького. В иных местах, где говорилось об отношениях матери к сыну, Лев Николаевич говорил, что „фальшиво“. И вообще эта повесть показалась нам неинтересной. После чтения Лев Николаевич ушел к себе».<sup>13</sup>

Следует вспомнить, что Толстой, сразу же признавший заслугу Горького в избрании нового пласта жизни, в то же время не принял приподнятого тона писателя при обрисовке босских типов, находя его фальшивым (размышления и речь героев). Видимо, такова же была и суть оценки отношения Ниловны к своему сыну.

Судя по воспоминаниям Кузминской, Толстой невысоко оценил роман Горького, но тем не менее именно с этим романом оказалась связанной попытка Толстого рассказать о пути к революционерам молодого крестьянина.

В 1908—1909 гг. Толстой работает над рассказом «Кто убийцы? Павел Кудряш», перекликающимся с горьковским произведением. Эта переключка ощутима уже в именах героев: Павел Власов — Павел Кудряш.

В названных воспоминаниях Кузминской приводится следующее суждение Толстого: «Революция — это роды: духовное сознание пробуждается, новые взгляды рождаются и зреют <...> Революционеры правы в том, что требуют перемены, и ошибаются в том, как менять старое и на что». Эта мысль, высказывавшаяся уже не раз Толстым-публицистом, объясняет его восприятие романа Горького и внутренне мотивирует работу самого писателя над рассказом «Кто убийцы?».

Непосредственному повествованию о судьбе деревенского парня, ушедшего в город и связавшего свою жизнь с револю-

<sup>13</sup> Кузминская Т. А. В Ясной Поляне осенью 1907 года. — Иллюстрированное приложение к «Новому времени», 1908, 19 апр., № 11530, с. 179.

ционным движением, предшествует «Предисловие», открывающееся словами: «Не могу молчать и не могу и не могу» (37, 291). Начало это проблемно связывает данный рассказ со статьями «Не могу молчать» и «Смертная казнь и христианство».

С. А. Толстая вспоминает, что Толстой искал для рассказа тона, «который бы ему нравился» (37, 456). Запись в ее дневнике во многом проясняет то направление, в котором шли поиски этого тона: «Сегодня я вступила в прежнюю должность — переписывала новое художественное произведение Льва Николаевича, только что написанное. Тема — революционеры, казни и происхождение всего этого <...> Вероятно, дальше будет опоэтизирована революция, которой, как ни прикрывайся христианством, Л. Н. несомненно сочувствует, — ненавидит все, что высоко поставлено судьбой и что — власть».<sup>14</sup>

В романе «Мать» Горький показал, что сблизило юного рабочего с революционным движением. В своем неоконченном рассказе Толстой повествует о перестройке сознания более близкого ему персонажа — деревенского парня.

Павел Власов был вначале похож на других молодых рабочих и жил, руководствуясь традициями рабочей слободки. Павел Кудряш тоже следовал тому, что вытекало из «общего деревенского склада жизни» (37, 295—296). Он помнил о «душе» и «боге» и связывал с этим требованием хождение в церковь, чтение молитв и помощь ближнему. Герой «разрешал» себе веселиться («пока молод»), но в соответствии с деревенским укладом не позволял себе «распутничать» и напиваться «без времени». И главное — не забывал основной дедовский закон: «дело поймай, и стариков слушай» (37, 296).

Но, как и Павел Власов, Кудряш начинает чувствовать неудовлетворенность окружающим миром. Причиной «смутного недоумения» стало ощущение социальной несправедливости и внутреннее неприятие церковной проповеди: «Зачем попы учат тому, что так странно, зачем господа богато живут, не работают, а у соседа Шитняка пала последняя лошадь и в щи покрошить нечего» (37, 296). Голос «смутного недоумения» еще робок (он звучит «в глубине души»), но все же достаточно настойчив и не заглушается другим, который утверждает: «так надо». Не помогает герою и попытка объяснить свое «недоумение» недостаточным знанием, а потому и непониманием окружающей жизни.

Попав в город, Кудряш ищет ответ, который мог бы устранить начавшийся у него «разлад» с самим собою. «Должно было быть <...> ясное и разумное объяснение, и его-то он и искал. Но мало того, что он искал его, он смутно боялся этого решения, потому что чуял, что решение это, если оно есть, перевернет всю его жизнь. Вся жизнь, окружавшая его, представилась ему огром-

---

<sup>14</sup> Толстая С. А. Дневники, т. 2. М., 1978, с. 418—419. См. также: Мейлах Б. С. Уход и смерть Льва Толстого. М.—Л., 1960, с. 106—110.

ной, сложной загадкой, и разгадка этой загадки сделалась для него постоянно тревожившим его вопросом жизни. И отец, и мать (он ее больше всех любил), и Аграфена, невеста, и домашнее хозяйство — все это занимало его, но все это было каплей в море в сравнении с тем главным интересом — разгадывания загадки жизни» (37, 297).<sup>15</sup>

Дремлющее народное сознание, обуславливающее состояние «покорного повиновения», «повиновения без рассуждения» (наглядный пример тому — Алеша Горшок), символически уподобляется в рассказе пребыванию во мраке, во тьме. Кудряш читал художественную литературу, но «тайна жизни оставалась тайною» (37, 297). Прозрение толстовскому герою, как и горьковскому Павлу Власову, приносит пропагандистская литература («Царь-Голод» А. Н. Баха и др.) и общение с революционерами. В беглых зарисовках образов революционеров Толстой подчеркивает их самоотверженную преданность своей идее, их готовность расстаться с жизнью ради своего дела.

Пелена «мрака» разрывается, герой из народа вступает в новую стадию своей духовной эволюции. Однако средства, которые предлагаются ему революционерами для окончательного устранения этого мрака, не способны, по мысли Толстого, дать новые импульсы для духовного возрождения. Горький связывает своего героя, рабочего, с социал-демократами, Толстой отправляет своего Кудряша к социал-революционерам.

Практическое задание, которое Кудряш получает на заседании организационного центра, — экспроприация денег (на нужды тайной типографии) у хозяина фабрики, где Павел работал. Попытка экспроприации (в изображении Толстого она совершенно не подготовлена) завершается неудачей и влечет за собой арест Кудряша. В дальнейшем, судя по заглавию и воспоминаниям С. А. Толстой, на углубление политического самосознания Кудряша должна была, видимо, оказать воздействие участь революционеров, приговоренных к смертной казни за намерение убить великого князя.

На вопрос «Кто убийцы?» Толстой ответил в своей публицистике, указав на правительство и его верных слуг. Такой же ответ должен был дать и рассказ о социальном прозрении Павла Кудряша. В то же время противоречивый характер отношения Толстого к герою из народа, вступающему на путь насильственной борьбы, очевиден из того обстоятельства, что приобщение героя к акту экспроприации сопровождается подчеркнутым авторским вниманием к рождению у Павла желания выделиться среди других, встать в ряды вожаков, т. е. к одновременному проявлению эгоистического начала и стремления служить интересам народа.

<sup>15</sup> О реальной основе замысла см.: Ломунова А. К. Незавершенный роман Л. Н. Толстого. — В кн.: Яснополянский сборник. Тула, 1974, с. 101—115.

Иначе разрабатывается тема «народ и революция» в незавершенной повести 1909 г., наименование которой повторяет отброшенный вариант заглавия предыдущего замысла — «Нет в мире виноватых».

Прозрение Егора Кузьмина происходит в деревне. Это прозрение — итог длительного пути, завершившегося знакомством героя с научной и пропагандистской литературой. Пробуждение у Егора социального сознания влечет за собой противопоставление им «прошлого» и «настоящего»: «Все это было и прежде, но он не видал этого. Теперь же он не только видел, но чувствовал всем существом. Прежде был мир суеверий, скрывавший это. Теперь ничто уже не скрывало для него всю жестокость и безумие такого устройства жизни. Он не верил уже ни во что, и все проверял» (38, 186). Разрыв пелены «мрака» осмысливается героем в широком социально-философском плане как естественное следствие полной несостоятельности существующего общественного устройства. Однако вопрос о путях изменения нравственного облика мира сначала остается для него без ответа.

Егор Кузьмин уходит из деревни, устраивается на фабрику и вскоре попадает в тюрьму: его арестуют на собрании рабочих. В общей камере Егор встречается с такими же «социал-революционерами, как и он» (38, 186), сближается с ними, а затем — расходится. Черты характера революционеров, которые привлекают Павла Кудряша и существенным образом влияют на выбор им пути насильственной борьбы, трактуются Егором по-иному и оказываются ему чуждыми. «Чем ближе он узнавал товарищей по камере, тем больше его отталкивало от них их самолюбие, честолюбие, тщеславие, задор. Он еще сильнее, строже к себе стал думать» (38, 186).

Дальнейшая судьба героя определяется во многом его встречей (все в той же тюремной камере) со спокойным и «красивым любовным человеком», крестьянином Митичкой, посаженным «поругание святыни, т. е. икон» (38, 186—187). Общение с этим человеком открывает Егору Кузьмину «более простое и разумное понимание жизни» (38, 187), которое сводится к тому, что жить надо по-божьи, для души. Таким образом, духовная переориентация героя из народа дается Толстым в рассказе «Нет в мире виноватых» в духе его учения о непротвлении.

Этому решению сопутствовало вместе с тем ясное понимание Толстым того обстоятельства, что в крестьянском мировосприятии 1900-х гг. преобладают совсем иные тенденции. Свидетельства тому писатель находил во встречах и беседах со знакомыми и незнакомыми мужиками, в наблюдении над поведением «бродячих» (потерявших работу) людей, число которых беспрестанно росло. Об этом говорят и дневниковые записи Толстого, и показания мемуаристов, и художественно-публицистические очерки писателя этого периода. В очерке «Три дня в деревне» (1910), например, оставаясь верным своему учению о непротвлении (и

напоминая читателю о нем), Толстой тем не менее не может не признать, что потерявшие работу, бродячие люди «стоят у того порога, перешагнув который, начинается положение отчаяния, в котором добрый человек становится готовым на все» (38, 9).

Пробуждение социального сознания народа не повлекло за собою каких-либо существенных изменений в толстовском учении, но ощутимо сказалось на жанре «народных рассказов». В 80-е гг. тематическое разнообразие народных рассказов объединялось рамками толстовского учения, выступающего в них в своем «обнаженном» виде, а сами рассказы ни в коей мере не являлись повествованиями о жизни народа. Незавершенные замыслы 1900-х гг. («Кто убийцы? Павел Кудряш», «Нет в мире виноватых») и художественно-публицистические очерки этого периода («Три дня в деревне», «Благодарная почва», «Разговор с прохожим», «Песни на деревне» и т. д.) свидетельствуют об огромном воздействии текущей действительности на тематику народных рассказов и о превращении их в повествования о жизни народа.

---

**МАКСИМ ГОРЬКИЙ**  
**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ**

---

1

В конце 90-х гг. критика, нередко сетовавшая на оскудение современной литературы, была взбудоражена появлением трех томов «Очерков и рассказов» писателя, которого до сих пор знала лишь по нескольким произведениям, опубликованным в ежемесячных журналах. Успех книг М. Горького был огромен. Большой и оригинальный талант — таково было общее суждение читателей и критиков. «Вы не были в литературной бурсе, а начали прямо с академии»,<sup>1</sup> — писал молодому автору Чехов. Но столь быстрому признанию, «академии», предшествовали годы упорного труда и глубоких раздумий.

Первый рассказ Алексея Максимовича Пешкова (1868—1936) «Макар Чудра», подписанный псевдонимом «М. Горький», появился 12 (24) сентября 1892 г. в тифлисской газете «Кавказ». Затем началась напряженная работа в поволжской печати.

Литература сыграла огромную роль в жизни юного Пешкова. Это она помогла ему подняться над буднями быта, показав, как широка, трудна и в то же время прекрасна жизнь человека. Она же укрепила зародившееся чувство протеста против действительности. Литература содействовала и пробуждению творческого самосознания юноши, дав понять, что люди, которых он видит, отличны от людей, изображенных в произведениях русских писателей; это рождало желание самому рассказать об увиденном.

Однако начинающий литератор не был еще уверен в собственных силах. Писатель в его представлении — «глашатай правды», который «обладает несокрушимую силою сопротивления врагам справедливости».<sup>2</sup> Он «вещий колокол», пробуждающий сознание народа, и создатель священного писания о его жизни. Первые крупные литераторы, встреченные Горьким, — В. Короленко и

<sup>1</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 8. М., 1980, с. 214.

<sup>2</sup> Горький М. Полн. собр. соч., т. 11. М., 1971, с. 64. (Ниже ссылки в тексте даются на это издание).

Н. Каронин-Петропавловский соответствовали этому представлению. Но может ли он сам сказать что-то новое и значимое для читателей — этот вопрос волновал Горького долгое время. И только в 1896 г., в пору тяжелой поденной работы в «Самарской газете», он придет к выводу, что не писать уже не может и что труд литератора неотделим для него от упорной борьбы с современным строем.

Попытки народников обратить юного Пешкова в свою веру потерпели крах. В дальнейшем он стал сторониться проповедников социальных истин, предпочитая теориям общественную практику. Это найдет отражение в одном из горьковских писем конца 90-х гг., в котором говорилось: «Разве важны умственные построения, когда требуется освободить человека из тисков жизни, и разве нужно непременно на основании законов механики изломать старую, изработавшуюся машину?»<sup>3</sup> Но вместе с тем Горький чувствовал настоятельную потребность четко выявить свою идейно-художественную позицию. В программном рассказе «Читатель» (1898) беспокойный читатель насвистывает «слова песни»:

Как же ты будешь вожаком,  
Если с дорогой незнаком?

(4, 118)

Через год Горький заявит, что близок к марксизму, так как чувствует в нем «больше активного отношения к жизни» (16, 485). Писатель сближается с социал-демократической организацией Нижнего Новгорода и все теснее связывает свою жизнь с революционной борьбой пролетариата.

В конце XIX столетия в литературу все активнее входили писатели из народа, организуя свои кружки и издания (И. Суриков, С. Дрожжин и др.). Вместе с подъемом рабочего движения начал крепнуть голос поэтов-рабочих. Возникает рабочая поэзия, тесно связанная с вольнолюбивой поэзией 1870—1880-х гг., но заговорившая уже о новых народных чаяниях. Все это — одно из слагаемых в сложном и бурном развитии искусства рубежа веков. Особо же значимым для литературы периода движения самих масс стало появление нового типа писателя-революционера.

Ко времени создания первого свода своих сочинений Горький написал немало рассказов и очерков, но из большого числа их отобрал только 30. Чем была вызвана столь суровая взыскательность? Писатель отверг все, что напоминало о его ученичестве (следовании Чехову, Короленко и др.), все, что казалось недостаточно художественным. Ему, пришедшему в литературу снизу, надобно было заявить о себе как о таланте, не нуждающемся

<sup>3</sup> Горький М. Письма к писателям и И. П. Ладъжникову. М., 1959, с. 11. (Архив А. М. Горького, т. 7).

в снисхождении. Никто не посмел говорить о нем как о писателе-самоучке.

Вышедшие книги и роман «Фома Гордеев» раскрыли своеобразие горьковского мировосприятия. Литераторы XIX в. многообразно показали, как бывает сломан жизнью человек. Горький, не забывая о тяжелых жизненных обстоятельствах (он отлично знал их силу), ставил перед собою задачу показать, как сопротивляются увиденные им люди. Он не отрицал остроты зрения русских писателей и правдивости их свидетельств о жизни, но ему казалось, — он был убежден в том, — что люди его времени уже «не так одеты», и стремился выявить то новое, что появилось в их отношении к современной действительности, в их поступках.

Вспоминая 1890—1900-е гг., А. Луначарский писал, что само «время как бы делало огромный заказ на боевую, приподнятую, мажорную и в то же время гражданскую музыку».<sup>4</sup> Наиболее громко и впечатляюще музыка эта прозвучала в произведениях Горького.

Растущее в обществе недовольство и ожидание решительных социальных перемен вызвали усиление романтических тенденций в литературе. Горький выступает как вестник скорого обновления жизни, как представитель активного романтизма, цель которого «усилить волю человека к жизни; возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее».<sup>5</sup> Выражением этого романтизма стали ранние легенды и рассказы о босяках.

После выхода «Очерков и рассказов» критика заговорила о Горьком как о певце «вольной волюшки», которая проявлялась в образах непокорных, свободолюбивых людей, в размышлениях автора, сопровождавших рассказы о встреченных им людях, в необычайно ярких, мажорных картинах природы, противостоящих пейзажу предшествующей литературы. Критик А. Богданович писал: «От большинства очерков г. Горького веет этим свободным дыханием степи и моря, чувствуется бодрое настроение, что-то независимое и гордое, чем они резко отличаются от очерков других авторов, касающихся того же мира нищеты и отверженности. Это настроение передается и читателю, что придает очеркам г. Горького особую прелесть свежести, новизны и жизненной правды».<sup>6</sup>

Представители люмпен-пролетариата давно уже привлекали к себе внимание писателей (А. Левитова, Н. Каронина и др.); это были несчастные, сломанные суровой жизнью люди. На рубеже веков в связи с промышленными и сельскохозяйственными кризисами армия безработных значительно увеличилась, вновь

<sup>4</sup> Комсомольская правда, 1926, 15 авг., № 186.

<sup>5</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 471.

<sup>6</sup> Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901, с. 43.



став объектом изучения литераторов. В их изображении (Л. Кармен, А. Свирский) обитатели городских трущоб — парии общества, дошедшие до последней степени материального и духовного унижения.

Горький увидел в страшном общественном явлении нечто иное. Его внимание привлекли не «экзотика» босяцкого быта, не сами трущобы, а причины, которые приводили людей туда. И это совершенно преобразило старую тему, старых героев. Горьковские босяки — продукт брожения, выражение стихийного протеста, зреющего в народной среде. Уход в босяки, в бродяги означал несмирность, нежелание мириться с участью рабов. В изображении Горького, поразившем читателя-современника, босяки не отвергнутые, а отвергавшие люди. Им противно стяжательство, мещанская тяга к сытости, суженность сферы проявления человеческой личности. Это вольнолюбцы, которым «хоть голодно, да свободно» (3, 230).

Бунтарство босяцкой вольницы принимало обычно уродливые, анархические формы, но презрительное отношение к благоустроенной жизни сытых и подчеркиваемая независимость поведения делали фигуры босяков более привлекательными, чем фигуры их антиподов («Челкаш», «Мальва»). Горький отмечает появление своеобразной босяцкой интеллигенции. То беспокойные, «задумавшиеся» люди, волнуемые не только собственной судьбой, но и состоянием народной жизни в целом: «Нужно такую жизнь строить, чтоб в ней всем было просторно и никто никому не мешал» (3, 31). Пекарь Коновалов отказывается признать, что его и ему подобных среда заела, что ему выпала злая доля. Ответственность за неудавшуюся жизнь он возлагает на самого человека. «И почему ты против своей судьбы никакой силы не выставил?» (3, 31). Коновалова тянет к людям, противящимся угнетению. С удивленным восхищением слушает пекарь чтение книги Н. Костомарова о бунте Стеньки-Разина, но сам он все еще «тлеющий уголь», который не смог разгореться. О жизни, не дающей развернуться дремлющим силам человека, говорит и рассказ «Супруги Орловы».

Страшные условия жизни горьковских протестантов (ямподвал в «Супругах Орловых», мрачные пекарни в «Коновалове» и в «Двадцать шесть и одна») реалистически воспроизводимы писателем, но сами бунтари романтизированы им. Они сильны, красивы, независимы.

В литературе о Горьком бытует мнение, что писатель преувеличивал силу протеста люмпен-пролетариата и что трезвое отношение к романтизированному ранее босяку пришло к нему лишь в пору создания пьесы «На дне». Такие утверждения не подтверждаются ранним творчеством писателя. Одновременно с вольнолюбивыми героями создавались образы ожесточившихся, изживших себя трущобников, для которых характерно прежде всего желчно-нигилистическое отношение к миру («Бывшие

люди», «Проходимец»). Босьяки-бунтари казались Горькому типичным явлением 90-х гг., но он не связывал с ними каких бы то ни было социальных надежд. Его правдоискатели социально слепы, не видят настоящих виновников столь несправедливой жизни и не понимают, каковы причины угнетения народа. Мысль народная еще сыра, она только начинает просыпаться. «Тяжесть их дум, — пишет Горький, — увеличена слепотой их ума» (3, 59). Мотив социальной слепоты — один из основных мотивов раннего горьковского творчества.

В канун 1900 г. Горький выступил с романом «Фома Гордеев». В «Анне Карениной» Толстого говорилось, что все переверотилось, но еще не уложилось в пореформенное время. В «Фоме Гордееве» изображено начавшееся «укладывание». Будучи участником народнических кружков 80-х гг., Горький критически отнесся к учению народников, но отзвуки его воздействия все же можно найти в ранних произведениях писателя; таковы, например, мотивы жертвенности в легенде о Данко и в «Песне о Соколе».<sup>7</sup> Роман «Фома Гордеев» свидетельствовал об изжитости подобных увлечений. Это крупнейшее антинародническое произведение, не оставлявшее сомнения в том, что Горький начал овладевать марксистским познанием общественного развития. После появления «Фомы Гордеева» читатели и критики стали говорить о нем как о писателе-марксисте. Так, будущий нарком иностранных дел Г. В. Чичерин писал товарищу в 1901 г.: «Вместо миросозерцания эпохи натурального хозяйства, выступает совершенно новое миросозерцание городского пролетариата <...> Марксизм и Горький — вот главные явления у нас за последние годы. (И в «Фоме Гордееве» — большое влияние марксизма)».<sup>8</sup>

Свои большие вещи (от «Фомы Гордеева» до «Жизни Клима Самгина») Горький строил как романы-хроники, что позволяло ему показывать не только развитие жизни человека во времени, как это делал в своих хрониках Н. Лесков, но и движение самого времени как исторической категории. Герои оказывались соотносенными с исторической поступью России. Одни из них становились активными деятелями, другие убеждали в том, что человек и «его время» — не всегда совпадающие величины. Тяготение к такому соотношению отчетливо проявилось уже в первом романе, герой которого не услышал истинных зовов своего времени.

Наибольшее внимание в романе уделено двум фигурам: охранителю и утвердителю буржуазного сознания — Якову Маякину и отщепенцу своего класса, становящемуся «бокком» к нему, — Фоме Гордееву. В 90-е гг. капитализм завял прочные позиции в стране. Образ «чумазого», столь выразительно запечатленный

<sup>7</sup> О Горьком и народничестве см. книгу: *Бабаян Э. И.* Ранний Горький. У идейных истоков творчества. М., 1973. — Исследователь, однако, завывает степень связи Горького с народничеством.

<sup>8</sup> *Slavia orientalis*, 1965, t. 14, № 1, с. 113.

в творчестве Щедрина, Успенского и Островского, уходил в прошлое, уступая место денежным воротилам и фабрикантам. Предшественники Горького в создании образа наступательного буржуа (П. Боборыкин — «Василий Теркин», Вас. Немирович-Данченко — «Волчья сыть» и др.) отметили появление нового типа купца, «который начинает сознавать свою силу»,<sup>9</sup> но не создали типической фигуры его.

Яков Маякин — социальный тип, воплотивший потенциальную силу буржуазии конца века. Классовое, хозяйское сознание призывает всю жизнедеятельность преуспевающего купца, все его нравственные устои. Это купец, думающий не только о себе, но и о судьбе своего сословия. Капитализм начал проникать во все области общественной и экономической деятельности, и оказалось, что Маякину уже мало господства только в области экономики. Он рвется к власти в более широком масштабе. Примечателен отзыв волжского миллионера Бугрова, который сказал Горькому, что не встречал на своем пути Маякиных, но чувствует: «таков человек должен быть!» (17, 102).

Автор «Фомы Гордеева» учился у классиков всеобъемлющему постижению людских характеров и детерминированности их родною средою и обществом в целом. Но, все глубже проникая как художник в классовую структуру общества, он вносил нечто новое в свое изучение человека. В его произведениях была усилена социальная доминанта мировосприятия героев, а в связи с этим более осязаемой становилась классовая окраска их внутреннего мира. Органическая слитность классового со своеобразным позволила Горькому создать большую галерею родственников, но тем не менее таких непохожих друг на друга героев.

Современная критика уловила характерную особенность Горького-психолога. Критик Л. Оболенский писал, имея в виду Якова Маякина, что Горький «схватывает» наряду с индивидуальными чертами героя также черты «семейные, наследственные, сложившиеся под влиянием профессии (класса), и усиливает эти последние до такой яркости, что перед нами встает уже не обыденная фигура, которую в жизни мы бы и не заметили, а полуреальное, полуидеальное, почти символическое изваяние, монумент целого сословия в его типичных чертах».<sup>10</sup>

Наряду с купцом, ведущим свою родословную с XVIII в., в «Фоме Гордееве» показан также один из первых накопителей капитала в пореформенную эпоху. При всей ограниченности реформы 1861 г. она дала возможность проявиться дремлющей энергии и смекалке народа. Отсюда огромный интерес Горького к капиталистам, вышедшим из народной среды и еще не до конца порвавшим связи с нею. Игнат Гордеев, Савелий Коже-

<sup>9</sup> М. Горький и советская печать, кн. 1. М., 1964, с. 82. (Архив А. М. Горького, т. 10).

<sup>10</sup> Критические статьи о произведениях Максима Горького, с. 239.

мякин, Егор Булычев — все это богачи, наделенные не только стремлением к деньгам, но и «дерзостью сердца», которая мешает им слиться полностью с миром хозяев.

Горьковский роман говорил о развитии капитализма в России и вместе с тем о неустойчивости нового уклада жизни. Свидетельства тому — зарождение протеста в рабочей среде, а также появление не согласных с буржуазной практикой и моралью в рядах самой буржуазии.

Вначале Горький хотел создать роман о блудном сыне капитализма. Разрыв со своею средою, выламывание из нее становилось все более примечательным жизненным явлением, привлекавшим внимание и других литераторов. На пороге такого выламывания стоит герой чеховской повести «Три года». Однако в процессе творческой работы Горький пришел к выводу, что Фома «не типичен как купец, как представитель класса» (4, 589) и, чтобы не нарушить «правду жизни», надо поставить рядом с ним другую, более типичную фигуру. Так возник равновеликий образ второго центрального героя. Это персонажи, взаимно обусловившие друг друга. Опасаясь, что типический образ купца, рвущегося не только к экономической, но и к политической власти, вызовет запрет цензуры, и стремясь сохранить эту новую в русской литературе фигуру, Горький, по его словам, «загородил» ее фигурой Фомы («Фомой я загородил Маякина, и цензура не тронула его» — 4, 590). Но Фома оставался дорог автору, как свидетельство нарушения монолитности буржуазии, как, в свою очередь, типичное явление, хотя и не ставшее массовым.

Маякин и Фома — противоборствующие герои. У одного из них все подчинено стремлению богатеть и властвовать. В основе его идеала лежит экономический принцип. Ему он подчиняет все, в том числе и жизнь близких ему людей. У другого отношение к жизни связано с социально-нравственным познанием ее. Хозяйское начало не раз проявится в поведении и сознании Фомы (он сын своей среды), но не оно главенствует в его внутреннем мире.

И если «блудный сын» буржуазии Тарас Маякин, быстро забыв свою былую оппозиционность, возвращается в отчий дом с целью приумножить добытое отцом, то Фома, наделенный чистым нравственным чувством и неуснувшей совестью, выступает как обличитель хозяев жизни. — возврат в отчий дом для него невозможен.

Роман пронизан мыслью о необходимости пробудить сознание народа. Мысль эта, проявленная в обрисовке характера ведущего героя, в спорах персонажей романа, в авторских раздумьях о судьбе родины, скрепляет воедино разнородный жизненный материал. В раннем творчестве Горький показал себя мастером яркого южного пейзажа. В «Фоме Гордееве» даны столь же впечатляющие картины волжской природы, напоминающие о ве-

личии и тягостной дремоте русского народа. «На всем вокруг лежит отпечаток медлительности; все — и природа, и люди — живет неуклюже, лениво, — но кажется, что за ленью 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, 204—205). Отсутствие ясного сознания характерно и для молодого Гордеева. Фома обладает горячим сердцем. Он не приемлет житейских заповедей Маякина, его волнует унижение и нищета одних и неправое могущество других. Но, подобно ранним героям Горького, он не понимает причин социального неравенства. Как и босяцкие бунтари, он социально слеп, и это делает его гнев мало действенным. Радикально настроенный журналист Ежов, который наблюдает за нарастанием стихийного возмущения Гордеева против имущих власть, говорит ему: «Брось! Ничего ты не можешь! Таких, как ты, — не надо... Ваша пора, — пора сильных, но неумных, прошла, брат! Опоздал ты...» (4, 392).

Стихийное, «внутреннее» бунтарство Фомы окрашено в романтические тона, и это дало повод ряду литературоведов утверждать, что Горький создал романтический образ. Но Горький ставил перед собой задачу не утвердить, а развенчать романтика подобного типа. Он уже был анахронизмом. Фома выше своей среды в мире нравственных ценностей, но интеллект его невысок, а мечты хаотичны. Исступленное сердце молодого Гордеева жаждет ниспровергнуть социальное зло, но он неспособен на социальные обобщения. Ум его спит, и Горький многократно подчеркивает это в романе. Разоблачительная речь на пароходе — высшее выражение гневного мятежа блудного сына буржуазии и вместе с тем свидетельство архаичности его бунта. Свободолюбивый по натуре герой терпит поражение не только потому, что против него ополчились разоблачаемые, но прежде всего потому, что он сам еще не созрел для действительного социального протеста. Роман Горького был последним романом столетия *об одиноком* герое-романтике как герое, не соответствующем требованиям нового времени.

Признание бесплодности стихийного бунтарства сочетается у Горького с поисками носителей действительного социального протеста. Он находит их в пролетарской среде. Рабочие, изображенные в романе «Фома Гордеев», не вступили еще на путь революционной борьбы, но спор журналиста Ежова с рабочим Краснощековым о «стихийном» и «сознательном» начале в рабочем движении свидетельствовал о тяге рабочих к такой борьбе.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Следует вспомнить, что вопрос о роли стихийного и сознательного в революционном движении был одним из острейших современных вопросов. В работе В. И. Ленина «Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения» ему был посвящен целый раздел. Таким образом, раздумья Горького перекликались с актуальнейшими задачами времени.

Более отчетливо об этом будет сказано в повести о трех товарищах, ищущих свою жизненную дорогу («Трое», 1900). Один из них погибает, избрав путь непротивления. Гибнет и второй, пытавшийся не изменить, а лишь несколько смягчить неприглядность собственнического мира. И только третий, рабочий Грачев, найдет истинную дорогу, сблизившись с революционным кружком.

Горький не мог еще создать полнокровный образ героя-рабочего, — этот герой только начал проявлять себя в жизни, но им был уловлен все более углублявшийся революционный настрой общественных устремлений. Романтический призыв к подвигу, которому всегда есть место в жизни, прозвучал в «Старухе Изергиль». К подвигу призывала «Песня о Соколе». В 1899 г. автор усилит ее революционное звучание, создав новую концовку со знаменитым лозунгом:

Безумству храбрых поем мы славу!  
Безумство храбрых — вот мудрость жизни!

(2, 47)

В «Фоме Гордееве» Ежов говорит о приближающейся буре. Вскоре предчувствием бури будут охвачены уже многие герои русской литературы. Чеховский Тузенбах («Три сестры») скажет: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».<sup>12</sup> В стихотворении в прозе «Огоньки» В. Короленко напомнит, что, как бы ни темна была жизнь, «все-таки впереди огни!..». Пьеса Чехова таит в себе предчувствие близящихся перемен, в «Огоньках» проявляется надежда на эти перемены. То был отклик на животрепещущие проблемы дня, но оба художника не ощущают еще непосредственного дыхания грозной бури.

Дыхание это воплощено в знаменитой «Песне о Буревестнике» (1901), в которой слышался не только призыв к революции, но и уверенность в том, что она победит. Песня эта приобрела еще большую популярность, чем воспевшая революционный подвиг «Песня о Соколе». Образ бури, к которой призывал Буревестник, восходил одновременно к двум литературным источникам: к традиции вольнолюбивой поэзии (Языков, Некрасов и др.) и к социалистической публицистике рубежа веков. Новую песню широко использовали в революционной пропаганде, ее читали на студенческих вечеринках, распространяли в виде листовок. Горького начали воспринимать как певца революции, как писателя, призывающего к активному революционному сопротивлению. Революционный романтизм, которым овевана «Песня

<sup>12</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч., т. 13, с. 123.

о Буревестнике», явился выражением нового идеала, новой исторической перспективы.

В начале века Горький становится властителем дум своего поколения, вокруг его творчества возникает ожесточенная литературно-общественная борьба. Известность молодого писателя за рубежом начинает соперничать с известностью гиганта русской литературы — Льва Толстого. Учение о непротавлении злу насиллем сталкввается с призывом к революционному действию, к всестороннему сопротивлению старому общественному строку. Голос Горького был особенно звучен, так как был голосом вздыбившейся России. «Какой вихрь успеха у нас и за границей переживает сейчас Горький. Это один из популярнейших писателей Европы, и все это в пять-шесть лет!» — писал М. Нестеров в 1901 г.<sup>13</sup>

Теперь Горький выступает объединителем прогрессивных сил литературы. Вокруг возглавляемого им издательства «Знание» группируются молодые писатели-демократы — Л. Андреев, А. Куприн, А. Серафимович, И. Бунин, Н. Телешов и др. Созданные ими «Сборники товарищества „Знание“» сыграли огромную роль в развитии литературы начала 1900-х гг., обозначив возникновение нового течения внутри реализма. Критика заговорила о появлении «школы Горького».

Внимание современников привлекли не только бунтарское творчество, но и сама личность Горького. То был новый тип литератора — писателя и революционера, и об этом царское правительство неустанно напоминало: в 1898 г. Горький был заключен в Метехский тюремный замок (Тифлис), а в 1901 г. — в Нижегородскую тюрьму; по велению Николая II были отменены выборы писателя в почетные академики (1902). Бдительно следила за Горьким и цензура.

Знальцы говорили о Горьком как человеке одержимом, с одной стороны, вдохновенною верою в силу социалистических идей, которые владели им, а с другой — признанием огромной роли искусства в жизни общества. Горький казался им пророком, выдвинутым самим народом.

Лирико-философская поэма «Человек» (1903), опубликованная в первом сборнике «Знания», показалась старшему поколению писателей слишком пафосной. «Человек» напомнил Чехову «проповедь молодого попа, безбородого, говорящего басом на о».<sup>14</sup> Но близкий Горькому в ту пору Леонид Андреев справедливо счел поэму необычайно созвучной натуре своего друга. «И в твоём „Человеке“, — писал он Горькому, — не художественная его сторона поразила меня — у тебя есть вещи сильнее — а то, что он при всей своей возвышенности передает только *обычное* состояние твоей души. *Обычное* — это страшно сказать. То, что в дру-

<sup>13</sup> Нестеров М. Из писем. Л., 1968, с. 158.

<sup>14</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 12, с. 85.

гих устах было бы громким словом, пожеланием, надеждою, — у тебя лишь точное и прямое выражение обычно существующего. И это делает тебя таким особенным, таким единственным и загадочным, а в частности для меня таким дорогим и незаменимым». <sup>15</sup> То был особый душевный настрой — сочетание трезвого восприятия действительности с революционной целеустремленностью в будущее, настрой, который Горький пронес через всю свою жизнь.

## 2

Расцвет русской драмы XIX в. связан с именем А. Н. Островского. После его смерти критика заговорила об упадке современной драматургии, но в конце 90-х — начале 1900-х гг. драматическое искусство и его сценическое истолкование получают новый общепризнанный взлет. Знаменем нового театра становится драматургия Чехова, творчески прочтенная режиссерами-новаторами, основателями Московского художественного театра. В сущности, только с этого времени режиссер приобретает в русском театре большое значение. Вскоре за К. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко появятся В. Мейерхольд, Ф. Комиссаржевский, А. Санин и др.

Новизна режиссерской трактовки пьес и необычайная для старой сцены игра актеров принесла Художественному театру огромный успех и привлекла к нему внимание молодых литераторов. М. Горький писал, что не любить этот театр «невозможно, не работать для него — преступление». <sup>16</sup> Первые пьесы Горького «Мещане» и «На дне» были написаны для Художественного театра. Увлечение работой над драмой было столь сильным, что Горький в течение нескольких лет почти перестал писать прозу. Театр для него — трибуна, с которой может громко прозвучать призыв к борьбе со всем, что ведет к порабощению человека; писатель дорожил возможностью использовать эту трибуну.

Русские авторы не тяготели к строгим жанровым формам (вспомним Л. Толстого, Щедрина, Достоевского), да и сами жанровые формы в конце века стали зыбкими: все более стирались различия между жанром рассказа и очерка, повести и романа. Чехов сблизил повесть и драму, введя в последнюю новый вид психологизма и повествовательный элемент в виде необычных для русской драмы ремарок. Он отказался от сквозного сценического действия, определяемого судьбами центральных героев; его пьесы воспроизводили как бы течение самой жизни с ее внутренними коллизиями. Одновременно возникало несколько сюжетных линий; большое значение в связи с этим приобретали эпизодические персонажи.

<sup>15</sup> Литературное наследство, т. 72. М., 1965, с. 208. (Далее в тексте ЛН и страница).

<sup>16</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28, с. 131.



В своей поэтике Горький-драматург близок поэтике Чехова, но для его пьес характерны иная проблематика, иные герои, иное восприятие жизни — и его драматургия зазвучала по-новому. Характерно, что придирчивые современники почти не обратили внимания на типологическую родственность драматургии того и другого писателя. На первое место выступало индивидуальное горьковское начало.

В лирико-трагических пьесах Чехова слышался вздох о загубленных судьбах людей («Дядя Ваня», «Три сестры»), в пьесах Горького звучат обвинение, вызов, протест. В отличие от Чехова, тяготевшего к раскрытию жизненных конфликтов при помощи полутонов и подтекста, Горький прибегал обычно к обнаженной заостренности, к подчеркнутому противопоставлению мировоззрений и общественных позиций героев. Это пьесы-диспуты, пьесы идейного противоборства.

В пьесе «Мещане» (1901) основной является не линия развития взаимоотношений Нила—Татьяны—Поли, а столкновение двух мировоззрений, противостояние пролетария миру собственников. В этом противостоянии — стержень пьесы, ее идейный центр. Попытки истолковать эту пьесу как семейную драму, как изображение розни отцов и детей встречали резкий отпор со стороны современной прогрессивной критики. Подобное истолкование противоречило замыслу автора. Изображение жизни семьи — Горький будет верен ему вплоть до пьесы «Егор Булычев и другие» — не мешало драматургу сочетать «семейную» тему с большими общественными и политическими проблемами, далеко выходящими за стены бессеменовского и булычевского дома.

На рубеже веков Горький глубже, чем другие литераторы, чувствовал, что настала пора героического. То был наказ времени, все более обострявшего социальные противоречия русской жизни. В одном и том же году Горький пишет «Песню о Буревестнике» и «Мещане». Пафос «Песни» находит отражение и в первой горьковской пьесе. Нил выступает как провозвестник нового отношения к действительности, как представитель класса, начинающего сознавать, что «хозяин тот, кто трудится», что приближается час изменения «движения» поездов. Театральная цензура допустила пьесу «Мещане» на сцену со значительными урезками речей Нила, но и в этом урезанном виде в них слышался призыв к революционному действию. Борьба Нила с моралью, философией и жизненной практикой старого и нового мещанства носила яркую политическую окраску.

Чехов создал лирико-психологическую драму, Горький вступил в русскую драматургию как создатель нового типа социальной драмы. Позднее Станиславский скажет: «Главным зачинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре был М. Горький».<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1972, с. 290.

Вслед за «Мещанами» Горький отдал в Художественный театр социально-философскую пьесу «На дне» (1902). То был обвинительный приговор социальному строю, превращавшему людей в отбросы общества. В то же время мир «дна», ночлежки, в которой ютятся люди трагических судеб, уравненные полным бесправием, нищетой и отсутствием какой-либо надежды выбраться отсюда, показывался как мир, отмеченный родимыми пятнами породившего его буржуазного общества.

Говоря о Горьком-драматурге, нельзя не сказать о том, что он владел языком многих социальных слоев и это дало ему возможность сделать необычайно колоритной и индивидуальной речь своих персонажей.

На почве отношения к языку на рубеже веков возник как бы заочный спор Л. Толстого и Горького. Толстой не считал афоризм органическим свойством русской речи и связывал горьковское тяготение к нему со стремлением молодого писателя приподнять своих героев, наградив их не свойственным им выспренным языком. Но Горький твердо отстаивал свое художественное восприятие родного языка. Он не раз говорил о том, какую большую роль сыграл фольклор в его творческом развитии, в том числе афористическое дарование народа, выраженное им в многочисленных пословицах и поговорках. В этом даровании писателя убеждала и живая речь народа, среди которого он рос. Насыщая речь своих героев афоризмами, Горький делал ее емкой и образно раскрывающей суть характера изображаемого человека. Вместе с тем горьковские афоризмы нередко являлись обобщением жизненной философии не только самого героя, но и целой социальной группы (вспомним образную речь Якова Маякина).

В драме, где раскрытие характеров происходит главным образом при помощи слова, работа над языком приобретала особую значимость. Это наглядно проявилось в пьесе «На дне»; многие реплики героев которой быстро вошли в языковой обиход, в фразеологию эпохи. «На дне» — многолюдно, при этом каждый персонаж обладает своим жизненным опытом, своей социальной речью. Всего несколько реплик — и в бароне-ночлежнике проглядывает бывшее барство с его презрением к нижестоящим.

Центральным в социально-философской пьесе Горького (пьеса «На дне» получила большой резонанс и за рубежом, таким животрепещущим был показ изнанки капиталистического мира) стал спор о Человеке и отношении к нему. Спор этот, возникший (хотя и не в прямом столкновении) между странником Лукою и бывшим телеграфистом Сатиним, нашел свое отражение в высказываниях и других персонажей о правде, совести, лжи.

Горький впервые поставил здесь вопрос о двух видах гуманизма: гуманизма, призывающего к состраданию и жалости по отношению к человеку с целью утешить и как-то примирить его с несправедливой жизнью, и гуманизма, восстающего против этой

несправедливости во имя неоспоримых прав человека быть Человеком, а не пассивною жертвою.

Писатель не раз называл своего Луку жуликом, однако И. Москвин, первым и с большим успехом сыгравший эту роль в Московском художественном театре, а затем повторивший ее множество раз, справедливо утверждал, что Лука, появившийся в «На дне», не соответствует суждению самого драматурга. Художественное воплощение, видимо, не во всем совпало с авторским замыслом. Лука — «жулик» не в житейском (он не извлекает никаких выгод для себя), а в более общем социальном плане. Он беспочвенный утешитель, и это утешительство превращалось в социальную ложь. Проповедники такого типа, — а их было немало и в литературе, и в публицистике, и в жизни, — стремились приглушить зреющее в народе чувство протеста, в то время как жизнь требовала появления гуманистов, призывающих к коренной перестройке мира. Чтобы быть верным правде жизни, Горький не мог вывести в пьесе социального антагониста Луки (см. горьковское письмо к красноармейцам 1928 г. по этому поводу).<sup>18</sup> Им стал Сатин, противопоставивший утешительству и примирению с действительностью новое отношение к людям. В своем знаменитом монологе Сатин заявил, что наименование Человек «звучит гордо», что следует признать истину «Все — в человеке, все для человека!», а в связи с этим — необходимо уважать, а не жалеть его (7, 177).

Постановка «На дне» сопровождалась огромным успехом. В центре страстных споров, разгоревшихся вокруг пьесы в 1902—1903 гг., стояла трактовка названных выше персонажей. Часть критиков утверждала, что автор встал на сторону Луки, а не Сатина. Такие суждения, в значительной мере вызванные талантливой игрой Москвина-Луки (постановка «На дне» предшествовала публикации текста пьесы),<sup>19</sup> были для автора неожиданными.

В ответ на искаженное истолкование центральной идеи пьесы, что вызывало снижение ее социального акцента — он был хорошо понят демократическим зрителем, — Горький выступил с уже упомянутой поэмой «Человек», в которой, повторив слова Сатина «Все — в человеке, все для человека!», раскрыл свое понимание смысла жизни. То был гимн мятежному, неустанно идущему вперед Человеку, вооруженному силою Мысли. Человек выступал как творец жизни, призванный «разрушить, растоптать все старое, все тесное и грязное, все злое, — и новое создать на выкованных Мыслью незыблемых устоях свободы, красоты и — уваженья к людям!» (6, 40—41). Реакционеры называли эту поэму «преступной прокламацией».

<sup>18</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 357—358.

<sup>19</sup> См. статью С. Д. Балухатого об откликах на пьесу в кн.: «На дне» М. Горького. Материалы и исследования. М.—Л., 1940, с. 159—225.

Критика, враждебно или настороженно относившаяся к социально-художественной позиции Горького, нередко упрекала писателя в отсутствии интереса к «вечным темам», к общим проблемам бытия. Однако это было искаженное представление о писателе. Для Горького, как и для предшествующей классической литературы, «вечные темы» сопряжены с этико-эстетическими проблемами. В центре горьковского творчества стояла одна из наиболее глубоких «вечных тем» — смысл бытия человека, а в связи с ним проблема ответственности человека пред собой и миром. Освещение этой «вечной темы», соотношенной с проблемой сущего (человек) и желаемого (Человек с большой буквы), давалось писателем и в обобщенно-символическом плане (легенда о Данко, поэма «Человек»), и в сопряжении с конкретным жизненным материалом («Мать», «Сказки об Италии» и др.).

Не менее значима (особенно для дооктябрьского творчества) была для Горького «вечная тема» — человек в его связях с природой, с вселенной.

Пьесы Горького (до Октября им было завершено 13 пьес) затрагивали острые вопросы современной жизни. Речь в них шла о социальных и нравственных устоях буржуазного общества, о деградации личности в нем, о борьбе в мире труда и капитала, о судьбах русской интеллигенции.<sup>20</sup>

После «На дне» Горький пишет пьесу «Дачники» (1904), посвященную идейному расслоению демократической интеллигенции. Часть ее стремилась к активной связи с народом, часть же стала мечтать после голодной и беспокойно юности об отдыхе и покое, утверждая при этом, что необходима мирная эволюция общества, которое нуждается «в благожелательных людях», а не в бунтарях. Это было одно из первых произведений о новом — после спора марксистов с народниками — расколе среди интеллигенции. Интеллигенты-рenegаты все активнее переходили в лагерь буржуазии. Не удовлетворенная «новыми идеалами» Варвара Басова приходила к горькому выводу: «Интеллигенция — это не мы! Мы что-то другое... Мы — дачники в нашей стране... какие-то приезжие люди» (7, 276).

Одновременно пьеса в заостренной форме затрагивала вопросы современного искусства. Горький отверг и бескрылый реализм, представленный творчеством писателя Шалимова, изменившего заветам своей молодости, и «чистое искусство», сторонники которого провозглашали независимость искусства от жизни и воспевали отвлеченную красоту. Утверждение такой независимости на деле обретало весьма четкие социальные очертания: поэтесса Калерия явно обнаруживает неприязнь к народу, в котором видит варвара, желающего быть только сытым.

---

<sup>20</sup> О драматургии Горького и ее художественных особенностях см.: Бялик В. А. М. Горький-драматург. Изд. 2-е, перераб. и дсп. М., 1977.

В пьесе, полной намеков на выступления апологетов буржуазного мира, Горький обращался к интеллигенции с весьма актуальным вопросом — с кем она, чьи интересы защищает?

Удар, нанесенный Горьким буржуазной интеллигенции, был меток. Ренегаты, и в первую очередь проповедники идеалистической философии и представители модернистского искусства, узнавали себя в персонажах пьесы. Премьера «Дачников» в Театре В. Ф. Комиссаржевской 10 ноября 1904 г. едва не стала литературным скандалом. Ряд писателей и критиков попытался после первого акта опикать пьесу, но это вызвало живой протест публики.

Постановка доставила драматургу большое удовлетворение, подчеркнув общественную значимость его выступления. «Никогда я не испытывал и едва ли испытаю когда-нибудь в такой мере и с такой глубиной, — писал он, — свою силу, свое значение в жизни, как в тот момент, когда после третьего акта стоял у самой рампы, весь охваченный буйной радостью, не наклоняя головы пред „публикой“, готовый на все безумства — если б только кто-нибудь шикнул мне.

Поняли и — не шикнули. Только одни аплодисменты и уходящий из зала „Мир искусства“».<sup>21</sup>

Модернисты приняли вызов драматурга. После появления «Дачников» началась ожесточенная борьба с Горьким и возглавляемым им литературным течением.

Следующие горьковские пьесы об интеллигенции в свою очередь говорили об отрыве значительной части ее от жизни народа и о глубокой пропасти, возникшей между культурным обществом и все еще лишенными культуры народными массами. Это особенно ярко было выражено в «Детях солнца» (1905).<sup>22</sup> «Если разрыв воли и разума является тяжелой драмой жизни индивидуума, — писал Горький, — в жизни народа этот разрыв — трагедия» (16, 156). Вновь обратившись в своей пьесе к проблеме разума и слепоты ума, Горький, однако, не дал ответа на вопрос, как может быть преодолен разрыв между ними. Отсутствие такого ответа нередко приводило режиссеров к одностороннему сценическому истолкованию пьесы, к возложению всей исторической вины на «детей солнца». Позднее, в 1907 г., Горький писал А. В. Луначарскому: «Мысль ваша о революционерах, как о мосте, единственно способном соединить культуру с народными массами, и о сдерживающей роли революционера — мысль родная и близкая мне, она меня давно тревожит <...> В „Детях солнца“ я вертелся около этой мысли, но — не сумел формулировать ее и — не мог. Ибо — кто среди *моих* „Детей солнца“ — способен почувство-

<sup>21</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28, с. 333.

<sup>22</sup> О теме «солнца» и понятии «дети солнца», возникшем в литературе начала XX в., см. статью: Долгополов Л. К. Вокруг «Детей солнца». — В кн.: М. Горький и его современники. Л., 1968, с. 79—109.

вать эту мысль и эту задачу? Она должна родиться в уме и сердце пролетария, должна быть сказана его устами — не так ли? И конечно, он ее расширит, он ее углубит».<sup>23</sup>

Таким образом, Горький столкнулся в своей пьесе с той же проблемой, что и в «На дне». Среди «детей солнца» не могло оказаться того героя, который сказал бы выразительно о возможности живого приобщения народа к культуре. Этот герой появится в пьесе «Враги» и в романе «Мать».

### 3

Революция 1905 г. всецело владела Горьким. Он вступает в социал-демократическую партию и принимает активнейшее участие в революционной борьбе. В конце года он становится одним из организаторов первой легальной большевистской газеты «Новая жизнь» и впервые встречается с В. И. Лениным.

Высокий душевный настрой не покидает Горького и за рубежом. Партия поручила ему выступить за границей против предоставления царскому правительству иностранных займов, а также организовать сбор средств в Америке в помощь борющемуся народу.<sup>24</sup> Международный авторитет писателя-революционера был очень высок, это убедительно показал гневный протест прогрессивной общественности Запада против заключения автора «На дне» в Петропавловскую крепость в январе 1905 г.

Сопоставление истекающей кровью России с самоуспокоенной Европой и богатой, охваченной яростной страстью к наживе Америкой приводило Горького к мысли, что Россия становится центром революционного движения и что именно в ней, в этой отсталой стране, назревают события, которые потрясут мир. «Теперь мы, русские, потащим мир вперед» (ЛН, 272), — пишет Горький в августе 1906 г. А в одном из декабрьских писем читаем: «Я живу в восторге, в страшно повышенном настроении, — каждый день все более убеждает меня в близости революции всемирной».<sup>25</sup>

В этом приподнятом, насыщенном революционной мыслью настроении Горький увлеченно пишет пьесу «Враги» и роман «Мать», обозначившие новую веху в развитии не только русской, но и мировой литературы.

То, что Горький не укладывался в рамки традиционного реализма, было ясно уже при его вступлении в литературу. В статье

<sup>23</sup> Горький М. Незданная переписка. М., 1976, с. 20. (Архив А. М. Горького, т. 14).

<sup>24</sup> За рубежом (1906) Горький выступил со статьей «Не давайте денег русскому правительству», памфлетом «Прекрасная Франция», обращениями к французским и американским рабочим, циклами очерков «В Америке» и «Мои интервью».

<sup>25</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28, с. 444.

«Новые течения в русской литературе» А. Скабичевский утверждал: «... г. Горький представляет собою явление совершенно своеобразное, имеющее очень мало точек соприкосновения с привычными нам литературными традициями».<sup>26</sup> Критик был еще не в силах определить то новое, что прозвучало в «песнях» о Соколе и Буревестнике, в рассказах о босяках, но для него было несомненно, что это — не реализм в старом понимании и не декадентство.

На рубеже веков рабочая тема властно вошла в литературу, особенно громко прозвучав в 1905—1907 гг. В произведениях этих лет был показан выход на историческую арену рабочего класса, героизм народных масс, вовлечение в освободительную борьбу широких кругов населения. В разработке этих тем особенно значим был вклад писателей-знамьевцев. Они увидели новую социальную силу — пролетариат, но, по справедливому замечанию А. Луначарского, увидели, «не вполне его понимая, не охватывая еще всей грандиозности того, что он с собой несет».<sup>27</sup> Появление «Врагов» и «Матери» — новый этап в социально-художественном постижении данной проблемы.

Оба произведения вызвали враждебную реакцию буржуазной критики, в том числе критики символистской. Потерпев поражение в своих ранних попытках идейно сокрушить Горького как выразителя чаяний низов общества, она попыталась теперь доказать эстетическую несостоятельность его выступлений. Обращение к общественной проблематике объявлялось ею противоположным художественному творчеству. Для сотрудников «Весов» художественность и социальность — несовместимые понятия. Произведения, отображающие борьбу народа, — для них «деловая», «практическая» литература.<sup>28</sup> А. Белый писал: «Мы не согласны, что искусство выражает классовые противоречия».<sup>29</sup> З. Гиппиус утверждала, что партийная позиция уничтожила в Горьком литератора.<sup>30</sup> Д. Философов выступил с нашумевшей статьей «Конец Горького».<sup>31</sup>

Шел ожесточенный спор о путях развития русской литературы, о том, кто победит в ней — представители модернистского искусства, изолировавшиеся от острых социальных проблем, или же Горький и его «школа», представляющие искусство, связанное с борьбой народа, с революцией. Но то, что отвергалось противниками Горького под видом защиты эстетики от инородных, в данном случае — социальных «вторжений», на самом деле

<sup>26</sup> Скабичевский А. Соч., т. 2. СПб., 1903, с. 935.

<sup>27</sup> Трифонов Н. А. А. В. Луначарский и советская литература. М., 1974. с. 45.

<sup>28</sup> О борьбе символистов с Горьким см.: Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Л., 1971. с. 164—200.

<sup>29</sup> Белый А. Луг зеленый. М., 1910, с. 38.

<sup>30</sup> См.: Весы, 1907, № 7, с. 58.

<sup>31</sup> Рус. мысль, 1907, № 4, с. 122—141.

послужило основой возникновения новой эстетики, новых критериев красоты. «Мать» и «Враги» были социально-эстетическими манифестами Горького, опирающимися на его давние художественные искания. На первый план выдвигался человек труда, жизнь рассматривалась как деяние и борьба, устремленные в будущее.

После появления «Воскресения» и «Фомы Гордеева» в области романа наступило «затишье». Он вытеснился драмой и повестью. «Мать» обозначила возникновение нового типа социального романа. Но в пору его публикации только чуткий к новаторским исканиям в литературе Л. Андреев признал «Мать» крупным произведением, в котором сам народ «заговорил о революции большими, тяжелыми, жестоко выстраданными словами» (ЛН, 522). И все же, не принимая «Мать», писатели различных литературных лагерей не могли не признать, что именно Горький является тем литератором, который имеет право говорить от лица народа. Характерно, что когда на одном из литературных собраний Д. Философов обвинил — в духе своей статьи — Горького в измене былым взглядам, с ответом выступил Н. Минский, сказавший, что «революция, принеся с собой переоценку всех ценностей», бросила «новый свет и на Горького» и что «Горький столько же писатель, сколько носитель чувств целого народа, пророк своей эпохи», он принадлежит не только русской литературе, но и русской истории.<sup>32</sup> Органическую связь Горького с народом отметят А. Блок и многие другие. Тем самым была признана масштабность фигуры писателя и его последних произведений.

В романе «Мать» изображена одна из российских губерний (город, фабричная слободка, деревня). Но все, что делалось здесь, было характерно для всей страны. Автор давал почувствовать эту всеобщность, подчеркивая типичность изображаемого: ему важно приобщить читателя к тому, что делается в России, показать, что привело к недавнему революционному взрыву.

Выступив зачинателем нового типа социального романа, Горький отказался от старых сюжетных построений. Русские литераторы XIX в. воспроизводили движение отечественной истории путем раскрытия частных судеб людей, Горький раскрывает эту историю путем изображения судеб классов, классового противоборства. Впервые в литературе основными героями романа стали рабочие-революционеры, борьба которых показана в тесном единстве с борьбой революционной интеллигенции, несущей идеи социализма в рабочие массы и пробуждающуюся деревню.

Писатель создал *народную книгу*, т. е. книгу, посвященную людям труда и обращенную к ним. Народность в представлении Горького — это прежде всего проникновение в дух и социальные чаяния народа. Автор романа всегда ощущал свою непосред-

---

<sup>32</sup> Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе, с. 190.



ственную связь с ним, справедливо утверждая, что «больше, чем кто-либо другой» имеет «право назвать себя демократом и по крови, и по духу». <sup>33</sup> «Мать» должна была привести читателя-демократа к социальным раздумьям о жизни, к неодолимому стремлению и самому стать революционным борцом. То была новая «Песня» о буревестниках, которым теперь придан реалистический облик. Характерно, что толпа рабочих на майской демонстрации в романе уподоблена птице: «... широко раскинув свои крылья, она насторожилась, готовая подняться и лететь, а Павел был ее клювом...» (8, 157).

Хорошо известно, какой популярностью пользовался роман Чернышевского «Что делать?» в революционной среде. Герой его Рахметов был олицетворением революционного долга и мужества. Сохранилось множество свидетельств о воздействии этого образа на становление революционного мировоззрения молодежи.

Горький высоко ценил Чернышевского — критика, публициста и революционного деятеля, но сурово говорил о его романе. Он не отрицал сыгранной им роли, но считал, что в новых исторических условиях герой этого романа не может уже служить вдохновляющим примером. Жизнь выдвигала иных героев, создавала иные нормы поведения и мышления. И если в советские годы Горький назовет Рахметова в числе примечательных бунтарей определенного исторического периода (см., например, письмо к А. К. Воронскому 1931 г.), <sup>34</sup> то в пору работы над «Матерью» и несколько позднее он будет говорить о недостаточной жизненной убедительности этого образа («... это не человек, а „нарочно“»). <sup>35</sup>

В годы революции 1905 г. Горький хотел создать новую *примерную книгу*, в которой действовал бы не «особенный» человек — и изображались бы не «особенные» приемы закалки его воли, — а рядовые революционеры, дела и психология которых соответствовали бы новому этапу жизни народа. В беседе с итальянской писательницей М. Серао Горький скажет, что пишет «роман о психологии революционеров в России, но не абстрактный роман, а роман о делах и людях, среди которых центральную роль будет играть мать одного рабочего-революционера, а вокруг нее будут действовать разнообразные типы людей». <sup>36</sup>

К революционной работе Горький приобщился еще в ранней юности, но только теперь, как сказано в одном из его писем к жене, он понял, что такое настоящий революционер, революционер пролетарского склада. В романе «Мать» Горький-художник, с одной стороны, выступает как продолжатель традиций русского

---

<sup>33</sup> Горький М. Письма к Е. П. Пешковой (1906—1932). М., 1966, с. 43. (Архив А. М. Горького, т. 9).

<sup>34</sup> М. Горький и советская печать, кн. 2. М., 1965, с. 73. (Архив А. М. Горького, т. 10).

<sup>35</sup> Горький М. История русской литературы. М., 1939, с. 228. (Архив А. М. Горького, т. 1).

<sup>36</sup> Горьковские чтения. 1953—1957. М., 1959, с. 590.

идеологического романа, а с другой — как новатор, ищущий новую форму выражения своего социально-художественного видения мира.

Вступив в своеобразное творческое соревнование с Чернышевским, Горький выдвигает перед собой конкретную задачу: осмыслить недавний опыт пролетарской борьбы и тем самым по-новому ответить на коренной вопрос русской жизни и русской литературы — «что делать?», во имя чего и как следует бороться?

Социально слепы были бунтари его раннего творчества. На распутьи стоит рабочий Краснощеков («Фома Гордеев»), он еще не уверен в том, что одной храбрости и мужества для революционера недостаточно, что необходимо овладение социальными знаниями. Поэма 1903 г. стала гимном Мысли Человека, который жаждет смести с лица земли «всю злую грязь <...> в могилу прошлого» (6, 40). В произведениях 1906 г. абстрактно выраженное находит реальное воплощение. Слепые бунтари обретают во «Врагах» и в «Матери» социальный разум. Роман многопланово раскрывал духовное и политическое прозрение героев. Вместе с ними познавал цели революционной борьбы и читатель.

Новый, марксистский ответ на вопрос «что делать?» вызвал положительную оценку В. И. Ленина, прочитавшего роман еще в рукописи. Горький вспоминал сказанные ему слова Владимира Ильича о том, как нужна эта книга: «...много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они читают „Мать“ с большой пользой для себя. „Очень своевременная книга“» (20, 9). Роман показывал, как массы овладевают идеями научного социализма, сопрягая изображение практической деятельности революционеров с раскрытием новых социальных и этических представлений.

В романе «Мать» подвергается пересмотру краеугольный камень народнической этики — самопожертвование личности ради выполнения своего долга перед народом. На рубеже веков крушение потерпела социологическая и политическая сущность народнического учения, однако этика народничества не была отвержена. Характерно, что в произведениях молодых писателей (В. Вересаева, Е. Чирикова и др.) говорилось о крахе народнической доктрины, но вопросы этики не затрагивались. Не менее характерно для рубежа веков было восприятие марксизма как сугубо материалистического учения, чуждого разработки вопросов этики, вопросов Духа. Дань такому восприятию отдал и Горький, недостаточно знакомый в то время с марксизмом.

Возникновение новой психологии, новой этики, рождаемых в процессе революционной борьбы, — одна из ведущих тем романа «Мать». Идея уплаты интеллигенцией исторического долга народу теряет теперь свою силу. Сам народ выступает на защиту своих прав; выполнение революционного долга становится массовым повседневным явлением. Явление это возведено писателем в ранг высокого, но сами революционеры (Павел, Ниловна и другие), их

дела лишены ореола жертвенности и героической обособленности. Подвиг каждого требовал большого мужества, воли, но этот и другие подвиги являлись частью общепролетарского, коллективного дела. Горький раскрывает истоки новых моральных устоев, показывая, что не только умом, но и растревоженным сердцем постигают люди труда великую правду века.

В 1906 г. Луначарский писал о необходимости прихода в литературу писателя, который «отыщет красоту в величайшем явлении социальной жизни — революции»;<sup>37</sup> через год в статье «Задачи социал-демократического художественного творчества» он заявит: такой писатель уже появился. «Мать» и «Враги» послужили основой для первого теоретического обобщения творческих принципов нового метода реалистической литературы.

Проблема «маленького человека», сострадать которому так горячо призывала русская литература, не оставалась неизменной на протяжении XIX столетия. На рубеже веков человек труда начинал восприниматься не только как жертва современного общества, но и как потенциальная сила близкого социального взрыва, как человек, стоящий накануне своего духовного возрождения. Однако такое восприятие было присуще все же немногим литераторам, да и у них оно не нашло достаточно широкого проявления. У Горького эта тема становится основной.

Раздумывая в 80-х гг. над задачами, которые скоро придется решать новой литературе, В. Короленко прозорливо писал, что надобно будет «открыть значение личности на почве значения массы».<sup>38</sup> Такое открытие было совершено Горьким.

В «Мещанах» на первый план выдвигнут герой-пролетарий, речи которого не оставляли сомнения в их революционной направленности. Однако герой был показан вне основного (классового) конфликта эпохи, вне рабочего коллектива. В произведениях знаньевцев, посвященных событиям 1905 г., сделаны первые попытки воссоздать облик революционной массы как единого коллектива, но личность, выдвинутая массой, в этих произведениях не появилась. В «Матери» они даны в неразрывной связи. В романтических произведениях герой обычно возвышался над средой, то же мы видим и в ранних произведениях Горького. В романе «Мать» герой-пролетарий показан в тесном единстве с породившим его классом, они поддерживают и обогащают друг друга.

В «восхищенном» открытии «новой души» — души борцов за социальную справедливость Луначарский видел одну из основных задач современного художника. Горький, в свою очередь, не раз говорил о задачах писателя-демократа, уподобляя его смелому барабанщику, возвещающему «приближение новых людей, — рождение нового психологического типа».<sup>39</sup> Таким барабанщиком

<sup>37</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1967, с. 136.

<sup>38</sup> Короленко В. О литературе. М., 1957, с. 415.

<sup>39</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 86.

стал сам Горький. «Мать» — роман о «новых людях», найденных в отличие от классической литературы не в разночинской, а в рабочей среде.

Читатель видел, «как быстро выпрямляется вчерашний раб, как сверкает огонек свободы даже в полупотухших глазах»,<sup>40</sup> при этом пробуждению героя в романе сопутствовал мир новых мыслей, эмоций, чувств. Эмоциональной основе мировосприятия Горький всегда придавал огромное значение. Впоследствии он упрекнет молодых советских писателей в том, что у них «идеи взвешены в пустоте, эмоциональной основы — не имеют».<sup>41</sup> Классовое никогда не поглощало у автора «Матери» общечеловеческого.

В своем романе Горький показывал процесс мужания отдельных героев и рабочей массы в целом. Такое изображение давалось в русской литературе впервые. Воскресение человека представляет в его произведении не тягу к личному нравственному максимализму, свойственному многим героям классической литературы, а приобщение к революционной борьбе. Важен был не только выбор объекта изображения (он находился в поле зрения и других авторов), а особый угол зрения, восприятие жизни писателем-марксистом. Вместо народа-страдальца в произведениях Горького появился «народ — творец истории, пролетариат, приходящий к сознанию своей великой миссии».<sup>42</sup>

Марксистское видение мира обострило историческое зрение писателя. Внимание к классовой структуре общества проявилось еще в «Фоме Гордееве», но главная фигура XX в. — рабочий — здесь только намечена. В романе «Мать» прослеживаются глубинные связи настоящего с прошлым и его посылки в будущее, воспринимаемые как движение к социалистической революции, — «Россия будет самой яркой демократией земли!» (8, 279). Позднее писатель скажет, что этот оптимизм был predetermined самим ходом русской истории. Однако в эпоху первой русской революции лишь Горькому, считавшему литературу боевым оружием, удалось так глубоко проникнуть в поступательный «дух времени» и увидеть, что пробудившийся для исторического творчества народ остановить уже невозможно. Новый вид историзма позволил писателю заострить внимание на романтическом мировосприятии пролетариата.

Короленко справедливо утверждал, что нельзя найти единое определение романтизма как литературного направления, так как он включает в себя разноречивые и часто противостоящие явления. Горький также не раз говорил о неоднородности романтизма, обусловленной различием позиций литераторов. Романтизм одних был пассивен по отношению к миру, у других активен и протек-

<sup>40</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 10, с. 314.

<sup>41</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 30, с. 418.

<sup>42</sup> Луначарский А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 160.

стующ. В 90-е гг. Горький выступал как революционный романтик. Период первой русской революции ознаменован для него появлением нового типа романтизма, романтизма социального, который отражал мировосприятие пролетариата, начинающего осознавать свою роль и свою ответственность за судьбы родной страны и всего человечества. «Да не смущает вас применение термина романтизм к психологии пролетариата, — писал Горький в конспекте каприйских лекций о литературе для рабочих (1909), — термином этим, за неимением другого, я определяю только повышенное, боевое настроение пролетария, вытекающее из сознания им своих сил, из все более усваиваемого им взгляда на себя, как на хозяина мира и на освободителя человечества <...> Романтизм индивидуалистический возник из стремления личности, ощущающей свое одиночество в мире, убедить себя в своих силах, в своей независимости от истории, в возможности для индивидуума руководить жизнью. Романтизм социальный — из сознания личностью связи своей с миром, из сознания бессмертия тех идей, которые являются основными».<sup>43</sup>

Герои «Матери» еще не овладели таким сознанием, но писатель дает понять, что они стоят накануне овладения им. Воссоздание мироощущения пролетариата, сочетавшего трезвую оценку действительности с социальным оптимизмом, с верою в свою близкую победу, стало своеобразным социально-художественным открытием Горького. Новаторство его проявилось и в воссоздании революционной перспективы. Осуждены за свою деятельность Павел Власов и Андрей Находка, умирает постоянно преследуемый Егор Иванович, арестованы Рыбин и Ниловна. И тем не менее роман овеян жизнеутверждающим революционно-романтическим пафосом.

Романтическое начало, присущее раннему творчеству Горького, меняет теперь свой характер, воплощая в себе устремление к социалистическому идеалу. На место выбывающих приходят новые борцы, нельзя остановить начавшееся всеобщее движение. В дальнейшем, когда отгремят бои вокруг «Врагов» и «Матери», Горький в своих беседах о литературе в качестве определяющего признака *новой* литературы вновь назовет социальный романтизм.

Создавая социально-политический роман, сосредоточивший внимание на революционном пробуждении народа, Горький до предела сжимал изображение самих жизненных явлений, следуя в этом за мастером краткого и вместе с тем необычайно емкого романа — И. С. Тургеневым. С Тургеневым он перекликался и в постановке проблемы «отцов» и «детей», решаемой теперь в ином социальном плане. Передавая беседу с Горьким в 1907 г., критик Уго Ойятті писал: «Родители, связанные с детьми надеждой, — вот в чем новаторство этой книги и также психологии пролетарской борьбы в России, как кажется Горькому».<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Горький М. История русской литературы, с. 70—71.

<sup>44</sup> Горьковские чтения. 1953—1957, с. 611.

Примечательно заглавие романа. Оно сосредоточивает внимание на центральном герое — Пелагее Ниловне и в то же время служит воплощением философско-нравственного потенциала произведения: дающая жизнь встает на защиту жизни, достойной человека и человечества.

В статье «О разрушении личности» Горький писал, что русская литература «сумела показать Западу изумительное, неизвестное ему явление — русскую женщину, и только она умеет рассказать о человеке с такою неисчерпаемою, мягкой и страстною любовью матери».<sup>45</sup>

Творчество Горького, унаследовав от предшествующей литературы любовь к человеку, в свою очередь обогатило русскую литературу изумительными образами русских женщин, и прежде всего образами Ниловны («Мать») и бабушки в автобиографической трилогии.

Горький не считал роман «Мать», носивший явный отблеск революции 1905 г., своим лучшим произведением (в первой редакции роман был растянут, был силен риторизм в речи героев; писатель соглашался с тем, что погрешил в нем сентиментальностью), но всегда выделял его как книгу, сыгравшую огромную роль в пробуждении «революционного правосознания рабочего класса» (8, 487). Горький писал свой роман с великою страстью и гневом, и эти страсть и гнев в соединении с передовыми идеями века сделали его произведение необходимым многим. Он не раз убеждался в том, что ему удалось ответить на вопрос «что делать?» и тем самым создать книгу великого примера. Об этом говорили письма к писателю, беседы с деятелями революционного движения. «Мать» получила всемирную известность, став настольной книгой пролетариата. Высокой оценкой творческой деятельности Горького служат слова В. И. Ленина, писавшего ему в 1909 г.: «Своим талантом художника Вы принесли рабочему движению России — да и не одной России — такую громадную пользу».<sup>46</sup>

После Октября зарубежные читатели, в том числе писатели и критики, скажут, что именно Горький, а не писатели XIX столетия, помог им понять происшедшее в России в 1917 г., и отметят при этом прежде всего роман «Мать».

В истории русской литературы «Враги» и «Мать» обозначили возникновение нового литературного направления, получившего в дальнейшем наименование социалистический реализм. Опираясь на достижения реализма XIX в., реализм социалистический принес в литературу новое, марксистское миропонимание, новую трактовку проблемы «человек и история», новое восприятие психологии человека, социальный оптимизм и особую светотень, позволяющую наиболее ярко выделять то, чему следовало расти.

<sup>45</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 65.

<sup>46</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 47, с. 220.

То был реализм, окрыленный устремлением в социалистическое будущее. Литература как человековедение вступила в новую фазу своего развития.

#### 4

У каждого писателя есть особо волнующие его темы; к ним он возвращается на разных этапах своего пути. Такой лейтмотивной у Горького была давняя для русской и зарубежной литературы тема мещанства. Однако он утверждал, что наследовал ее прежде всего от Н. Помяловского, который привлек его внимание к разоблачению скрытого и явного мещанства.

Сам Горький многообразно раскрывал эту тему. Вначале мы видим социально-бытовое изображение застойного мещанского бытия, с его невежеством, стяжательством, стремлением к покою. Герои раннего горьковского творчества — возмутители спокойствия мещанского мира, отрицатели его сытого идеала. Но показ страшного и вместе с тем примитивного мировосприятия мелких собственников — только одна из сторон борьбы Горького с мещанством. В пьесе «Мещане» дается социально-политическая оценка этого явления. Мещанин показан здесь и в старом собственническом обличье, и в либерально-просвещенном.

Расхождение старого Бессеменова с сыном, участником студенческих волнений, но уже «одумавшимся» (он не хочет более быть гражданином и признается в том, что для него Россия — звук пустой), носят внешний, а не внутренний характер. Петру не нравится старая оболочка собственничества, а не суть его. Недавний фрондер превращается в остепенившегося мещанина. Певчий Тетерев прозорливо говорит Бессеменову о сыне: «Умрешь ты — он немножко перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить — как ты, — спокойно, разумно и уютно...» (7, 104). Бессеменовы данного покроя лишены еще наступательного духа.

Более страшным оказывался «мещанский строй душ», жаждущих покоя в широком общественном плане. Мещанин все более активно начинал противостоять герою, героическому в жизни. Такой мещанин появился еще в легенде о Данко. Он сопутствовал идущим вслед за горящим сердцем, которое освещало путь вперед. Но когда герой умер, «осторожный человек» наступил на его пылавшее «гордое сердце ногой», боясь, что оно возбудит новые свободолюбивые дерзания; мещанину же было достаточно того, что достигнуто. То был многоликий паразитирующий спутник Человека.

В 1905 г. понятие мещанства как определенной системы воззрений начинает расширяться; Горький включает теперь в него защиту или оправдание пассивного отношения к жизни. Особенно отчетливо новое постижение сути мещанства проявится в горьковских «Заметках о мещанстве», опубликованных в ряде номе-

ров большевистской газеты «Новая жизнь». Мещанство рассматривается здесь как общественно-политическая сила, которая «пытается задержать процесс нормального развития классовых противоречий»,<sup>47</sup> т. е. процесс революционный. Позиция мещанина определяется Горьким как позиция человека, который лишен чувства будущего и бессильно мечется между современными хозяевами жизни и теми, кто должен стать хозяином мира, — людьми труда; мечется или же пытается уклониться от бурь жизни. К таким «самоустранителям» Горький причислял модернистов, имея в виду прежде всего группу Мережковского. «Мещанин всегда лирик, — писал Горький, — нафос совершенно недосягаем мещанам, тут они точно прокляты проклятием бессилия... Что им делать в битве жизни? И вот мы видим, как они тревожно и жалко прячутся от нее, кто куда может — в темные уголки мистицизма, в красивенькие беседки эстетики, построенные ими на скорую руку из краденного материала; печально и безнадежно бродят в лабиринтах метафизики и снова возвращаются на узкие, засоренные хламом вековой лжи тропинки религии».<sup>48</sup>

Для Горького-публициста характерно сближение публицистической и литературно-критической мысли. Многие статьи писателя представляют сплав публицистики и критики. Таковы и его «Заметки о мещанстве». Известно, как высоко ценил их автор прогрессивную русскую литературу. «В России не было и почти нет ни одного писателя, который в той или иной мере не послужил бы целям революции, посредством жесточайшей критики действительности», — скажет Горький в 1925 г.<sup>49</sup> Но в дни обостренной классовой борьбы, в пылу полемики со всем, что мешало революционному развитию, он обратит внимание на иные черты русской литературы и обвинит литераторов XIX столетия в создании гимна терпению и смиренности русского народа. «Противоречия жизни, — говорится в «Заметках о мещанстве», — должны быть свободно развиты до конца, дабы из трения их вспыхнула истинная свобода и красота», но своими примирительными проповедями мещане стремятся затормозить поступательное движение жизни.<sup>50</sup>

Критике начала XX в. был свойствен эпатаж. На негодование читателя были в значительной мере рассчитаны выступления символистов против современной реалистической литературы. Эпатаж был характерен для многих критических фельетонов К. Чуковского, в которых он характеризовал художественную манеру писателей-современников. Элементы эпатажа содержали и «Заметки о мещанстве». К примирителям социальных противоречий, а следовательно к мещанам духа, здесь были отнесены

<sup>47</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23, с. 343.

<sup>48</sup> Там же, с. 346.

<sup>49</sup> Статьи о Горьком. Сборник. М., 1957, с. 101.

<sup>50</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23, с. 355.



Лев Толстой — общепризнанный нравственный авторитет России и Федор Достоевский, вскоре провозглашенный символистами пророком русской революции. Горький сразу же внес оговорку: речь идет не о художественном творчестве этих писателей («Толстой и Достоевский — два величайших гения, силою своих талантов они потрясли весь мир, они обратили на Россию изумленное внимание всей Европы»), а об их социально-философской проповеди, «однажды» оказавшей «плохую услугу своей темной, несчастной стране».<sup>51</sup> Призывы к терпению, самоусовершенствованию и непротивлению злу насилем уводили в сторону от активной борьбы с произволом и насилем и тем самым косвенно приобщали, по мысли Горького, сторонников пассивного отношения к жизни к миру насильников. Оба художника до конца жизни будут волновать Горького. В курсе русской литературы для рабочих (1909) автор «Матери» воздаст должное гению Толстого, но в бурные дни 1905 г., когда остро встал вопрос о том, победит ли революция, писатель-революционер считал своим долгом призвать граждан России к сопротивлению самодержавию и капиталу, указав на неприемлемость для революционной мысли толстовских воззрений.

В пылу полемики Горький допустил явные преувеличения и заострения в характеристике русской общественной мысли и литературы XIX в. Это было ему нужно для усиления основного тезиса: необходим не пассивизм, а активное отношение к действительности. Попытки задержать ее революционное преобразование (от кого бы они ни исходили) свидетельствовали, по утверждению публициста, о приобщении к охранительным началам «мещанского строя души».

«Заметки о мещанстве» вызвали критическую бурю, показавшую, что публицист затронул весьма острую современную проблему. Гражданская позиция требовала от человека непосредственного вмешательства в борьбу с социальным злом, а не уклонения от нее. Напомним, что «Заметки о мещанстве», посвященные Толстому и Достоевскому, появились в одном номере со статьей В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», которая призывала литераторов ясно определить свою общественную позицию.

В. И. Ленин считал выступления Горького-публициста удавшимися. В статье «Победа кадетов и задачи рабочей партии» он согласился с оценкой проповеди непротивления злу насилем как мещанской.<sup>52</sup> Позднее, предлагая Горькому работать в газете «Пролетарий», Ленин писал: «... почему бы не продолжить, не ввести в обычай тот жанр, который Вы начали „Заметками о мещанстве“ в „Новой жизни“ и начали, по-моему, хорошо?».<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Там же, с. 352.

<sup>52</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 320.

<sup>53</sup> Там же, т. 47, с. 134.

В 1916 г., подводя итоги своей 25-летней деятельности, Горький признал, что отношение к социальной педагогике Толстого и Достоевского было выражено им в эпоху революции «в резких формах», но по существу своему отношение к пассивности и теперь у него не изменилось. Смысл своей работы он, как и ранее, видел в страстном желании «возбудить в людях действенное отношение к жизни».<sup>54</sup>

В связи с поражением революции 1905 г. с большой остротой встал вопрос, на какие силы в основном опиралась реакция, что содействовало разгрому революционного движения? Среди причин, способствующих подавлению революции, Лениным была отмечена «страшная общая отсталость страны».<sup>55</sup> После романа «Мать» и повести «Лето», которые показали молодое сердце России, объектом художественного изображения Горького стала мещанская уездная Русь с ее консерватизмом, духовной нищетой, пассивностью. К изображению уездной Руси, не воспринявшей революционных зовов, обратились в годы реакции многие литераторы, но у Горького были свои особые задачи.

Символистская и близкая к ней критика нередко упрекала писателя в бытовизме, под которым подразумевалось изображение повседневной жизни в ее бытовых реалиях. Однако Горький не тяготел к изображению быта как такового. Он получил уже многообразное освещение в предшествующей литературе, которая широко знакомила читателя с условиями жизни народа. Изображение быта рабочей слободки в «Матери» предельно сжато. Это типическое обобщение примет бытия рабочего люда. В «Городке Окурове» (1909) быт предстает не столько в своей непосредственной реальности, сколько в качестве социальной и социально-политической категории. Многочисленные городки Окуровы, не видевшие огней «надежд и желаний», неугасимо пылавших на земле, служили одной из опор старого мира. Ветер революции достиг и Окурова. Отклики на нее свидетельствовали о том, что в темном царстве началось брожение, принимавшее, однако, уродливые формы. Показ того, как мещанская косность и бедность разума перерастали в ограниченность и реакцию политическую, сделал «Городок Окуров» значительным литературным явлением. Горький достиг здесь высокой силы обобщения. «Окуровщина» как олицетворение ветхозаветной замкнутости и враждебности ко всему новому быстро стала нарицательным понятием.

Повесть «Жизнь Матвея Кожемякина» (1909—1911) мыслилась Горьким вначале как продолжение «Городка Окурова»; он хотел расширить изображение жизнедеятельности многочисленных Окуровых. Но вскоре замысел изменился.<sup>56</sup> Застоявшаяся

<sup>54</sup> Горький М. Статьи 1905—1916 гг. Изд. 2-е. Пг., 1918, с. 3.

<sup>55</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 138.

<sup>56</sup> См.: Касторский С. Повести М. Горького. «Городок Окуров». «Жизнь Матвея Кожемякина». Л., 1960. — В книге дано сопоставление повестей Горького об уездной Руси с повестями современных ему авторов.

пассивность русского общества, издавна тревожившая Горького, обрела новую художественную трактовку.

Писатель вновь возвращается к большому полотну из истории пореформенной России, сосредоточив свое внимание, в отличие от «Городка Окурова», на изображении ее уездной жизни, выходящей за пределы мещанской среды. Задача состояла в том, чтобы раскрыть историческую подоплеку пассивного отношения к жизни в различных его проявлениях (пассивный анархизм, фатализм и т. д.) и выявить круг жизненных представлений различных социальных слоев уездного общества.

Тема активного и пассивного отношения к жизни, являющаяся центральной темой всего горьковского творчества, приобретает в годы реакции особый накал. Решался вопрос о роли народа в историческом процессе, о необходимости усиления его дееспособности. Горький говорил о том, как пагубен пассивизм, где бы ни проявлялся он — в быту, в мышлении, в отношении к современным событиям. Помимо художественных произведений тема эта нашла отражение в статьях, в которых Горький упрекал литераторов за отрыв от народа и равнодушие к судьбам родины.

Такая сосредоточенность внимания к проявлениям активного и пассивного начала в русской жизни восходила к давним спорам о путях России в связи с ее европеизацией, бурно начатой Петром I и заторможенной в дальнейшем. Споры эти, — они велись в течение всего XIX столетия, перекочевавши в XX век, — наложили отпечаток на суждения Горького о современной судьбе России и на терминологию, к которой он прибегал при этом. В данном историческом споре Горький выступал как «западник», ратующий за преодоление ветхозаветности России во всех областях ее жизни.

По словам Горького, защитники самобытного развития России, противостоящие сторонникам быстрейшего освоения передового опыта Европы, отгородились «частоколом славянофильства» от неизбежных путей исторического движения вперед и обособили исторический опыт России «от общечеловеческого» опыта, от общемировой жизни.<sup>57</sup> К обособлению индивидуального опыта страны вела и народническая вера в крестьянскую общину.

В своем споре о пути России Горький часто прибегал к употреблению понятий Запад и Восток, заимствованных из публицистики XIX в. С этими представлениями он связывал две различные системы мышления, две формы жизнедеятельности: «запад» значечовал высоту европейской культуры, развитую социалистическую мысль, демократизм, связанный с планомерной борьбой «за расширение прав человека и гражданина»,<sup>58</sup> организаторскую, «строительную» роль во всех областях жизни; «восток» ассоциировался с приверженностью к старым формам жизни,

<sup>57</sup> Горький М. Статьи 1905—1916 гг., с. 33, 108, 117.

<sup>58</sup> Там же, с. 94.

с культурной отсталостью, с пассивностью и бездейственной мечтательностью. Реформа 1861 г. не повлекла за собою интенсивного преодоления общей культурной и экономической отсталости страны, но Горький верил в «историческую молодость» русского народа,<sup>59</sup> которая должна была содействовать этому преодолению.

Противопоставление Востока и Запада в их историческом развитии было характерно как для художественной литературы, так и для современной политической печати. Так, говоря о Востоке и Западе в связи с революционными событиями в Китае, В. И. Ленин писал: «Это значит, что Восток окончательно встал на дорожку Запада, что новые сотни и сотни миллионов людей примут отныне участие в борьбе за идеалы, до которых доработался Запад».<sup>60</sup>

XIX век показал, что, обращаясь к европейской общественной, политической, философской и художественной мысли, передовые представители русского общества, в том числе литераторы, осваивали ее дух в свете возникавших национальных потребностей.<sup>61</sup> Горький утверждал, что революция 1905 г. «была здоровым поворотом России к Западу и ее влияние должно сказаться самым освежающим образом на духе нации»,<sup>62</sup> приобщаемой теперь к более развитым демократическим формам жизни.

Постоянно подчеркивая мысль, что русские люди не имели еще возможности проявить свои недюжинные силы на деле («мы все еще подростки в европейской семье»), что русскому народу следует еще многому поучиться у Запада, Горький вместе с тем не идеализировал в своем представлении современную Европу. понимая, что буржуазия не только утратила былую прогрессивную роль, но и стала угрожать «существованию культуры и цивилизации».<sup>63</sup> Это приводило Горького к утверждению, что исторически молодой и богато одаренный русский народ не остановится на достигнутом буржуазной Европой и Америкой, что буржуазно-демократическая республика для него только этап на пути к подлинно народной, социалистической революции. Поэтическая прокламация «Послание в пространство» (1906), гневно говорившая о тех, кто хотел использовать силу пролетариата для достижения своих корыстных целей («Они взяли твоей сильной рукой несколько нищенских крох свободы для себя, они взяли ее у тебя, точно воры и нищие, но и того не могут удержать слабые руки их»), призывала пролетария идти дальше, «чтобы создать храм истины, свободы, справедливости!» (6, 324).

Русское крестьянство не стало в эпоху 1905 г. мощным союзником пролетариата — слишком еще сильна была социальная и

<sup>59</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 111.

<sup>60</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 402.

<sup>61</sup> См.: Куприянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976.

<sup>62</sup> Горький М. Статьи 1905—1916 гг., с. 92.

<sup>63</sup> Там же, с. 101.

культурная отсталость деревни, — но оно представляло огромную революционную энергию в потенции, в то время как крестьянство Запада утеряло свою революционную сущность. Попав в Америку, Горький придет к выводу, что при всей своей темноте и невежестве русский крестьянин все же выше по своему гражданскому потенциалу, чем благоустроенный американский фермер. «Мы далеко впереди этой свободной Америки, при всех наших несчастьях! — писал Горький в августе 1906 г. — Это особенно ясно видно, когда сравниваешь здешнего фермера или рабочего с нашими мужиками и рабочими».<sup>64</sup> Это-то и рождало уверенность в том, что Россия станет самой яркой демократией земли. Но путь к новой революции был труден. Воспев в романе «Мать» и пьесе «Враги» русских революционеров, Горький ставит теперь своей задачей привлечь внимание и к тому, что мешает их победе.

От классиков Горький унаследовал высокое представление о миссии писателя. Для него он «герольд своего народа, его боевая труба и первый меч».<sup>65</sup> Работа над повестью «Жизнь Матвея Кожемякина», характеризующей пассивность как историческое увечье народа, с которым надо упорно бороться, воспринималась писателем как национально нужное дело, как выполнение своего гражданского долга. Все личное, — а оно в ту пору было весьма сложным, — было отодвинуто им в сторону.

В эти годы Горький обращается к опыту бытописателя уездной Руси — Н. Лескова, которого считает наряду с Помяловским одним из своих учителей. Среди особенностей Лескова-писателя автора «Матери» особенно привлекало изображение человека как звена «в цепи людей, в цепи поколений». «В каждом рассказе Лескова, — писал Горький, — вы чувствуете, что его основная дума — дума не о судьбе лица, а о судьбе России».<sup>66</sup> Судьбы людей, воспроизводимые в «Жизни Матвея Кожемякина», в свою очередь заставляли думать о судьбах родины. Этих людей, как всегда у Горького, много. Перед взором писателя проходили десятки воскрешенных памятью людей разных сословий, профессий и миропониманий, и каждый из них просил: «... меня запиши! Тоже хороший человек был и тоже зря прожил всю жизнь. Уговариваю: отступитесь, братцы, я вам не историк! А они: да кому же, окромя, историком-то нашим быть?» (10, 721).

Назвать себя художником-историком у Горького было неотъемлемое право. Только ему одному среди нового поколения писателей была свойственна широкая масштабность в изображении русской действительности, только он владел столь обширным знанием русской жизни, «пронзив», подобно Лескову, всю Русь. В «Жизни Матвея Кожемякина» мы видим и беспокойных рус-

<sup>64</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28, с. 429.

<sup>65</sup> Письмо М. Горького к Г. Сенкевичу от 30 янв. 1908 г. — Сов. Украина, 1940, 18 июня, № 139, с. 3.

<sup>66</sup> Горький М. История русской литературы, с. 276.

ских людей, пытавшихся найти смысл в «сумятице» жизни, и злых проповедников фатализма и мистицизма, верящих в незыблемость устоев темного царства (Горький особенно дорожил столь удавшимся ему образом Маркуши), и лишенных воли созерцатель, и «пришлых» людей, заставляющих думать об иной, разумной и духовно богатой жизни.

Характер каждого из «записанных» Горьким людей обладал резко обозначенными индивидуальными особенностями, но вместе с тем каждый нес на себе отпечаток тесного круга «идей, традиций, предрассудков» своей социальной среды.<sup>67</sup> При этом Горького, как и Лескова, интересовало и то, что выходило за рамки такой обусловленности, и то, что оказалось укоренившимся в человеке.

Повесть представляет сложный сплав истории жизни Кожемякиных с хроникой жизни уездного городка, показанной в основном сквозь призму восприятия главного героя. В этом плане «Жизнь Матвея Кожемякина» предваряет последней горьковский роман «Жизнь Клима Самгина». В стремлении к подобному изображению Горький был не одинок. Многие писатели стремились как бы затушевать свое присутствие, уступив место своему герою. Вспомним «Человека из ресторана» И. Шмелева. Весьма примечательно высказывание Л. Толстого 1909 г.: «Нехорошо в беллетристике — описание от лица автора. Нужно описывать, как отражается то или другое на действующих лицах», то есть следует воспроизводить восприятие этих лиц.<sup>68</sup> Подобные художественные поиски были характерны уже для литературы конца XIX в., но теперь они становятся более явными.

Матвей Кожемякин ведет летопись примечательных городских событий, а они говорят об убогости жизни, ограниченной мещанским пониманием ее возможностей. Лишенный чувства стяжательства, Кожемякин не удовлетворен косной средой и тянется к иной, осмысленной жизни. Это обособляет его в мире мещан, он белая ворона в темном царстве Окурова, но скудость знаний и отсутствие воли мешают ему порвать с этим миром. Трагедия бунтаря Фомы Гордеева была вызвана непониманием путей борьбы с социальным злом; трагедия Кожемякина — в пассивно-созерцательном отношении к жизни, в устранении от какой бы то ни было борьбы, хотя на пути его возникали люди (Мансурова, дядя Марк), побуждавшие окружающих преодолеть ограниченность своих жизненных представлений.

Рассматривая историю русской литературы, Горький обычно уделял большое внимание эволюции литературных типов, которая возникает не по прихоти художников, а является отражением движения самой жизни. Матвей Кожемякин — новая разновидность Обломова. Образ пассивного созерцателя, который так и не

<sup>67</sup> Там же, с. 235.

<sup>68</sup> Литературное наследство, т. 37-38. М., 1939, с. 533.

смог порвать свои связи с привычным миром, хотя чувствовал эту необходимость, был большой творческой удачей писателя. Кончая летопись своей жизни, несостоявшийся бунтарь скажет: «Но не понял я вовремя наставительных и любовных усилий жизни и сопротивлялся им, ленивый раб, когда же благодатная сила эта все-таки незаметно овладела мною — поздно было» (10, 126—127); «... ко мне приходило оно, хорошее-то, а я не взял, не умел, отрекся!» (10, 597).

Рисуя страшные картины окурковского бытия и искривленные им людские души, Горький не изменил своему основному художественному принципу — показывать потревоженного временем человека и движение самого времени. Проблема рядового человека в его соотношении с историей, поставленная в романе «Мать», найдет свое художественное воплощение и в повести о Кожемякине. Произведения Горького говорили, что человек, даже будучи типичным жителем сонного Окурова, уже не в силах устраниваться от хода истории, начинавшей твориться при активном участии народных масс. Каждый должен был определить свою жизненную позицию в соответствии с новыми историческими условиями, никто не мог уже не считаться с ними. На смену патриархальному человеку шел человек, который начал понимать, что он сам должен взяться за перестройку общественного строя. В дооктябрьском творчестве Горького возникает образ времени, который станет одним из «героев» эпопеи «Жизнь Клима Самгина», а затем будет многократно освоен советскими литераторами, и в числе первых — К. Фединым.

Твердо веря в то, что революция, которая уже близка, разрушит старый мир («трудное время <...> скоро кончится, завершившись ярким, творческим взрывом народных сил»),<sup>69</sup> писатель воссоздавал облик этого мира таким, каким застал его на рубеже веков. Для него это одновременно остро современная и историческая задача: патриархальная Русь показана им как Русь, обреченная на уход в прошлое, в то время как другие авторы видели ее малоколебимой. В «Жизни Матвея Кожемякина» уже многое свидетельствует об изменениях в Окуровых. Слова революционера Марка о необходимости деяния, преобразующего жизнь, находят отклик в молодых сердцах. Любе Матушкиной хочется «за добро воевать» и «какой-нибудь плеткой хлестать время, чтобы оно шло скорее» (10, 593).

«Людей надо учить сопротивлению, а не терпению без всякого смысла, надобно внушать им любовь к делу, к деянию!» — к такому выводу придет «окуровский мудрец» Тиунов (10, 496). В сознании Тиунова много старых напластований, он не понимает и не принимает событий 1905 г. — и все же, как и другие, чувствует, что старому порядку приходит конец. «Будто бы живее

<sup>69</sup> Горький М. Письма к Е. П. Пешковой, с. 60.

люди становятся! Громче голос у всех» — вот что явственно начинает звучать в уездной Руси (10, 579).

Горький создал эпопею русской жизни. Роман «Мать» показал борьбу рабочих; «Лето» повествовало о проникновении революционных идей в деревню; «Жизнь Матвея Кожемякина» рисует уездную Русь, бывшую одной из преград на пути революционной России.

В последней повести Горький остается писателем-социологом, но художественная манера его меняется. Он избегает теперь прямой публицистичности, на первый план выступает социально-философская окрашенность произведения. Пафос повести получает свое непосредственное выражение в обрисовке жизни окуровцев, в тонкой психологической лепке разноречивых характеров, в картинах природы, перекликающихся, как и в «Фоме Гордееве», с авторскими раздумьями о сонной жизни и настоятельной потребности в ее пробуждении. Так, яркое изображение заката солнца (в пейзаже Горький был солнцепоклонником) заключено типичным для писателя инсказанием: «Живет в небесах запада чудесная огненная сказка о борьбе и победе, горит яркий бой съета и тьмы. а на востоке, за Окуровым, холмы, окопанные черною цепью леса, холодны и темны, изрезали их стальные изгибы и петли реки Путаницы, курится над нею лиловый туман осени, на город идут серые тени, он сжимается в их тесном кольце, становясь как будто все меньше, испуганно молчит, затаив дыхание, и — вот он словно стерт с земли, сброшен в омут холодной жуткой тьмы» (10, 227).

Все более ярко обозначалось новаторство идейно-художественной позиции писателя. О своем противостоянии современной литературе сам Горький скажет: «Не преувеличивая ни сил своих, ни своего значения в русской литературе, я знаю, что моя линия — ближе к правде, чем другие, и нужнее для нашей страны. Этого вполне достаточно, чтобы чувствовать себя на месте и у дела».<sup>70</sup>

Прочитав «Жизнь Матвея Кожемякина», М. Коцюбинский писал: «Эпопея русского города, уездной жизни развернулась и вширь и вглубь. Жутко и страшно стало от той обыденщины, которую так спокойно записывал Кожемякин. Будто развернулась страница истории жизни народа, уходящая началом в темное прошлое, а концом задевающая вчерашнее, близкое, знакомое, но плохо сознанное. Фон так хорош, что лучшего трудно желать. А какие чудные люди на этом фоне, везде мрамор, везде резец! <...> И за всем чувствуется какое-то проникновение, до конца продуманный синтез <...> О красоте языка нечего и говорить: это школа для русских беллетристов» (10, 730). Повесть была высоко оценена и другими литераторами, также отметившими художественное мастерство Горького.

<sup>70</sup> Там же, с. 81.



В литературе о Горьком нередко можно встретить суждения об отрицательном отношении писателя к деревне, к русскому мужику.

В первые годы социалистической революции Горький, действительно, сказал немало резких и несправедливых слов по поводу крестьянства, в котором он не увидел непосредственного союзника пролетариата. Резкие высказывания о пассивности русского народа, и прежде всего крестьянства, можно встретить в годы первой мировой войны. То говорил Горький-публицист, подчинявшийся давлению пестрой и сложной политической обстановки и терявший порою «понимание смысла истории». <sup>71</sup> Но Горький-художник, всегда тяготевший к изображению новых тенденций жизни, того, что должно было получиться в дальнейшем прогрессивное развитие, явно противостоял нерасчлененному негативному отношению к деревне. Он не забывал того, что Россия — страна крестьянская, и с огромным интересом следил за социальными процессами в ней.

В то время как писатели, обратившие основное внимание на капитализацию деревни и ее раскрестьянивание, показывали в 90-е гг. забитость, темноту и инертность деревенского жителя, Горький — в силу особенностей своего таланта — стремился выявлять в ней черты, которые свидетельствовали о начале преодоления вековой косности. Его творчество отвергало восприятие русского крестьянина как безответного, застывшего в своем духовном развитии существа. В рассказе «Кирилка» (1899) мы видим внешне смиренного, а на деле озорного и насмешливого мужика, знающего «цену» господам. «За почтой поедете — хлеба мне привезите, слышь?» — кричит он вслед отплывающим с барями лодкам. — Господа-то, путя ожидаючи, краюшку у меня съели, а — одна была...» (4, 140). Кирилка еще неотчетливо представлял пользу грамотности для себя, но многие уже почувствовали ее силу. В «Вареньке Олесовой» (1898) говорится о появлении нового поколения крестьян, которое жадно тянется к книге, стремясь понять, почему так тяжела жизнь народа. Молодежь уже ясно сознает социальную несправедливость и думает, что вскоре от барских усадеб останутся лишь одни головешки.

Личные столкновения Горького с деревней в юности были трагичны («Вывод», «Мои университеты»). Он знал, как темна, страшна и застойна деревенская жизнь, но его глаз художника всегда стремился уловить в ней зачатки социального брожения.

В романе «Мать» показано пробуждение деревни в канун революции 1905 г. и создан впечатляющий образ деревенского агитатора. Рыбин связан по своему мировосприятию с патриархальным крестьянством, но начинает уже верить в правду рабочего

<sup>71</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26, с. 154.

класса. И он не одинок, у него есть последователи. Революционная мысль проникла в деревню.

Спор Горького с современной литературой был спором о потенциальных возможностях русского человека, в том числе и крестьянина. В годы реакции многие литераторы пытались доказать, что события революционных лет были чужды деревне и пробудили в ней лишь разрушительные инстинкты. Усиление негативности в изображении психики мужика вызвало следующий отклик в горьковской статье «Разрушение личности» (1908): «Насколько обрисован мужик в журнальной и альманашной литературе наших дней — это старый, знакомый мужик Решетникова, темная личность, нечто зверообразное. И если отмечено новое в душе его, так это новое пока только склонность к погромам, поджогам, грабежам».<sup>72</sup> У Горького возникает замысел — написать историю деревни Кузьничихи, в рамки которой он хочет вложить все, что знает о движении деревни во времени: «... все, о чем догадываюсь и что могу выдумать, не нарушая внутренней правды. Беру все это с внутренней стороны как процесс культуры и освещаю на протяжении лет 50-и».<sup>73</sup> Повесть «Лето» (1909), в которой частично был реализован данный замысел, утверждала, что 1905 год не прошел для деревни бесплодно.

Писатель хотел показать и показал, что деревня — «готовый закипеть котел», однако либерально-буржуазная критика встретила повесть недоверчиво, обвинив ее автора в незнании современной деревни и партийно-тенденциозном изображении ее. Реакционная критика подвергла и повесть, и самого Горького злобным нападкам. Особенно раздражали ее заключительные строки «Лета» («С праздником, великий русский народ! С воскресением близким, милый!»), напоминавшие о близившемся взрыве возмущения народа.<sup>74</sup> Для марксистской же критики повесть «Лето» — одно из свидетельств того, что «новое крестьянство уже существует, уже заявляет о себе».<sup>75</sup>

Русская революция была проявлением могучего духа народа. Кровавое подавление ее и развязанный правительством террор не смирили народные массы, разбуженная революционная мысль продолжала интенсивно работать. Происходило новое подспудное накопление сил, народ начал осознавать свою мощь и свое бесправие. Это чувствовали и те, кто верил в свободолобие, упорство и мужество народа, и те, кто боялся их проявления. Возникла настоятельная потребность выяснить: обогатили ли недавние грозные события русского человека и возможен ли новый, еще более могучий взрыв народного негодования?

<sup>72</sup> Там же, т. 24, с. 75.

<sup>73</sup> Там же, т. 29, с. 68.

<sup>74</sup> Данные строки перефразировали строки из письма пропагандиста Тимофеева, приславшего свой дневник Горькому. Он стал одним из источников в работе писателя над повестью «Лето».

<sup>75</sup> Воровский В. Соч., т. 2. М., 1931, с. 298.

Русский национальный характер вновь привлекает внимание литераторов. Не все говорят прямо о революции, изображаемые ими события нередко относятся к более раннему времени, и тем не менее в основе большинства произведений предоктябрьского десятилетия лежит беспокойная мысль: каков русский человек? Готов ли он для революционного действия? Созрела ли для того социальная и экономическая почва страны? Раздумья о судьбе родины и ее дальнейшем пути органически включались в страстные споры тех лет о революции 1905 г. и ее значении для России.

Ответы, даваемые Горьким, не совпали с ответами других авторов. Многие из них ищут смиренного человека среди крестьян или же в недавно открытом ими мире сектантов. Проявление воли нередко воспринимается писателями как акт своеволия. Народ кажется им способным лишь на стихийное выступление, устанавливаются «связи» происшедшего с прошлым «смутьянством». В отличие от других реалистов автор «Лета» воспринимал русский характер в свете своей концепции жизнедеятельного, волевого человека.

Горьковские письма и статьи 1905—1910-х гг. пестрят высказываниями о русском человеке и его исторической судьбе. Писатель напоминает о мужестве и упорстве, которые понадобились народу в его борьбе с неласковой природой, в освоении огромных территориальных пространств. Для Горького он первопроходец в самом широком понимании этого слова. О вольнолюбии народа свидетельствовали создание Новгородской и Псковской феодальных республик и многочисленные восстания, вплоть до крестьянских бунтов XIX в. «Народом сделано много дела, у него есть большая история», — говорит Горький.<sup>76</sup>

Тяжкая и суровая русская история не смогла убить волевого начала в русской психике, не могла искоренить вольнолюбия и мечты о человеческом счастье, но она исказила народный характер, развила в нем немало отрицательных черт. Пристальное изучение русской истории вызывалось у Горького стремлением узнать, «чем нас били и чем добились до пассивизма, проповеди „неделания“, анархизма и прочих недугов».<sup>77</sup> Неожиданные изгибы психики, причудливое переплетение противостоящих друг другу черт (в том числе пассивизма и активности) в народном

---

<sup>76</sup> Горький М. История русской литературы, с. 188. — В 1910-х гг. Горький предложил И. Д. Сытину издать «Историю русского народа», которая раскрыла бы роль народных масс в историческом процессе. «Необходимость такой работы, — писал Горький, — диктуется соображениями как чисто научного, так и общественного характера. Роль народа, как субъекта в историческом процессе, недостаточно освещена в нашей исторической литературе и недостаточно учтена при построении общих схем русской истории. Заполнение этого пробела является очередной научной задачей» (цит. по кн.: Хамов К. Н. А. М. Горький и историческая наука. Горький, 1958, с. 12).

<sup>77</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 142—143.

сознании делали, по мысли Горького, русский характер одним из сложнейших национальных характеров мира. То, что другие авторы считали органическими свойствами русского характера, Горький нередко относил к историческим напластованиям, которые следует преодолеть.

К историческому обоснованию русского характера тяготели и другие писатели, но они стремились прежде всего выявить связь настоящего с прошлым, в то время как Горький, никогда не забывавший о противоречивости и негативности русской жизни, тяготел к изображению того, что предвещало появление людей, творящих новую действительность. Для него важны потенциальные возможности русского человека.

В 1911—1913 гг. писатель создает три цикла рассказов, между которыми, несмотря на различие проблематики и стиля, существует несомненная связь.<sup>78</sup>

Цикл «По Руси» раскрывал черты народной психологии, и это сближало его со «Сказками об Италии», ставящими подобную же цель. Оба цикла роднила также лирико-философская насыщенность входящих в них произведений, их тематическая перекличка и романтически приподнятый тон.

В то же время «Сказки об Италии» в раскрытии «сказочности» современной жизни перекликались с «Русскими сказками», бичующими эпоху реакции и ее деятелей. «Сказочность» эта, отражающая прекрасное и ужасное, была несхожа, но, включив «русскую тему» в цикл итальянских рассказов, Горький сблизил тем самым оба цикла, показывая, что жизнь в изобилии рождала и прекрасное, и страшное.

«Русские сказки» были несхожи и с циклом «По Руси», но общая русская тема невольно связывала их, показывая темные и светлые стороны русской жизни.

В своих скитаниях «По Руси» юный Пешков встречает представителей различных социальных кругов — купцов, мещан, сезонных рабочих, крестьян. Последним уделено особое внимание. Цикл открывается рассказом «Рождение человека», в котором автор так напутствовал ребенка, рожденного крестьянкой в величественных горах Кавказа: «Шуми, орловский! Кричи во весь дух...»; «Утверждайся, брат, крепче, а то ближние немедленно голову оторвут...» (14, 149). В свете этих заветов воспринимались и другие произведения цикла. Основной лейтмотив их — «Превосходная должность — быть на земле человеком» — перекликается со знаменитым афоризмом «Человек — это звучит гордо».

Понятие Русь возникает не сразу, а в процессе изображения «пестрых» дум и чувствований ее жителей. Горький говорит о большой одаренности народа, которая все еще не могла проявиться в русской жизни и часто в силу этого принимала урод-

<sup>78</sup> О проблематике этих циклов и их художественных особенностях см. в кн.: Муратова К. Д. Горький на Капри. 1911—1913. М., 1971, с. 120—205.

ливые формы. Лирические раздумья автобиографического героя и красочные зарисовки природы, вплетаясь в рассказы о нелепых человеческих судьбах, подчеркивали мысль об «оскверненной» земле. Автор придет к выводу, что «не удались людешки... Разумеется, есть немало и хороших, но — их надобно починить или — лучше — переделать заново» (14, 144). Скитания по Руси убеждали юного Пешкова в наличии предпосылок для такой переделки.

Особенно примечателен в этом плане рассказ «Ледоход», перекликающийся с рассказом В. Короленко «Река играет». Для встречи пасхального праздника плотничьей артели приходится переправляться на другой берег во время начавшегося ледохода. И ленивый, пассивный староста Осип превращается в человека-воеводу, который «умно и властно» ведет за собой людей. Но, подобно Тюлину, это все еще герой на час, для его пробуждения необходимо нечто чрезвычайное, а затем он снова спускает. И все же Осип давал почувствовать, что «душа человека — крылата», что придет ее звездный час и пробудившийся Осип сыграет значительную роль в русской жизни. «Я не знаю — нравится мне Осип или нет, — говорит юноша-рассказчик, — но готов идти рядом с ним всюду, куда надобно, — хоть бы снова через реку, по льду, ускользящему из-под ног» (14, 178). Горький считал своего Осипа необычайно типичным для русской жизни, мы встретим этот персонаж и в других его произведениях (в автобиографической трилогии, в вариантах четвертого тома «Жизни Клима Самгина»). М. Пришвин писал о рассказе «Ледоход»: «Там уж весь Горький высказался».<sup>79</sup> В недрах патриархальной Руси начинало зреть пока еще мало видимое, но обнадеживающее противодействие старому укладу жизни.

Примечателен и рассказ «Покойник», завершавший первоначально цикл «По Руси».<sup>80</sup> Кольцевое обрамление (рождение — смерть), в свою очередь, помогало раскрытию идейной направленности цикла. Оба рассказа поэтически сочетали суровую правду жизни с романтическим восприятием ее творческих возможностей. Произведения модернистов показывали обнищание души человеческой, творчество Горького посвящено изображению души, которая ждет, — она уже готова к тому, — своего пробуждения.

Маленькому орловцу еще предстоит укрепиться в жизни. Герой последнего рассказа — умерший крестьянин, бывший упорным «супротивником» злу. Это подлинный герой повседневности, пронесший через всю свою жизнь веру в победу светлого. «Не поддавайся людям, живи просто, они — свое, а ты — свое» — такова основная заповедь его жизни (14, 371). Он и теперь, мертвый, кажется гневным и непокорным.

<sup>79</sup> Литературное наследство, т. 70. М., 1963, с. 324.

<sup>80</sup> Сначала цикл состоял из 11 рассказов. Позднее Горький присоединил к нему другие рассказы о своих юношеских скитаниях, лишив при этом первоначальный цикл его полемики с современной литературой.

Через весь цикл (как и в «Сказках об Италии») проходит мысль о величии «маленького», рядового человека, трудом которого украшена земля (особенно ярко это проявилось в полемическом рассказе «Кладбище»). Умерший в рассказе «Покойник» — один из таких великих людей. Писатель создает картину-символ, воплощая в образе крестьянина, «всех питателя», человека, оживляющего мертвую степь и сеющего повсюду «живое, свое, чело-вечье». Образ сеятеля в русской литературе, начиная с Некрасова, обозначал деятелей, приобщавших народ к социальным знаниям, к культуре. В горьковском рассказе ставший традиционным образ получает новое освещение: в качестве сеятеля, обогащающего и украшающего землю, выступает теперь сам народ.

Психология русского человека в изображении Горького сложна и противоречива, в ней немало веками утвержденных темных черт, «но это — не навсегда дано» (14, 144). Горького как художника привлекали прежде всего черты, которые предвещали становление психики нового человека, позволяя сказать, что народ может — и сейчас, а не в далеком будущем — стать творцом своей истории. В этом было коренное отличие Горького от писателей современников.

В цикле «По Руси», как и в «Жизни Матвея Кожемякина», Горький отказывается от прямой публицистичности, она проявляется здесь опосредованно — в постановке проблем, в выявлении пассивного и активного начала в русской психике, в лирических размышлениях «проходящего», в заостренности афоризмов героев.

В раннем творчестве Горький прибегал к прямым сопоставлениям явлений природы и социальной жизни («Фома Гордеев», «Мой спутник»). Зрелый Горький избегает подобных параллелей. Пейзаж в цикле «По Руси» тяготеет к символике и нередко таит в себе социально-философский подтекст. Писатель часто прибегает к контрастному противопоставлению печальных бытовых картин романтически окрашенным картинам природы. Так, в рассказе «Женщина» величественной картине космического пейзажа, заставляющего ощущать «бег земли», противопоставлена сытая и равнодушная к чужой беде казачья станица, где даже «церковь как будто слеплена из мяса, обильно прослоенного жиром, тень ее тучна и тяжела: храм, созданный сытыми людьми большому спокойному богу» (14, 266).

Характеризуя особенности горьковского стиля, один из первых его исследователей — С. Д. Балухатый справедливо писал: «Горький пришел к смелому соединению в своем творчестве форм реалистических и романтических, понимая их не как взаимно исключающие литературные стили, но как только внешне различные образные системы выражения в конечном счете одних и тех же внутренних стимулов художника».<sup>81</sup>

<sup>81</sup> Горький М. Забытые рассказы. (1898—1918). Л., 1940, с. 15.

После появления цикла «По Руси» печать заговорила о Горьком как о большом мастере. Исключая период 90-х гг., это был один из немногих случаев почти единодушия в оценке его таланта. Однако ни замысел цикла, ни его социальная направленность и явная полемичность в ряде случаев («Кладбище», «Нилушка») современными критиками раскрыты не были.

## 6

Путь Горького-писателя был путем сложным. У него были свои идейно-художественные срывы («Исповедь»), запальчивые суждения о современной литературе, нечеткие и порой ошибочные публицистические выступления («Две души»).<sup>82</sup> Позднее, оглядываясь на свой путь, он видел себя человеком, который неистовствует и ошибается, но не сдаётся в своих поисках правды. Источником этих неистовств было горячее сердце писателя и темперамент бойца. Он жаждал увидеть свободный, приобщенный к культуре, к строительству новой жизни народ. В «Жизни Климата Самгина» одна из сторонниц большевика Кутузова выскажетса об Андрееве и Горьком как о писателях, которые очень кричат. И тот, и другой, действительно, стремились к обнаженно-заостренному раскрытию своего видения мира. Новый век был веком социальных потрясений, и Горький выступил как певец их, неустанно обращаясь вместе с тем к изображению страшной жизни «неумного племени» и того тесного, душного круга «жутких впечатлений, в которых жил» и продолжал жить «простой русский человек» (15, 20). После появления «Городка Окурова» и «Жизни Матвея Кожемякина» критика порой упрекала Горького в сгущении темных красок. Автобиографические повести «Детство» и «В людях», завершившие предоктябрьское творчество Горького, показали, что изображаемое писателем опиралось на подлинное знание русской действительности.

Горький высоко ценил автобиографии. Они помогали понять становление личности в определенную эпоху и увидеть, какие социальные, моральные и этические выводы были сделаны ею из преподанных жизнью уроков. Незадолго до создания повести «Детство» Горький перечитал автобиографические книги крупнейших русских писателей и только что вышедшую «Историю моего современника» В. Короленко. Это укрепило писателя в желании рассказать о развитии человека, возвращенного иной средой. С. Аксаков и Л. Толстой рисовали детские годы дворян, В. Короленко знакомил с жизнью юных интеллигентов, повести об Алеше Пешкове поведали о жизни городских низов.

---

<sup>82</sup> См.: Овчаренко А. И. Публицистика М. Горького. Изд. 2-е, доп. М., 1965, с. 307—312.

Считая свою биографию типичной биографией русского самородка, Горький, подобно Короленко, рассказывал не только о собственном отрочестве, но и о юности своего поколения. «Если бы в Европе были более знакомы с русским народом, — писал он немецким литераторам в 1928 г., — то знали бы, что история Горького — не единичный случай и не представляет собой особого исключения».<sup>83</sup>

«Детство» и «В людях» сразу же покорили читателей. Люди жили, страдали и буйствовали на страницах этих книг, обретая жизненную убедительность. Горький еще раз показал себя крупным мастером в лепке характеров. Социально-бытовые картины занимают у него больше места, чем в автобиографических повестях других авторов, но все эти картины тесно «увязаны» с развитием мыслей и чувств основного героя. Повести убеждали в том, что окуровщина не могла убить здоровые, живые души и что в недрах старого мира уже начали формироваться будущие его отрицатели.

В «Истории моего современника» Короленко стремился не выходить за рамки чистого биографизма, за рамки того, чему он сам был свидетелем. В отличие от него Горький стремился к типизации картин быта и отдельных фигур. Повести раскрывают горьковское понимание русского характера, сближаясь в этом с «Жизнью Матвея Кожемякина» и циклом «По Руси». Горьковская бабушка воплощает подлинные черты Акулины Ивановны Кашириной, и вместе с тем это укрупненный образ русской женщины, воплотивший в себе типичные черты национального характера. Примечательны слова А. Блока: «Теперь для меня ясна вся фальшь конца гончаровского „Обрыва“. Вот где настоящая бабушка — Россия».<sup>84</sup> Так же был воспринят этот яркий художественный образ М. Пришвиным. Для него он воплощение «нашей родины».<sup>85</sup> Не менее выразительна и фигура деда, напомнившая о том, что родственная среда формировала резко различные характеры. В доме Кашириных ребенок сталкивается с милосердием и ожесточенностью сердца, неистребимую добротой и столь же неистребимой суровостью и деспотизмом, с проявлением воли и своеволием.

Бунину основой русского характера представлялось смирение, и противопоставлял он ему обычно не волю, а своеволие, которое выражалось в стремлении властвовать или подчеркивать свою необычность («Суходол», «Веселый двор» и др.). Горький нередко изображал своеволие своих героев, но у него это прежде всего отзвуки озорства, близкого к бунтарству, или темный, еще неосознанный протест против скудной — духовно и материально — жизни.

<sup>83</sup> Правда, 1928, 6 июня, № 129.

<sup>84</sup> Горьковские чтения. 1953—1957, с. 237.

<sup>85</sup> Пришвин М. Глаза земли. М., 1957, с. 267.



Писатель, который считал пассивизм историческим недугом русского народа, хотел показать на примере собственной жизни, как преодолевалась распространенная житейская проповедь терпения, как закалялись воля и желание противостоять миру зла и насилия.

Бабушка выступает в повести как носительница эстетических и этических представлений народа. Это она напоила внука из неиссякаемого источника народного творчества, приобщив к пониманию красоты и внутренней значимости слова. Бабушка была первым наставником и в области нравственности. Это она дала Алеше наказ: «Злого бы приказу не слушался, За чужую совесть не прятался!» (15, 105). Бабушка восхищалась своим оптимизмом, упорством в отстаивании своего отношения к миру, своей добротой, своим бесстрашием в трудные минуты жизни. Но для любовно обрисованной Акулины Ивановны не менее характерны также терпение и кротость. И по мере взросления внук начинает отходить от нее в сторону. Другие мысли и мечты волнуют теперь подростка. «Я был плохо приспособлен к терпению, — пишет Горький, — и если иногда проявлял эту добродетель скота, дерева, камня, — я проявлял ее ради самоиспытания, ради того, чтобы знать запас своих сил, степень устойчивости на земле <...> Ибо ничто не уродует человека так страшно, как уродует его терпение, покорность силе внешних условий» (15, 456). Поколение, к которому принадлежал писатель, хотело видеть свою жизнь другою.

Мальчик рано пошел «в люди». Это и термин, обозначивший начало его трудовой жизни, и вместе с тем начало широкого познания жизни среди пестрого потока людей.

Жизнь низов раскрывается в повести сквозь призму восприятия Алеша Пешкова. Оно предопределяет отбор явлений, их окраску, характер возникающих ассоциаций. Но юный герой не в силах еще сформулировать суть своих размышлений и стремлений, и тогда на помощь приходит сам автор, отмечающий знаменательные вехи в развитии ребенка и подростка.

Писатель тонко прослеживает мятежи Алеша, показывая, как стихийные «не хочу!» начинают приобретать социально-волевые очертания, как все более укрепляется романтическое желание мальчика стать защитником угнетенных. Недовольство окружающим миром еще неосознанно, стихийно, но в нем крылся уже залог нового миропонимания.

Лениво течет Волга в «Фоме Гордееве», точно сон сковывает ее. В полусне движется великая русская река также в повести «В людях». И подросток, еще смутно осознающий эту дремотность, тянется к иной, «красивой, бодрой, честной» жизни (15, 530). «Свинцовые мерзости», окружающие человека, предстают в «Детстве» и «В людях» в свете предчувствия битвы, которая уничтожит их. За иронией К. Чуковского, который писал, что Горький создал в своих повестях «утешеньишко людишкам»,<sup>86</sup> скрывалось

<sup>86</sup> Речь, 1915, 5 июля, № 182; 12 июля, № 189.

невольное признание особой мировоззренческой позиции автора. Одна из задач повестей — показать, как «здоров и молод душою» еще русский народ, как много надежд связано с его будущим (15, 193).

Повести «Детство» и «В людях» не исчерпывались, однако, только изображением раннего формирования характера будущего революционера. Они показали и вызревание художественного дарования. В обеих повестях трепетно запечатлен мир эмоций юного Пешкова, вызванных его общением с интересными людьми, природой, искусством и литературой. Становление таланта — одна из основных тем автобиографии писателя. Но и этой «индивидуальной» теме придана общезначимость. То было напоминание о богатом творческом даровании народа, которое ему удавалось проявлять с таким трудом. Стремясь подчеркнуть эту одаренность, Горький в тех же 1910-х гг. помог написать автобиографическую книгу Федору Шаляпину и содействовал появлению автобиографической повести Ивана Вольнова.

Автобиографическая трилогия Горького (последняя часть ее — «Мои университеты» появилась в 1923 г.) стала началом «истории молодого человека», который принял активное участие в событиях 1905 г. и Великой Октябрьской революции.

В 1909 г. Горький писал о Л. Толстом: «... он рассказал нам о русской жизни почти столько же, как вся остальная наша литература. Историческое значение работы Толстого уже теперь понимается как итог всего пережитого русским обществом за весь XIX век (...). Не зная Толстого — нельзя считать себя знающим свою страну, нельзя считать себя культурным человеком».<sup>87</sup>

Выступая как выразитель мировоззрения патриархального крестьянства, Толстой запечатлел в своем творчестве жизнь России до революции 1905 г. Горький, будучи выразителем мировоззрения пролетариата, показал Россию в период подготовки революции 1905 г. и в ее движении к революции социалистической. Не зная Горького, трудно понять жизнь русского общества и исторический перелом в сознании русского человека этого времени.

---

<sup>87</sup> Горький М. История русской литературы, с. 295, 296.

## ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

## 1

Леонид Николаевич Андреев (1871—1919) вступил в литературу как писатель-реалист, творчество которого сразу же обозначило особый круг проблем и резко выраженную индивидуальную манеру письма. Первая книга «Рассказов», вышедшая в издательстве «Знание» в 1901 г., принесла автору большой успех.

Пристально следя за творчеством молодых литераторов, Лев Толстой быстро выделил среди них Андреева. Трогательные, с налетом сентиментальности рассказы начинающего писателя, — в них отдана дань старым традициям, — были отвергнуты автором «Воскресения». Он считал, что лист литературы XIX столетия уже исписан и его *«надо перевернуть или достать другой»*.<sup>1</sup> Внимание Толстого привлекало своеобразие выступлений Андреева против лживости и лицемерия современного общества, его психологическое мастерство («Большой шлем», «Валя», «Город», «Жили-были», «Молчание», «Христиане» и др.). В то же время им был отмечен мрачный тон андреевских произведений и их непростота. Широко известны слова Толстого о том, что Андреев пугает, а ему не страшно. Толстой связывал дальнейший рост писателя с необходимостью преодолеть наметившуюся в его творчестве искусственность. Однако более прозорливым в восприятии характера андреевского таланта оказался другой представитель старшего поколения. А. П. Чехов счел «непростоту» органическим свойством дарования Андреева, к которому тот в конце концов приучит читателя: «... рано или поздно публика привыкнет и это будет большое имя».<sup>2</sup>

Мировоззрение Андреева испытало сильное воздействие народнических идей. «Вы были одним из самых дорогих моих учителей», — писал он Н. К. Михайловскому.<sup>3</sup> «Проблема совести»,

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 53. М., 1953, с. 307.

<sup>2</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 10. М., 1981, с. 134.

<sup>3</sup> Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, т. 5. М.—Л., 1960. с. 51.

этика самопожертвования и романтическое представление о героине-одиночке — вот что прежде всего привлекало Андреева в народничестве 70-х гг. В 80—90-х гг. народничество сдало свои позиции в области социологии, но осталось еще достаточно сильным в области этики. С «проблемой совести» было связано увлечение Андреева творчеством В. Гаршина, которого он также причислял к числу своих учителей, и преклонение перед художественным и моральным авторитетом Толстого. Вместе с тем на развитие мировоззрения писателя значительное влияние оказала проникнутая пессимизмом философия Шопенгауэра и Гартмана.

Большое место в раннем творчестве Андреева занимает тема «маленького человека», которая подверглась на рубеже веков решительному пересмотру в произведениях Чехова и Горького. Пересмотрел ее и Андреев. Вначале она была окрашена в тона сочувствия и сострадания к обездоленным людям, но вскоре писателя стал интересовать не столько «маленький человек», страдающий от унижения и материальной скудости (хотя это не забывалось), сколько малый человек, угнетенный сознанием мелкости и обыденности своей личности.

Раскрытию психологии такого человека посвящен «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900). В нем Андреев показал себя мастером психологического анализа. Мы видим, как начал Сергей Петрович все более и более убеждаться в своей ограниченности: не было у него оригинальных мыслей и желаний, не было и любви к людям, интереса к труду. Среди подобных заурядных людей героя выделяло лишь сознание своей обезличенности, понять которую ему помогла книга «Так говорил Заратустра».

Андреев прослеживает нарастание у студента чувства возмущения против своей ординарности и ограниченности. «Минутами густой туман заволакивал мысли, но лучи сверхчеловека разгоняли его, и Сергей Петрович видел свою жизнь так ясно и отчетливо, точно она была нарисована или рассказана другим человеком <...> Он видел человека, который называется Сергеем Петровичем и для которого закрыто все, что делает жизнь счастливою или горькою, но глубокою, человеческою».<sup>4</sup> Ничто не связывало его крепкими нитями с жизнью. Книга Ницше повлияла и на решение студента убить себя.

Рассказ носил антиницшеанский характер. Это выявлялось и путем раскрытия роли популярной в те годы книги Ницше в судьбе героя, и из приводимого суждения о немецком философе революционно настроенного студента Новикова: он «смеялся над Ницше, который так любил сильных, а делается проповедником для нищих духом и слабым» (1, 73).

«Рассказ о Сергее Петровиче» отчетливо выявил одну из характерных особенностей Андреева-художника. Он тяготеет к по-

---

<sup>4</sup> Андреев Л. Н. Полн. собр. соч., т. 1. М., изд. А. Ф. Маркса, 1943, с. 69. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

вествованию о герое, к рассказу о нем, а не к показу его в качестве действующего лица. В дальнейшем это тяготение будет проявлено как в прозе, так и в драматургии. Андреев полагал, что созданный им рассказ «хорош не столько по форме, которая несомненно должна была быть лучше, сколько по значительности и серьезности содержания».<sup>5</sup> (Толстой поставил автору за этот рассказ 5). «Серьезность» эту, с одной стороны, определяло противостоящее Ницше гуманистическое утверждение, что смысл жизни человека обусловлен великим блаженством, «равного которому не создавала еще земля, — работать за людей и умирать за них» (1, 70), а с другой — изображение того, как вызревал бунт героя, направленный и против самой природы, создающей посредственные натуры, и против общества, которое обезличивает людей.

Интерес к психологии «малого», духовно бедного человека в ее причудливых видоизменениях не исчезнет из творчества Андреева. Переключку с «Рассказом о Сергее Петровиче» можно обнаружить в одной из его последних пьес — «Собачьем вальсе».

Но эта же тема разрабатывалась не только в плане «серьезного содержания». Писатель посвятил ряд иронических рассказов попыткам заурядных людей прослыть необычными. Так, ничем не приметный чиновник обращает на себя внимание сослуживцев неожиданным заявлением: «Я люблю негритянок!». «В них есть что-то экзотическое», — говорит он далее, а затем, боясь утратить возникшее внимание, действительно женится на негритянке из кафешантана и превращает свою жизнь в мучение. Но и на смертном одре, желая закричать «Ненавижу этого черного дьявола!», он повторит свое прежнее признание («Оригинальный человек», 1902). Прочитав рассказ, не утеревший своей иронии и в наши дни, Горький написал автору: «Леонидка, друг мой мрачный, ты — сатирик препорядочный! „Оригинальный человек“ тебе удался безусловно. Болваны будут сердиться. Я — рад».<sup>6</sup>

Творчество Андреева носило ярко выраженный антибуржуазный, антимеркантистский характер. Духовная бедность «малого» человека связывалась им с разобщенностью людей, с их равнодушием к большой жизни страны. Человек все более превращался в безликую единицу столь же безликих множеств. Вот начало одного из рассказов: «Это был огромный город, в котором жили они: чиновник коммерческого банка Петров, и тот, другой, без имени и фамилии» («Город», 1902). Оба много лет встречались во время пасхального визита в доме господ Василевских и даже начали считать себя приятелями. Но оба так и не узнали до своего исчезновения из жизни имен друг друга; не могли ничего сказать об этих обезличенных людях и «господа Василевские».

Андреев ищет причины этого ужасающего безличия и прихо-

<sup>5</sup> Письмо к А. А. Измайлову 1901 г. — Рус. лит., 1962, № 3, с. 195.

<sup>6</sup> Литературное наследство, т. 72. М., 1965, с. 163. (Далее в тексте: ЛН и страница).

дит к выводу, что отчуждение и духовная бедность человека порождены не только социальным неравенством и материальной нуждой. Это следствие ненормальности современного общества в целом.

Рассказ «Большой шлем» (1899) свидетельствует о разобщенности и бездушии вполне «благополучных» людей, наивысшим наслаждением которых была игра в винт, происходившая во все времена года. Игроки чужды всему, что свершается вне их дома, равнодушны они и друг к другу. У них есть имена, но сами герои так безлики, что автор начинает именовать их столь же безликим «они» («Они играли в винт три раза в неделю»; «И они начинали»; «И они сели играть»). Лейтмотивом рассказа служит фраза «Так играли они лето и зиму, весну и осень». Только это увлечение и сближало их. А когда во время игры в карты умер один из партнеров, у которого впервые в жизни оказался «большой шлем в бескозырках», бывший для него «самым сильным желанием и даже мечтой» (1, 26), других взволновала не сама смерть, а то, что умерший никогда не узнает — в прикупе был туз, и что сами они лишились четвертого игрока. Рассказ был посвящен давней теме русской литературы — разоблачению мещанского строя души, но Андреев нашел новый аспект в художественном раскрытии ее омертвения. Критика сочла рассказ превосходным. Пленяла «точность» его отделки (Н. К. Михайловский), его ирония.

Тема отчуждения связана с постоянною для андреевского творчества темой одиночества. При этом одиночество порою возводилось как бы в ранг самостоятельного персонажа. Мы не только узнаем об этом одиночестве, но и чувствуем его непосредственное присутствие. Так, в рассказе «Молчание» (1900) воссоздана тягостная атмосфера дома, в котором живут духовно замкнувшиеся люди. Гнетущая тоска вызвана тем, что родители не знают, что случилось с вернувшейся из большого города молчащей дочерью. Автора интересует определенная ситуация — взаимоотношение, которое превращает молчание в непреодолимую преграду.

«И чем больше было людей, которые не знали друг друга, тем ужаснее становилось одиночество каждого», — говорится в рассказе «Город» (7, 203). Однако одиночество не воспринималось Андреевым как фатальное предопределение или личностное свойство, присущее человеку. Не считал он его и непреодолимым следствием внешних социальных предпосылок. Это особенность мироощущения человека, которая может быть преодолена путем активного приобщения к горестям и радостям других людей и помощи им («На реке», «В подвале» и др.).

Позднее Андреев подвергнет любовь к ближнему всяческим испытаниям, изображая ее взлеты («Сашка Жегулев», «Анатэма») и ее искривления (ироническая пьеска «Любовь к ближнему», роман «Дневник Сатаны» и др.). Человек обречен на одиночество, если он замкнулся в себе, если устранился от широкого по-

тока жизни, — к такому выводу приводил рассказ «Жили-были» (1901), удививший современников своей художественной зрелостью.<sup>7</sup> В нем раскрыто два мировосприятия. Купец Кошеваров, не имеющий духовных связей с окружающим миром и ненавидящий людей, был обречен на одиночество и тогда, когда был здоров, и теперь, когда умирает на больничной койке. А дьякон Сперанский полон любви к жизни и людям и органически неспособен на отчуждение от них даже в последние дни своего бытия.

Примечательно, что и в схематически типизированной «Жизни человека» (1906) человек не награжден одиночеством в качестве неизменного спутника. Оно возникает при угасании жизни, когда герой утратит творческую силу и близких ему людей.

Критика быстро обратила внимание на своеобразие проблематики и поэтики Андреева. Мрачный колорит создавался соответствующим изображением пейзажа и обстановки, в которой действовали персонажи, нагнетанием сумрачных эпитетов, тревожным эмоциональным настроением. Мрачную окраску андреевскому творчеству придавало явное пристрастие к изображению безумия и смерти. В 1904 г. один из критиков (В. Л. Львов-Рогачевский) не без основания назовет воспроизводимый Андреевым мир «царством мертвых».

Тема безумия, привлекавшая ранее Чехова («Черный монах») и Горького («Ошибка»), пройдет через все творчество Андреева, обретая все более глубокий и емкий смысл. Безумие для него — не только следствие противоречивой природы самого человека, но и результат воздействия на человека противоречивой социальной природы современного общества.

Андреев-художник обладал трагическим мировосприятием, сочетавшимся с ярким общественным темпераментом. Бунтарство, неприятие мира в его бытийном и конкретно-социальном обличье, — одно из основных свойств его героев. В ранний период творчества на первый план выступал социальный протест.

В литературе рубежа веков не был еще отчетливо проявлен образ нового деятеля русской жизни, но его присутствие живо ощущалось многими чуткими художниками, в том числе и Андреевым. В рассказе с иносказательным заглавием «В темную даль» (1900) юноша, порвавший с буржуазной семьей и уже потрепанный жизнью, возвращается в отчий дом. Однако взаимопонимание установить невозможно, и он вновь покидает его, чтобы продолжить борьбу с старым миром. «Хорош этот Николай, ушедший в темную даль! — писал Горький. — Он, действительно, орленок, хотя и пощипанный!» (ЛН, 83). Горькому хотелось увидеть в творчестве товарища также проявление света —

---

<sup>7</sup> Н. К. Михайловский отнес «Жили-были» к произведениям, «в которых ни прибавить, ни убавить, ни передвинуть ничего нельзя» (Рус. богатство, 1901, № 11, с. 61). Этим рассказом Андреев открыл в 1913 г. свое первое собрание сочинений.

изображение самой борьбы, но тот не ставил перед собою подобной задачи.

Как писатель Андреев стремился не столько к показу жизненных коллизий, сколько к воссозданию настроений, возбуждаемых ими. Характерна одна из первых попыток в этом плане. «Бунт на корабле» (1901) должен был воспроизвести, по словам автора, не само восстание (он признавался, что не знает «языка бунтующих»), а атмосферу, эмоциональный настрой, царящие на корабле и предвещающие «зарождение, развитие, ужас и радость бунта. Без слов <...> одни зрительные да звуковые ощущения» (ЛН, 118).<sup>8</sup>

Ранние рассказы вызвали чувство беспокойства, тревоги, острое ощущение близящейся катастрофы. Горький ждал поворота Андреева от «голового настроения» («Бунт на корабле», «Набат» и пр.) к животрепещущей действительности, но Андреева-художника влекла к себе не конкретно-историческая, а философски-этическая и бытийная сущность изображаемого. «Жизнь Василия Фивейского» (1904) — вершина «набатных» вещей писателя — посвящена трагизму утери веры в разумное мироустройство.

Судьба сельского священника воскрешает в памяти судьбу библейского Иова. Сколько бед обрушилось на него: один сын тонет, другой родится идиотом, пьет с горя жена, а затем гибнет от пожара. Личные несчастья, к которым присоединяются несчастья прихожан («... у каждого страданий и горя было столько, что хватило бы на десяток человеческих жизней» — 3, 50), лишь укрепляют дрогнувшую было веру в высшую справедливость и в высший смысл человеческого существования. Андреев выступает как психолог, искусно сочетающий крушение веры героя с настаивающим его безумием. Василий начинает чувствовать себя испытываемым богом избранником: он призван облегчить страдания людей. Но возвышенность мыслей и чувств героя сталкивается с жизненной правдой: нет справедливости ни на земле, ни на небе. Чудо, в возможность которого верил священник, не свершилось, ему не удалось воскресить умершего бедняка. И новый Иов возмутился: если он не может облегчить участь людей и страдает сам, то зачем же он верил? И если нет высшего Промысла, то нет и оправдания тому, что свершается на земле. «В самых основах своих разрушается и падает мир» (3, 85).

Борьбу с религиозным сознанием Андреев считал первоочередной задачей современной литературы. Когда в конце 1903 г. в «Журнале для всех» появилась статья с проповедью религиозного идеализма и с выпадами против марксизма, писатели-знальцы, сотрудничавшие в журнале, выступили с коллективным

---

<sup>8</sup> Текст незавершенного рассказа со вступительной заметкой Л. А. Исауитовой опубликован в журнале «Русская литература» (1971. № 3, с. 128—138).



протестом. В дальнейшем выяснилось, что для одного из организаторов этого протеста, В. Вересаева, прежде всего был неприятным выпад против марксизма. Андреева же возмутила защита религии. Он писал редактору: «Как ни разнятся мои взгляды с взглядами Вересаева и других, у нас есть один общий пункт, отказаться от которого — значит на всей нашей деятельности поставить крест. Это — „царство человека должно быть на земле“. Отсюда призывы к богу нам враждебны».<sup>9</sup> Богоборческая тема становится ведущей в творчестве Андреева. «Жизнь Василия Фивейского» невольно приводила к выводу — решать свои судьбы должны сами люди.

Мировосприятие Андреева было пессимистично, но это был пессимизм с героическим настроением.

В повести ярко проявилась андреевская концепция личности: человек ничтожен перед лицом Вселенной, не существует predetermined «высшего» смысла его жизни, мрачна окружающая его действительность, но, постигая все это, человек не становится смиренным. Герой Андреева обычно гибнет, он не в силах разрушить стоящую на его пути «стену», но это герой возмущившийся. Василий Фивейский терпит поражение, но вместе с тем он не побежден. Безумный священник умер «в трех верстах от села», сохранив в своей позе «стремительность бега».

«Жизнь Василия Фивейского» была признана выдающимся литературным явлением. Вокруг повести возникли горячие споры. Одни восстали против ее богоборческой направленности, другие отметили глубину затронутых Андреевым «вечных» проблем и своеобразии их освещения. Так, В. Короленко писал: «В этом произведении обычная <...> манера этого писателя достигает наибольшего напряжения и силы, быть может, потому что и мотив, взятый темой для данного рассказа, значительно общее и глубже предыдущих. Это вечный вопрос человеческого духа и его исканий своей связи с бесконечностью вообще и с бесконечной справедливостью в частности».<sup>10</sup> Большевик Леонид Красин утверждал, что революционное значение повести «вне спора» (ЛН, 462). Сильное потрясение при чтении «Жизни Василия Фивейского», повествующей о том, что «везде неблагополучно, что катастрофа близка», испытал А. Блок.<sup>11</sup>

Говоря о художественных особенностях повести, критика обратила внимание на чрезмерную гиперболизацию и сгущенность красок. Такая чрезмерность была характерной чертой дарования писателя. Андреева интересовало не конкретное воспроизведение жизни священника — ее освещали другие литераторы (С. Гусев-Оренбургский, С. Елеонский), — а выявление в этой жизни ее общей философской значимости. В связи с этим на первое место было выдвинуто изображение душевного состояния героя.

<sup>9</sup> Литературный архив, т. 5, с. 106.

<sup>10</sup> Короленко В. О литература М., 1957, с. 360.

<sup>11</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 6. М.—Л., 1962, с. 131.

Выступая как художник-психолог, Андреев обычно сосредоточивал свое внимание лишь на сугубо избранных чертах характера человека или же на одной из сторон его духовной эволюции. Ему важно показать своеобразную одержимость своих персонажей. Вера поглощает все существо Василия Фивейского, определяя его отношение к миру.

В повести о священнике, как бы подводившей итог раннему творчеству писателя, нашла выражение и еще одна характерная черта. Жизнь андреевских героев часто сопряжена с проявлением чего-то таинственного и зловещего («Большой шлем» и др.), но отношение самого автора к этому зловещему не раскрыто. Он постоянно дает понять, что «роковое» реалистично в своей основе и вместе с тем независимо от каких-либо причинных связей. Двойственное изображение «Судьбы», «Рока», данное в «Жизни Василия Фивейского», пройдет затем через все творчество писателя, нередко вызывая обвинения в мистицизме, хотя падкие до мистицизма символисты не без основания утверждали, что отсутствие религиозного сознания выводит Андреева за пределы мистического.

Андреев много работал над повестью, справедливо считая, что она наиболее ярко раскрывает его миропонимание и его творческий метод. Интересен отклик писателя на статью М. Неведомского «О современном искусстве».<sup>12</sup> Отметив малую жизненную осведомленность автора и его стремление изображать человека вне социальной детерминированности, критик в целом дал высокую оценку повести, особо выделив сцену исповеди Мосягина; она, по его мнению, многое разъясняла в психологии мужика. В письме к критику Андреев согласился с упреком в плохом знании жизни («почти совсем ее не знаю»), не знал он и изображаемых им попов и мужиков (последние известны «только по книге»), но положительный отзыв ободрил его, утвердив в мысли, что недостаточное знакомство с жизнью может быть восполнено интуицией художника и особым способом изображения реальной действительности. «А то, что Вы говорите о Фивейском, — сказано в письме, — дает мне некоторую уверенность, что так можно писать и окрыляет меня на новые ирреальные подвиги».<sup>13</sup> Таким «ирреальным подвигом» стал рассказ «Красный смех» (1904), обозначивший новую веху в творческом развитии писателя.

Русско-японская война произвела на Андреева ошеломляющее впечатление. Он не был свидетелем военных действий и не пытался априорно изображать повседневные ужасы войны. Его задача — показать человеческую психику, пораженную и убитую этой войной. В созданном им рассказе даются отрывочные записи военных воспоминаний сошедшего с ума офицера, сделанные его братом, а затем такие же отрывочные записи размышлений и

<sup>12</sup> Мир божий, 1904, № 10, отд. 2, с. 118—133.

<sup>13</sup> Искусство, 1925, № 2, с. 266.

наблюдений самого брата, также сходящего с ума. При этом грань между героями умышленно стирается: оба — больной и еще здоровый — воспринимают войну как «безумие и ужас». Безумно само возникновение войны, безумны те, кто ее приветствует, и те, кто ведет ее. Безумие — явное и скрытое — охватывает все вокруг. Оно проявится и в кровавом подавлении мирных выступлений против войны.

«Записи» свидетельствуют о том, что война антинародна и алогична. Она ужасна как тысячами загубленных жизней, так и тем, что убивает веками воспитанное чувство гуманности, превращая человека в потенциального безжалостного убийцу. Происходит социально-этическое разрушение личности.

Безумный ужас войны с ее насилием над чувствами и разумом людей, которое она совершает в первый же момент своего возникновения, был воплощен писателем в символическом образе Красного (кровавого) Смеха, начинавшего господствовать над землей. «Это красный смех. Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. Ты ведь знаешь, земля сошла с ума. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой содрали кожу» (4, 132).

Рассказ потребовал от писателя огромного нервного напряжения. Оно было вызвано и гневом против человеческой бойни, и трудными поисками художественного воплощения замысла. Отправив рассказ еще в рукописи в Ясную Поляну, Андреев писал Толстому, что война вызвала ломку его воззрений: «Так, в новом освещении встают передо мной вопросы: о силе, о разуме, о способах нового строительства жизни. Пока это чувствуется еще неясно, но уж есть основания думать, что со старого пути я сворачиваю куда-то в сторону».<sup>14</sup> Неприятие современного общества еще более обостряется. Андреев уверен в том, что война повлечет за собой переоценку многих ценностей. Сам он уделяет теперь основное внимание нравственным, этическим проблемам.

«Красный смех» обнаружил видоизменение художественной манеры писателя, давно уже вызревавшее в его творчестве. Стремление к философским обобщениям, к раскрытию глубинной сущности изображаемых явлений приводит к все более широкому использованию условных художественных средств — символики, гиперболы, гротеска.<sup>15</sup> Сближая «Красный смех» с рассказом В. Гаршина «Четыре дня», критика вместе с тем заговорила об отходе Андреева от реализма.

Показателен спор о принципах использования жизненного материала, возникший между Горьким и Андреевым. Прочитав рукопись рассказа, Горький не согласился с «произвольным» под-

<sup>14</sup> Реквием. Сб. памяти Л. Андреева. М., 1930, с. 63—64.

<sup>15</sup> В этом плане «Красный смех» перекликается с рассказом Андреева «Стена» (1901). См. о нем: *Гречнев В. Я.* Рассказ Леонида Андреева «Стена». — В кн.: *Анализ отдельного художественного произведения.* Л., 1976, с. 108—121.

чинением реального материала авторскому замыслу и посоветовал Андрееву уделить большее внимание действительным фактам, так как они «страшнее и значительнее твоего отношения к ним» (ЛН, 243). Горький полагал, что конкретность сделает «Красный смех» еще более впечатляющим. Но, согласившись с рядом частных замечаний, Андреев не принял основного горьковского пожелания — ввести в рассказ реалистическое изображение самой войны. Он намеренно стремился к гиперболизации фактов, к изображению безумия войны как таковой. В этом изображении его вдохновлял опыт художника Ф. Гойи.

Кто же оказался прав в этом споре? Дать однозначный ответ на этот вопрос невозможно. Каждый из писателей отстаивал точку зрения, обусловленную его собственной творческой практикой, и потому каждый по-своему был прав. Горькому хотелось, чтобы Андреев обратил свой гнев против конкретных ужасов *современной* войны и тем самым активнее воздействовал бы на зреющее в русском обществе социальное недовольство. Андреев же, все более тяготеющий к широкому социально-философским обобщениям, воспринимал русско-японскую войну не в ее конкретно-историческом облике, а как *одно из проявлений безумств XX века* с его кричащими социальными и этическими противоречиями. Повесть о Василии Фивейском говорила об ужасе и безумии, скрытых в повседневной жизни человека. Война — явное безумие современного общества в целом.

Русско-японская война воспринималась Андреевым как начало, пролог к тому, что могло повториться в мире капитализма с еще большим размахом. Новый ракурс в освещении военной темы, предлагаемый Горьким, неизбежно повлек бы за собою изменение как самого замысла, так и его художественного воплощения. Андрееву была дорога прежде всего социально-этическая сторона антивоенного протеста и его эмоциональная напряженность. «Оздоровить — значит уничтожить рассказ, его основную идею», — так ответил он Горькому (ЛН, 244). Вересаев, выступивший позднее с реалистическими записками «На войне», не принял «Красного смеха», так как не нашел в нем реального соответствия действительности. Социальное значение рассказа было в ином. Успех «Красного смеха», опубликованного в очередном «Сборнике товарищества „Знание“», был огромен. Страстное выступление против преступного истребления людей, боль и негодование за поругание разума и гуманных основ жизни произвели сильное впечатление на читателей, а именно к этому и стремился автор. «Красный смех» был первым и притом особенно впечатляющим произведением, противостоящим патриотической военной литературе. И хотя в изображении ужасов и безумий войны художник порою терял чувство меры, ему удалось заставить услышать себя. Рассказ получил широкую известность и за рубежом.

9 января и последующие за этим днем события обострили у Андреева социальное восприятие жизни. «Вы поверите: ни од-

ной мысли в голове не осталось, кроме революции, революции, революции», — писал он Вересаеву.<sup>16</sup>

Андреев приветствовал революцию 1905 г., но скоро его оптимизм начал перемежаться с неверием в победу революционных сил. «Леонид Николаевич, — свидетельствовал Горький, — странно и мучительно-резко для себя раскалывался надвое: на одной и той же неделе он мог петь миру — „Осанна!“ и провозглашать ему — „Анафема!“ <...> в обоих случаях он чувствовал одинаково искренно».<sup>17</sup> Отмеченная Горьким двойственность мировосприятия Андреева, порожденная резкими колебаниями общественных настроений в первое десятилетие нового века, ярко проявилась как в проблематике, так и в художественной специфике его творчества. Не утвердившись до конца жизни ни в одном из своих провозглашений миру, Андреев создает одновременно противостоящие друг другу произведения. В 1905 г. он пишет пьесу «К звездам», прославляющую революционеров, и публикует рассказ «Так было», в котором выражено сомнение в успехе революции; в 1907 г. появятся рассказы об измене революционному делу («Тьма») и о неиссякаемости стремления к революционной переделке мира («Из рассказа, который никогда не будет окончен»). Двойственностью в восприятии мира Андреев наделит и многих своих героев.

В связи с рассказом «Так было», который обычно рассматривается как непосредственный отклик на события 1905 г., следует вспомнить о его первоначальном замысле. Рассказ связан с волновавшими писателя размышлениями о природе власти и рабства, о том, что позволяет одному повелевать миллионами, а другим подчиняться этому властвованию. Размышления эти совпадают по времени с раздумьями по тому же поводу Толстого. Автор «Хаджи-Мурата» находил вопросы эти в начале нового века особенно «жгучими». Андреев угадывал их жгучесть, сопрягая проблему взаимообусловленности рабства и власти с социально-этической проблемой воли и своеволия человека.

В 1903—1904 гг. Андреев пишет рассказ о Навуходоносоре («Из глубины веков»), показавший властного нигилиста древности, и задумывает рассказ о Людовике XX. В нем он хотел поставить вопрос о ничтожестве властелина, скрываемом от окружающих таинственной силой власти. Рассказ «Так было» явился частичной реализацией данного замысла. Тогда же у Андреева возникает желание написать об Иване Грозном, в образе которого ему видится воплощение трагедии сверхчеловека. В конце творческого пути писатель сделает попытку выявить характерные черты нового типа власти в мире империализма («Дневник Сатаны»).

<sup>16</sup> Реквием, с. 161.

<sup>17</sup> Горький М. Полн. собр. соч., т. 16. М., 1973, с. 324.

В период первой русской революции все заметнее становится тяготение Андреева к абстрагированному восприятию действительности, все яснее выявляется стремление к замене социальных проблем проблемами этическими, приобретающими всеобщий характер. Так, в повести «Губернатор» (1905), выразительно запечатлевшей бесправие трудящихся масс (расстрел демонстрации рабочих по приказу губернатора, мрачная жизнь Канатной, где ютится рабочий люд), основное внимание уделено анализу социально-этической психологии центрального героя.

Повесть написана под явным воздействием Толстого («Смерть Ивана Ильича»). Как все в городе, губернатор ждет возмездия за свое преступление — и наступает моральное прозрение. Считая себя правым в выполнении служебного долга, губернатор вместе с тем приходит к мысли, что «государственная необходимость — кормить голодных, а не стрелять» (2, 40). Это влечет за собою самоосуждение героя, он не противится ожидаемой каре. Однако само возмездие из плана социального (убийство карателя народа) было переключено автором в сферу таинственного предначертания Закона справедливости, что вызвало заслуженный упрек в увлечении писателя социальной мистикой.

Высокая эмоциональная настроенность и бунтарская направленность раннего творчества Андреева отразила подъем общественного протеста в 1900-е гг. В период подготовки революции 1905 г. Горький и Андреев сражаются под общим знаменем. Революция обозначила начало расхождения между ними. В условиях обостренной классово-идейной борьбы и идеологического размежевания сама жизнь требовала от литераторов более четкого определения своей общественной ориентации. Горький начинает выступать как представитель демократии социалистической, и это приводит его к созданию нового творческого метода — социалистического реализма. Андреев же, подобно многим писателям той поры, пытается сохранить позицию «независимого» от общественных влияний художника. В действительности же, оставаясь верным общедемократическим взглядам и гуманистическим основам своего творчества, он становится выразителем настроений оппозиционной интеллигенции, которая, не примкнув ни к господствующему, ни к противостоящему ему классу, оказалась в период первой русской революции и в годы реакции в трагическом положении.<sup>18</sup>

## 2

В конце 80-х — начале 90-х гг. критика подводит итоги деятельности А. Н. Островского как реформатора русской драматургии и сцены. Наряду с положительными оценками все чаще появляются

---

<sup>18</sup> См. об этом в статье «Леонид Андреев» в кн.: *Воровский В. Литературная критика*. М., 1971, с. 261—279.

суждения об устарелости его пьес и общем упадке современной драмы и театра. Но сценическое затишье было недолгим. На рубеже веков русская литература выдвигает крупных драматургов — Чехова, Горького, Андреева. Возникают новаторские театры (Московский Художественный театр, Театр В. Ф. Комиссаржевской и др.).

Первая законченная Андреевым драма «К звездам» (1905) написана в реалистической манере. То была первая русская пьеса с обнаженной революционной тематикой; впервые на сцене появился профессиональный революционер-рабочий. Действие пьесы происходило в горах неизвестной страны.<sup>19</sup> Революционное выступление в долине было подавлено, и русские революционеры скрылись в обсерватории, где работал крупный ученый Терновский. Руководитель восстания — сын астронома Николай не появлялся на сцене, но о нем восторженно говорили многие персонажи. Рабочий Трейч выступал с призывом продолжить борьбу, в котором слышалась переключка с браваурными речами горьковского Нила. «Вместе с Трейчем, — писал А. Луначарский, — Андреев привел нас, как умел, на вершины активной философии жизни, философии человеческого труда, человеческого преобразования мира».<sup>20</sup> Театральная цензура тотчас же запретила пьесу, усмотрев в ней идеализацию революции и ее деятелей.<sup>21</sup>

Но «К звездам» — не только пьеса о революции.<sup>22</sup> По мысли драматурга, изменение судеб человечества сопряжено с двумя важнейшими факторами: революционной борьбой и расширением научного познания мира. В пьесе утверждалась социальная ценность как революционных, так и научных подвигов. Отрицательному отношению суховатых революционеров-практиков (Верховцевых) к делу астронома, которое расценивалось ими как непростительный отрыв от общественной деятельности, от живой связи с жизнью, противопоставлялось отношение Трейча и Николая, понимавших глубинное значение «отвлеченной» работы Терновского.

Образ ученого только начал входить в русскую литературу. Наиболее значим в то время был образ старого профессора из «Скудной истории» Чехова. Крупный исследователь подводил пе-

---

<sup>19</sup> Андреев хотел увидеть свою пьесу на сцене русских театров. Это вызвало перенесение ее действия за рубеж.

<sup>20</sup> Луначарский А. Критические этюды. (Русская литература). Л., 1925, с. 261.

<sup>21</sup> Пьеса «К звездам» шла с огромным успехом в Вене и Берлине.

<sup>22</sup> История пьесы, над которой Андреев много работал, сложна. Автор вначале хотел показать, как далека творческая интеллигенция от народа, отторгнутого от культуры. Но после появления пьесы Горького «Дети солнца» он написал свою драму «заново, совсем в иной концепции» (ЛН, 28). См. первый вариант пьесы в кн.: Андреевский сборник. Исследования и материалы. Курск, 1975, с. 139—191. — На переосмыслении пьесы, задуманной еще в 1903 г., несомненно сказалось пафосное восприятие Андреевым событий 1905 г. В то же время пьеса носит следы полемики с пьесой Горького «Дети солнца».

чальный итог своей жизни: он не обрел «общей идеи», придающей смысл человеческому существованию. Нет такой «общей идеи» и у андреевского астронома, ее заменяет ему твердая убежденность в неразрывной связи человеческой жизни с жизнью Вселенной. Одержимый своей работой Терновский выглядит в пьесе холодным человеком, отрешенным от дел земли, которые он считает лишь «суетными заботами» в сопоставлении с космическими катастрофами. В конце пьесы автор несколько смягчает оторванность Терновского от дел земли, что не меняет основной сущности его образа, который символизирует дерзость человеческого разума, проникающего в тайны мироздания и утверждающего сопричастность человека к вечному. Образ этот явно мил драматургу. Его ученый наделен не только обостренным чувством родства с природой, с космосом, но и близкими самому автору размышлениями о земном бессмертии человека, создаваемом его деяниями и разумом. Неприятие Андреевым религиозной трактовки вопроса о бессмертии, хотя и затронутого в данной пьесе вскользь, было тотчас замечено и вызвало весьма резкое выступление одного из основателей Религиозно-философского общества.<sup>23</sup>

Творческая одержимость, свойственная как революционерам (таковы романтически настроенные Трейч и Маруся), так и ученым, — вот что движет жизнь вперед, по утверждению драматурга. Путь «к звездам» окрашен кровью и страданиями тех и других. Характерен конец пьесы, заканчивающейся словами Терновского, простиравшего руки к звездам («Привет тебе, мой далекий, мой неизвестный друг!»), и Маруси, протягивающей руки к земле («Привет тебе, мой милый, страдающий брат!»).

В пору создания пьесы «К звездам» мысль Андреева о близости научного и революционного подвига и полной отдаче человека служению науке и революции не привлекла внимания критиков. Размышления астронома о Космосе и далеком космическом друге казались необычайно оторванными от земных дел. Но в это время подобные размышления уже прочно владели калуужским мечтателем К. Циолковским.

И первая, и вторая (обнаженно богоборческая) пьеса («Савва», 1906), также написанная в реалистической манере, не удовлетворили автора. Его тянет к постановке вопросов о бытийной сущности жизни человека, о смысле извечной борьбы добра и зла, веры и неверия. «Проблема бытия — вот чему безвозвратно отдана мысль моя, и ничто не заставит ее свернуть в сторону», — скажет Андреев в 1906 г.<sup>24</sup>

Обращение к новой проблематике повлекло за собой поиски новых художественных средств. Желая показать всеобщность

<sup>23</sup> См.: Мережковский Д. В тихом омуте. СПб., 1908 (статья «В объёмных лапах»). — Критик писал по поводу мысли Андреева: «...утешать таким бессмертием, все равно, что кормить нарисованным хлебом» (с. 33).

<sup>24</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1962, вып. 119, с. 386.



изображаемых явлений, драматург отказывается от установления конкретных связей данных явлений с самой действительностью и ставит перед собою задачу выявлять «ирреальное в реальном, символ в конкретном», вражду «к злободневному, поверхностно кричащему и любовь к вечному».<sup>25</sup> Все заметнее становится в его творчестве склонность к умозрительности, соединенной с романтическим мироощущением, с высоким эмоциональным настроением.

Андреев считал себя учеником Чехова. В чем видел он свою близость к этому драматургу? Ведь у него была иная проблематика, не была родственна ему и тонкая художественная манера автора «Вишневого сада». Андреев ценил Чехова за раскрепощение драмы от привычного сюжетного развития (создание драмы без действия), за новый вид психологизма и за умение подчинить ему весь окружающий героя реальный мир. Свою новаторскую драму Андреев воспринимал как движение по пути, указанному Чеховым.

Пьеса «К звездам» использовала в значительной мере старые драматические приемы. Новая форма была найдена при реализации замысла — воспроизвести на сцене в обобщенно-стилизованном виде жизнь человека от рождения до смертного часа. Автор стремился показать общность человеческих судеб, а не конкретную судьбу индивидуума. В связи с этим зритель должен был увидеть не саму жизнь человека, а как бы *повествование* о ней. «Если в Чехове и даже Метерлинке, — писал Андреев К. С. Станиславскому, — сцена должна дать *жизнь*, то здесь — в этом *представлении* сцена должна дать только *отражение* жизни».<sup>26</sup>

Для новаторского таланта Чехова-драматурга, на первых порах отрицаемого современниками, было характерно смелое сближение жанров повести и драмы. В свободном использовании жанров Андреев шел вслед за ним.

«Жизнь человека» — первая пьеса «условного» театра Андреева — ярко отразила мировосприятие драматурга.<sup>27</sup> Она пессимистична в своей основе: человек, неведомо откуда пришедший в мир, обречен на исчезновение, смерть. На жизненном пути его неизменно сопровождает Некто в сером, как бы напоминая, что все преходяще. Часть критиков истолковывала этот образ в мистическом плане, сближая вечного спутника героя с неуловимым Роком, с божественным Промыслом, часть же воспринимала его как символ неуловимой природы с ее биологическими законами. Луначарский утверждал, что «великолепно задуманный и выполненный „Некто в сером“» представляет собою природу «в ее за-

<sup>25</sup> Там же, с. 382.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> В критике пьесы Андреева назывались то символическими, то условными. Последнее наименование отражало общий характер андреевской драматургии 1907—1911 гг.: развитие действия происходило в абстрагированно-условной обстановке, стилизованы были фигуры героев и т. д. Андреев называл свои пьесы данного плана «неореалистическими» (1, 221).

конах, ничего не желающий закон <...> Он — весь причина, целей у Него нет».<sup>28</sup> Убывающая горящая свеча, издавна символизирующая жизнь человека, как бы подтверждала толкование Луначарского и его сторонников,<sup>29</sup> но образ Некто в сером на всем протяжении пьесы все же напоминает о том, что Андреев ищет в реальном ирреальное.

Писатель изолирует своего Человека от конкретно-исторических, социальных связей (о них напоминали лишь скупые детали) и, отбросив индивидуальное, создает подчеркнуто схематизированный образ человека. Каким же видится он ему? На этот вопрос давались и продолжают даваться самые противоречивые ответы. Некоторые исследователи рассматривают, например, жизненный путь человека как путь превращения в мещанина. Текст пьесы опровергает подобное истолкование.

В прологе Некто в сером говорит об ограниченности зрения и знаний человека, который «покорно совершает круг железного предназначения», однако в самой драме человек бунтует, противопоставляя свою волю неизвестному ему предназначению. Мятежность, которой автор наградил своего героя, позволяла говорить о нем как драматурге-романтике.

Присущая писателю дисгармония в восприятии мира нашла отражение в изображении противоречивости человеческой жизни. Юность человека связана с бедностью, но в избытке наделена вдохновением и жаждою сразиться с Некто, точное имя которого ему не известно: «... я смел и силен, я зову Тебя на бой. Поблестим мечами, позвоним щитами, обрушим на головы удары, от которых задрожит земля! Эй, выходи на бой! <...> Побеждая, я буду петь песни, на которые откликнется вся земля: молча падая под Твоим ударом, я буду думать лишь о том, чтоб снова встать и ринуться на бой! В моей броне есть слабые места, я знаю это. Но, покрытый ранами, истекающий алой кровью, я силы соберу, чтобы крикнуть: Ты еще не победил, злой недруг человека!» (1, 190—191). Этому вызову герой останется верен всю жизнь.

Несоответствие между мечтой и действительностью будет подчеркнуто и далее. Человек достигает творческой зрелости, он богат, но окружен пошлостью и враждебностью. Драматург показывает, «как веселятся сытые люди, у которых душа мертва».<sup>30</sup> Человек оказывается замкнутым в мертвом мире пошляков и мажоранов, но сам не сливается с ними. При закате жизнь становится все трагичнее: архитектор снова беден, его творчество чуждо новому поколению, уходит талант, умирает сын. Он изменит себе, преклонит колени, моля бога спасти умирающего сына, но это — ненадолго. Угасающий человек не смирится с дарован-

<sup>28</sup> Луначарский А. Критические этюды. (Русская литература), с. 156.

<sup>29</sup> На финляндской даче Андреева висело сделанное им изображение Некто в сером с зажженной свечой, пламень которой постепенно убавлялся художником.

<sup>30</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1962, вып. 119, с. 383.

ной ему жизнью и проклянет того, кто стоит, держа ее убывающую свечу.

Мятежность героя подчеркнута и в сцене смерти, которая напоминает концовку пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак». Человек, лишенный сил и всеми покинутый, в последнюю минуту жизни вновь вспоминает о своем мече (1, 220).

Пьеса вызвала большое число откликов. Споры возникали и по поводу андреевской концепции человека, и по поводу необычайной формы драмы. Горький, приветствуя новаторство драматурга, посетовал на заниженность его героя, но целью Андреева было создать образ обыкновенного человека, не героя и в то же время не раба жизни, и тем самым утвердить бунтарство в качестве основы человеческого бытия. Критиков-марксистов (в том числе Г. В. Плеханова) привлек бунт Андреева против буржуазного мира.<sup>31</sup> Реакционная критика и церковники восстали против богореческого пафоса пьесы. По их настоянию для постановок «Жизни человека» были введены ограничительные меры.

Стремясь к показу всеобщего, Андреев все же не совсем отказался в «Жизни человека» от временных обозначений действия пьесы: герой ее отождествлен с образом интеллигента конца XIX—начала XX в. И это обернулось против драматурга. Изоляция такого героя от широкого потока жизни, в том числе от общественной борьбы, невольно бросилась в глаза, особенно критикам, считавшим подобное отображение уходом от основной задачи современной литературы. Конкретные «приметы времени» присутствовали и в «Царе Голоде», что стало одной из причин негативного отношения к этой драме. В последующих пьесах такого типа Андреев решительно отказался от подобных временных связей («Анатэма», «Черные маски»).

«Жизнь человека» должна была стать прологом к циклу социально-философских пьес, посвященных жизни человечества («Царь Голод», «Война», «Революция», «Бог, человек и дьявол»). Однако историческое мировосприятие всегда было наиболее уязвимым в мировоззренческой концепции драматурга.

В прологе «Царя Голода» говорилось, что в течение многих веков человек преображал своим трудом землю, оставаясь бесправным и несатым. Царь Голод уже не раз поднимал бунт голодных, и он же заставлял их смириться. Происходил один из очередных исторических круговоротов: жизненные явления принимали иные конкретные очертания, но все возвращалось к исходной точке.

В пьесе был изображен анархический бунт. Андреевские голодные не знают иных форм борьбы, хотя на сцене воспроизводился капиталистический мир. Только один из рабочих, желав-

---

<sup>31</sup> Отношение Плеханова к Андрееву раскрыто в статье: *Семенова Г. П.* Г. В. Плеханов о творчестве Леонида Андреева. — Рус. лит., 1970, № 3, с. 139—149.

ший «зажечь землю мечтами», говорил: «Погодите. Есть другой царь, не Царь Голод <...> Но я не знаю, как его зовут» (5, 203).

Пьеса носила антибуржуазный характер. Это вызвало гнев театральной цензуры, и она запретила ее постановку. Особенно явительна была картина суда над восставшими рабочими.<sup>32</sup> Но прогрессивная критика не приняла «Царя Голода», упрекнув Андреева в отождествлении революции с бунтом: борьба людей труда не была отделена в пьесе от действий черни, поджигавшей картинные галереи и библиотеки. Упрек не был справедлив, так как персонажи неоднократно заявляли, что происходит именно бунт, однако недавние революционные события закономерно заставили читателей и критиков искать в «Царе Голоде» непосредственный отклик на эти события. Характерна концовка пьесы, в которой слышались голоса погибших рабочих («— Мы еще придем! — Мы еще придем! — Горе победителям!»), напоминавшие о том, что борьба еще не окончена. Вызвало резкие возражения также приниженное изображение восставших: крестьяне были похожи на человекообразных, у рабочих же подчеркивалась физическая сила и «слабо развитая голова с низким лбом». Сознание их явно не соответствовало изображаемому историческому периоду.

Драматург оправдывал себя тем, что революции будет посвящена особая пьеса, но она не была и не могла быть написана. Не веря в возможность победить власть Царя Голода, нельзя было выразительно показать победу революции.

Андреев был взволнован резкой оценкой социальной значимости пьесы, помешавшей воспринять ее как драму нового типа. Экспериментаторство писателя совпало с театральными исканиями тех лет. Московский Художественный театр, создавший при освоении чеховской драматургии особый вид сценического психологизма, в 1906—1908 гг., не удовлетворяясь достигнутым, предпринял новые творческие поиски. «Жизнь человека» Андреева «пришлась как раз ко времени, т. е. отвечала нашим тогдашним требованиям и исканиям», — вспоминал Станиславский.<sup>33</sup> Художественный театр начал тяготеть к «отвлеченной» драме с ее абстрактными обобщениями и широким использованием символов.

Драматическая стилизация, осуществленная в «Жизни человека», привлекла также внимание Театра В. Ф. Комиссаржевской (режиссер В. Мейерхольд). Пьеса и здесь оказалась «ко вре-

<sup>32</sup> Третья картина «Царя Голода» «Суд над голодными» была перепечатана социал-демократической газетой «Гудок» (Баку, 1908, 23 марта, № 24).

<sup>33</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1. М., 1954, с. 320. — О постановке «Жизни человека» в Московском Художественном театре см.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М., 1973, с. 205—221. — Станиславский сам писал в то время символическую пьесу (Калашников Ю. Драматургические опыты К. С. Станиславского. — В кн.: Вопросы театра. М., 1966, с. 94—127).

мени». Однако дальнейшее движение в этом направлении не встречало уже активной поддержки театральных деятелей. Схематизм и условность сужали сферу проявления дарований актеров. Играя сугубо «заданное», они невольно превращались в простейших иллюстраторов авторских идей. Андреев, однако, не считал возникшую тревогу состоятельной и, не бросив своих драматургических поисков, создал в следующей пьесе сложный образ условного героя.

Занятый поисками внесоциальной истины, Андреев-драматург не стремился давать ответы на поставленные им вопросы, видя свою задачу лишь в острой постановке их.<sup>34</sup> Позиция автора в связи с этим оставалась, как правило, непроясненной, что содействовало возникновению многих разноречивых истолкований его пьес. Характерным примером может служить богоборческая пьеса «Анатэма» (1909).

Судя по ряду высказываний (Андреев любил говорить о своих произведениях до их появления в печати), драматург хотел поставить — и поставил — вопросы о трагической ограниченности разума человека в познании тайн мироздания, о силе и значимости любви к ближнему, о понятии бессмертия человека. Последний вопрос в пору оживления религиозных исканий не был нейтральным. В работе «О так называемых религиозных исканиях в России» Плеханов отметит, что религиозные искания современных литераторов «вращаются преимущественно вокруг вопроса о личном бессмертии».<sup>35</sup> Андреев, как говорилось выше, отрицал его религиозную трактовку.

В задуманной ранее пьесе «Бог, человек и дьявол» бог и дьявол должны были поменяться местами. «Анатэма» — трансформированное воплощение задуманного.

В пьесе создан двоящийся образ дьявола. Он наделен гордой надменностью, беспокойным умом, желающим познать загадки бытия, и сознанием своего бессилия; жалостью к человеку и презрением к нему. Анатэма жаждет воцарения социальной справедливости и отрицает возможность ее. «Все в мире хочет добра — и не знает, где найти его, все в мире хочет жизни — и встречает только смерть» (3, 262). Анатэма то ползает на брюхе перед неведомой высшей силой, то бросает ей вызов.

Пролог и эпилог воспроизводят спор князя тьмы с тем, кто охраняет железные врата (предел миропостигаемости), за которыми скрыто «Начало всякого бытия», Великий Разум Вселенной. Анатэма хочет проникнуть хотя бы на мгновение за те врата, чтобы заглянуть в вечность и узнать имя вершителя судеб мира. Спрашивая у Некто, охраняющего врата, из скольких букв состоит это имя

---

<sup>34</sup> См. письмо Андреева 1906 г. по этому поводу к Вл. И. Немировичу-Данченко: Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1962, вып. 119, с. 385.

<sup>35</sup> Плеханов Г. В. Избранные философские произведения, т. 3. М., 1967, с. 429.

(из семи, шести или одной), Андреев предлагает самому читателю или зрителю избрать одно из двух возможных толкований того, что скрывается за пределами человеческого познания, — мистическое или материалистическое. Вечное не дает ответа, оно безмолвно, его не тревожат земные дела, и деятельным становится сам дьявол, желающий проверить силу любви к ближним (означает ли она добро, которого ждут люди?) и действенность этой любви. Он «тот, кто возвращает зрение слепым» (3, 314).

Притча о Давиде Лейзере, лежащая в основе пьесы, раскрывает тяжбу Анатэмы с Небом. Под видом адвоката Нуллюса князь тьмы приносит старому несчастному еврею наследство в четыре миллиона и, напомнив о боге, внушает ему мысль раздать неожиданное богатство беднякам.

Андреев остается верен своим воззрениям начала 1900-х гг. Доброта и щедрость души позволяют Давиду преодолеть одиночество, овладевшее им пред лицом близкой смерти. Теперь он познал страдания многих и, облегчив их, почувствовал себя приобретенным своею любовью к бессмертию. Но так ли сильна сострадательная любовь? Анатэма призывает к Давиду бедняков всего света, «взыскующих бога», и оказывается, что тот, как и Василий Фивейский, бессилен перед морем человеческого страдания. «Не обманула ли Лейзера любовь? — спрашивает Анатэма. — Она сказала: я сделаю все — и только пыль подняла на дороге...» (3, 308). Обманутая в своих надеждах и жажде справедливости толпа убивает Давида.

Князь тьмы торжествует — нет справедливости на земле и выше: «Давид, радующий людей, — убит людьми и Богом», которого чтит (3, 325). Он не забыт, но теперь уже во имя Давида совершаются убийства: любовь породила зло. В то же время Анатэма полон сомнения: ему все же не удалось внушить Давиду, ввергнутому им в пучину небытия, неверие в силу добра. Давид, умирая, не отказался от любви к людям. И снова Анатэма идет к железным воротам, но идет, неся «вечную раздвоенность свою: идет, как победитель, а сам боится» (3, 327). Им не познана мировая истина: он не узнал ни имени того, кто ответствен за страдания человечества, ни во имя чего они существуют. Не узнал и снова будет стремиться к познанию.

Пьеса вызвала бурную полемику. Примечательны ее постановки в Московском Художественном и Новом драматическом театрах: каждый из них прочел «Анатэму» по-своему.

Московский Художественный театр обратил основное внимание на социальные мотивы пьесы, на изображение страданий людей: «Вся пьеса есть вопль к небу всех голодных, несчастных, именно голодных. Жаждут чуда, спасения, а все чудо в одном слове „справедливость“». <sup>36</sup>

<sup>36</sup> Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие, т. 1. Статьи. Речь. Беседы. Письма. М., 1952, с. 118.

Из сферы абстракций пьеса была переведена в сферу раскрытия неблагополучия социальной жизни. «Мистическое» присутствовало в постановке, но было подчинено социально-философской проблематике. На первый план выступала мятежность Анатэмы и трагическое восприятие им бессилия разума перед тайнами мироздания.

Трактую пьесу в социальном плане, Немирович-Данченко стремился преодолеть андреевскую отвлеченность. Внимание было сосредоточено на воссоздании реалистических картин нищеты и страданий человека (давался «реализм, отточенный до символов»), что не входило в субъективное намерение автора. Он утверждал, что им создано «романтико-трагическое настроение», а Художественный театр перевел все в область «реально-трагического». Судя по отзывам современной критики, театр, действительно, несколько «заземлил» пьесу, но вместе с тем несомненно, что он сохранил все наиболее характерное для драматурга-новатора, в том числе его тяготение к гиперболе и гротеску. Критика особо выделила картину шествия бедняков под предводительством Анатэмы для торжественной встречи Давида. Она напоминала изображения столь любимого писателем Ф. Гойи. То был новый вид построения массовой сцены в Художественном театре. Успех постановки и образа нового Мефистофеля был очевиден, но Андреев находил, что Художественный театр воссоздал не то, что он написал: «Качалов вступил со мной в борьбу и победил. Поставил своего Анатэму над моим. В моих словах он раскрыл новое содержание».<sup>37</sup>

Более созвучной себе Андреев счел постановку «Анатэмы» как философско-богоборческой пьесы в Новом драматическом театре (режиссер А. А. Санин). Здесь андреевский герой выступал не против социальных основ современного общества, а против всего мироустройства в целом, однако исполнение этой роли оказалось неудачным. Богоборческий пафос пьесы вызвал воинствующую реакцию черносотенной и церковной печати, восставшей ранее против «Жизни человека». Драматург был обвинен в выступлении против христианской религии, в кощунстве и неверии в загробную жизнь. В торжественной встрече Давида — не без основания — была усмотрена пародия на евангельский въезд Христа в Иерусалим. «Кощунственные» параллели выявлялись также в сцене благословения детей Давидом и в его гибели. В пьесе были обнаружены и другие параллели с Новым заветом. Близость эта была подчеркнута самим драматургом. В ремарке пятой картины говорилось: «...распластавшись и подвернув под себя листы, похожая на крышу дома, который разваливается, ва-

---

<sup>37</sup> Афонин Л. Н. Леонид Андреев. Орел, 1959, с. 188. — О взаимосвязях Андреева и Московского Художественного театра см.: Беззубов В. И. Леонид Андреев и Московский Художественный театр. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1968, вып. 209, с. 122—242.

ляется корешком вверх огромная Библия в старинном кожаном переплете» (3, 304). После «Анатэмы» богоборческая тема в ее непосредственном виде исчезает из творчества Андреева, но богоборческие мотивы продолжают присутствовать во многих его произведениях («Мои записки», «Дневник Сатаны» и др.).

В январе 1910 г. пьеса, разрешенная театральной цензурой, была запрещена к постановке специальным циркуляром министра внутренних дел. Таким образом, был закрыт или весьма ограничен доступ на сцену всем пяти пьесам Андреева: «К звездам», «Савва», «Жизнь человека», «Царь Голод», «Анатэма». Вскоре к ним был присоединен «Океан» (1910). Ни один из драматургов того времени не имел столь печального столкновения с цензурой.

Особенность Андреева-художника, по словам Горького, создавшего ярчайший литературный портрет своего друга, состояла в том, что он «изображал жизнь людей как процесс, страшный отсутствием в нем смысла, и видел человека существом, которое занято главным образом раздумьями о своем ничтожестве пред лицом Космоса» (ЛН, 404).

«Космический пессимизм» Горький считал одним из оригинальных даров Андреева русской литературе. Дар этот особенно рельефно был проявлен в «Анатэме». Но пессимизм этот не вызывал пассивного отношения к жизни. Противоречивость мировосприятия Андреева состояла в том, что, пессимистически относясь к жизни человека и человечества, он тем не менее не отрицал красоты и необходимости деяния. «Идея активности», свойственная реалистам начала века, выразилась у Андреева в бунтарстве его гибнущих, но не смирившихся героев. Продолжали свое трудное научное и революционное дело герои «К звездам»; непокоренными умирали Савва и человек-архитектор; погибшие во время бунта в «Царе Голоде» напоминали о том, что они снова придут.

Отметив, что Андреев изображает «жизнь как путь к смерти» и нередко подвергает своих героев для выяснения их истинной человеческой ценности испытаниям пред ее лицом, что мысль писателя постоянно привлекает проблема одиночества, некоторые исследователи наших дней называют автора «Жизни человека» ранним экзистенциалистом. Однако это утверждение не находит убедительного подтверждения в самом творчестве Андреева. Нельзя забывать о несовпадении его мировоззрения с основополагающим положением экзистенциальной философии — обреченностью личности на безысходное одиночество. Остро ощущая трагизм одиночества и недолговечность существования человека, Андреев, как мы уже говорили, утверждал, что человек одинок на земле, когда не видит путей к другим людям, но такие пути существуют. Восприятие же сущностной значимости человека как бунтарской приводило писателя к мысли, что человек субъективно не столь уж зависим от осознания своего трагического



исчезновения. Зная о своей обреченности, он, тем не менее, предан борьбе за жизнь.

Характерно, что, задумав пьесу о революции, Андреев хотел показать, что страх смерти может быть преодолен силою других представлений. Пьеса должна была воспроизвести гибель революционера, который бросает вызов смерти. И сама Смерть аплодировала ему. О преодолении страха смерти и ощущения одиночества силой любви к другим людям говорили многие произведения Андреева. Что же касается Андреева как «космического пессимиста», то позиция его, как и в ряде других случаев, не оставалась неизменной. Успехи, сделанные авиацией в начале XX в., и гордая мечта о том, что человек выйдет за пределы земли и познает многие тайны Вселенной, рождали чувство сопричастности человека Космосу («К звездам»). В любимом писателем рассказе «Полет» (1913) он стремился воспроизвести ощущение свободы, раскованности, мгновения счастья, охватившего человека, как бы растворяющегося в космической стихии.

### 3

После бурных революционных событий одни литераторы ставили перед собою задачу показать, чем была вызвана революция и каковы ее последствия для России, другие же обратились к разработке вечных тем, вопросов о смысле жизни, о бытийных истоках мировосприятия и поведения человека, об его отношении к смерти, о философской сущности извечной борьбы Зла и Добра. Произведения прозаиков-реалистов приобретают все большую философскую окрашенность (И. Буниц, Б. Зайцев и др.).

Драматургия Андреева обозначила возникновение нового типа драмы в России. Передовая критика утверждала, что такая философско-символическая драма обладает большими идейно-художественными возможностями. Так, увидев постановку наиболее «туманной» пьесы Андреева — «Черные маски» (Андреев говорит в ней о противоречивости души человека, о тяжелой борьбе в ней светлых и темных начал), С. М. Киров выступил в защиту Андреева, утверждая, что хотя символическая драма и трудна для восприятия, тем не менее она — «единственная форма, в которую можно облекать вечные идеи».<sup>38</sup> Характерно, что в первом послеоктябрьском выступлении о задачах нового театрального репертуара Луначарский скажет о необходимости появления философско-символических пьес, суммирующих «судьбы людские <...> в новом социалистическом духе», и в качестве имеющих образцов такой драмы в XX в. назовет «Жизнь человека» и «Анатэму».<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Неделя, 1961, № 46, с. 6.

<sup>39</sup> Журн. Мин-ва народного просвещения, 1917. Нов. сер., ноябрь--декабрь, с. 50.

Современная критика отмечала смелость и дерзость драматурга в освещении вечных тем. Тот же Луначарский писал в 1907 г.: «„Жизнь человека“! Это может показаться до дерзости претенциозным <...> Но когда художник ставит себе столь дерзновенную задачу и разрешает ее — хвала и честь ему, тем большая, — чем большей неудачей он рисковал».<sup>40</sup> Новаторские искания Андреева были отмечены присуждением «Жизни человека» премии имени А. С. Грибоедова.

Но можно ли причислить Андреева к драматургам-символистам?

При реализации своих замыслов Андреев никогда не ограничивал себя в выборе художественных средств, отстаивая свое право использовать приемы, характерные для различных литературных направлений, ибо в его драме «лживая логика натурализма или символизма заменяется логикой искусства, в котором все служит одному — силе художественного восприятия».<sup>41</sup>

Считая себя продолжателем чеховского пути, Андреев особо подчеркивает свое следование чеховскому принципу символизации. Сообщая о замысле пьесы «Жизнь человека», Андреев писал В. И. Немировичу-Данченко: «Но поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой, бесстыжей действительности — я продолжатель Чехова и естественно союзник Художественного театра».<sup>42</sup> Символисты отказывались видеть в Андрееве своего соратника, так как в основе его художественного метода лежали иное видение мира, иные идейно-художественные принципы. Особенно ожесточенным нападкам символистов подвергались атеизм и социальная направленность андреевских произведений.<sup>43</sup>

При появлении «Жизни человека» в критике была отмечена близость Андреева к М. Метерлину, но Блок справедливо отверг это сближение, сказав, что «Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов», какими обладал русский автор.<sup>44</sup> Подобная утрировка была свойственна и его художественной манере. В каждой из своих новаторских пьес Андреев решал — помимо только им присущих — общие художественные задачи, стремясь при этом к упрощению «внешних приемов при сохранении внутренней идейной сложности».<sup>45</sup> Упрощение это давалось в нарочито заостренной форме.

<sup>40</sup> Луначарский А. В. Критические этюды. (Русская литература), с. 155.

<sup>41</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1962, вып. 119, с. 389; (см. также: ЛН, 540—541).

<sup>42</sup> Там же, с. 387.

<sup>43</sup> Об Андрееве и символистах см.: Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев (ЛН, 30—34); Ильев С. Леонид Андреев и символисты. — В кн.: Русская литература. (Дюктябрьский период). Сборник 2. Калуга, 1970, с. 202—216.

<sup>44</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 189—190.

<sup>45</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1968, вып. 209, с. 168.

Отмечая новаторскую природу андреевской драматургии, сочетавшей присущую драматургу умозрительность с ярко проявленным социальным пафосом и необычной поэтикой, современная критика не могла еще найти соответствующего наименования этой драматургии. Позднее, когда родственные Андрееву художественные искания получили более отчетливое завершение в зарубежной литературе, исследователи назовут Андреева ранним экспрессионистом.<sup>46</sup>

Андреев-драматург широко использовал гротеск, гиперболу, антитезу (бал в «Жизни человека», суд в «Царе Голоде», шествие нищих в «Анатэме»). При постановке «Жизни человека» он обратит внимание режиссера на необходимость крайних преувеличений в ряде мест: не должно быть «положительной, спокойной степени, а только превосходная. Если добр, то как ангел; если глуп, то как министр; если безобразен, то так, чтобы дети боялись. Резкие контрасты».<sup>47</sup> О том же говорилось в одной из ремарок в «Царе Голоде» (5, 220). Такая поэтика помогала высветить, резко оттенить основную мысль, идею автора и придать изображаемому характер всеобщего. Пошлость человеческой жизни превращалась во всемирную пошлость, толпа нищих воплощала в себе социальную обездоленность всего человечества. В своем заострении многое в андреевской драматургии напоминало искусство плаката.

Драматург называл свои пьесы «представлениями», как бы подчеркивая, что это только зрелище, игра, а не попытка воспроизвести подлинную жизнь на сцене. В пьесу были возвращены изгнанные из реалистической драмы конца века пролог, эпилог и развернутые монологи.

Обычные деления на акты и действия заменялись картинками, которым давались, как было принято в старых мелодрамах, поясняющие заголовки: «Любовь и бедность», «Несчастье человека» («Жизнь человека»); «Царь Голод призывает к бунту работающих», «Суд над голодными» («Царь Голод») и т. д.

Отказ от воспроизведения индивидуального приводил к схематизированному, контурному изображению персонажей, как единичных (Человек, Жена), так и групповых (гости, враги, друзья, рабочие). В последних подчеркивались лишь родовые признаки. Порою уничтожались даже эти беглые обозначения, выступала безликая масса («Царь Голод»). Такая схематизация позволила ввести в пьесы на равных началах персонажи, воплощающие отвлеченные понятия (Некто в сером, Время, Голод, Смерть).

В связи со стремлением выявлять лишь общие признаки персонажей строилась их речь, она также лишена индивидуальности.

<sup>46</sup> См.: Дрягин К. В. Экспрессионизм в России. (Драматургия Л. Андреева). Вятка, 1928, с. 37—38; Швецова Л. К. Творческие принципы и взгляды, близкие к экспрессионизму. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975, с. 275—283.

<sup>47</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1962, вып. 119, с. 382—383.

Но Андреев строил ее весьма искусно. Она нивелирована и вместе с тем эмоциональна. Критика отмечала обезличенность языка действующих лиц и в то же время говорила о своеобразном гипнозе его.

Широко использовались, особенно в «Царе Голоде», многоголосые монологи («жалобы работающих», «гимн машине» и др.), восходящие в своих истоках к хоровому началу античных трагедий. Коллективная декламация складывалась из отдельных реплик, опорные мысли которых приобретали значение лейтмотивов. Коллективная декламация давалась также в сочетании с монологом ведущего героя, «протагониста». Подобное строение пьес было усвоено советской драматургией в первые годы ее становления (опыты пролеткультовцев, самостоятельных коллективов «Синие блузы» и т. п.). Андреев оказался прав в утверждении, что его драматургический опыт будет оценен позднее. С этим опытом связана ранняя драматургия В. Маяковского.

Андреев как бы предвидел введение чтеца на сцену, сообщая в своих развернутых поэтических ремарках о том, что произошло за сценой, или раскрывая настроение и замыслы персонажей (например, ремарка, предпосланная шестой картине в «Анатэме»).

Относя к новаторским особенностям чеховской драматургии психологически значимое использование звука и света, Андреев в свою очередь широко использует цвет и музыку. Все картины в «Царе Голоде» выдержаны в одной и той же контрастно цветовой гамме: черное (мрак, тьма, ужас) и красное (заревое, кровь). В годы первой русской революции подобная гамма была характерна и для литературы, и для живописи. Андреевским пьесам присущ особый музыкальный настрой, несущий идейную нагрузку (здесь он шел дальше Чехова). В «Жизни человека» звучит мотив пошленькой польки; притчу о Давиде Лейзере пронзывает скрипучая игра шарманки, напоминающая Анатэме «мировую гармонию»; развитию действия в «Собачем вальсе» сопутствует звучание одноименного вальса.

#### 4

Общее смятение в рядах интеллигенции после подавления революции задело и Андреева. Будучи свидетелем разгрома Свеаборгского восстания в июле 1906 г., тяжело пережитого им, писатель не верит в успешное развитие революционного движения. Подавленное настроение отчетливо отразилось в нашумевшем рассказе «Тьма» (1907). Герой его, эсер-террорист, теряет веру в свое дело («Точно вдруг взял кто-то его душу мощными руками и переломил ее, как палку, о жесткое колено, и далеко разбросил концы» — 2, 163), а затем, стремясь оправдать свое отступление от революционной борьбы, заявляет, что «стыдно быть хорошим» среди «тьмы», представляемой униженными и оскорб-

ленными. В рассказе нет оправдания ренегатства (Андреева интересуется психологическое вызревание его); тем не менее, отказавшись от изображения активного отношения к жизни, он невольно оказался в числе тех, кто не увидел в революции 1905 г. ее положительных начал и стал опошлять образ революционера. Это не могло не встретить самого резкого отпора со стороны марксистской и демократической критики. Появление «Тьмы» послужило началом разрыва сложной дружбы между Горьким и Андреевым.

Разочаровывало и андреевское обращение в эти годы к библейским темам. Оно не было необычным явлением. Библейские легенды и мотивы широко бытовали в русской литературе; в начале XX в. к ним обращались и символисты, и реалисты. Андреев был постоянен в своем обращении к Библии. Из нее им заимствован ряд сюжетов, она оказала воздействие на его стиль. Пессимизм писателя питался не только увлекшей его в юности философией Шопенгауэра, но и книгой Екклезиаста. Андреев выражал желание стать редактором ее нового перевода. Обращаясь к библейским сюжетам (Ветхого и Нового заветов), писатель в одних случаях только отталкивался от них (история многострадного Иова — «Жизнь Василия Фивейского»; воскресший Лазарь — «Елеазар»), в других вольно перерабатывал их («Из глубины веков», «Иуда Искариот»).

«Иуда Искариот» (1907) был посвящен издавна привлекавшей писателя проблеме — противостоянию добра господству зла. Вместе с тем рассказ явился в какой-то мере откликом на поразившее русское общество провокаторство видного деятеля партии эсеров — Азефа.<sup>48</sup>

Андреевский Иуда убежден в господстве зла, он ненавидит людей и не верит в то, что Христос сможет внести добрые начала в их жизнь. Вместе с тем Иуду тянет к Христу, ему даже хочется, чтобы тот оказался прав. Любовь-ненависть, вера и неверие, ужас и мечта сплетены в сознании Иуды воедино.<sup>49</sup> Предательство совершается им с целью проверить, с одной стороны, силу и правоту гуманистического учения Христа, а с другой — преданность ему учеников и тех, кто так восторженно слушал его проповеди. Работа над рассказом об Иуде предваряла работу над пьесой «Анатэма», в которой князь тьмы, в свою очередь, производил сложный социальный эксперимент с целью узнать, существует ли и действительна ли безмерная любовь к людям.

---

<sup>48</sup> В обращении к такой теме Андреев был не одинок. Психологии предательства была посвящена также повесть Горького «Жизнь ненужного человека». Характерно сообщение Ф. Сологуба в письме к А. Измайлову о занимающей его теме: «Предательство. Драма о Иуде и Иисусе. Роман о современном предателе» (Рукописный отдел ИРЛИ АН СССР, ф. 289, оп. 2, № 7, л. 11).

<sup>49</sup> Образы Христа и Иуды (как символы добра и зла) воспринимались писателем в их тесном соприкосновении. Андреев-художник рисовал их распятыми на одном и том же кресте.

Критика признала высокое психологическое мастерство рассказа, но отрицательно отнеслась к основному положению произведения «о низости рода человеческого».<sup>50</sup> В рассказе в предательстве был повинен не только Иуда, но и трусливые ученики Иисуса, и народная масса, не вставшая на его защиту.

Рассказы «Тьма», «Иуда Искарriot» и повесть «Мои записки» (1908)<sup>51</sup> вызвали настороженное отношение прогрессивной критики к дальнейшему творчеству Андреева, в котором она старалась выявлять теперь главным образом негативные стороны. Да и в исследованиях наших дней все еще можно встретить нерасчлененное восприятие андреевского творчества 1906—1909 гг. Так, нередко в негативном плане рассматривается «Елеазар» (1906), хотя для автора в этом рассказе важна не разрушительная сила того, кто, познав власть смерти, приобщал других к трансцендентному бытию, к ужасу Бесконечного, а преодоление этой силы пробуждением любви к жизни и людям. Губительную силу взора Елеазара познал и Великий Август, однако в последние минуты исчезновения интереса к жизни Август вспомнил «о народе, цитом которого он призван быть, и острый, спасительной болью пронизалось его омертвевшее сердце», и, «склоняя весы то на сторону жизни, то на сторону смерти, он медленно вернулся к жизни, чтобы в страданиях и радости ее найти защиту против мрака пустоты и ужаса Бесконечного» (3, 103—104).

Рассказ «Елеазар», явно противостоящий философии экзистенциализма, резко выделялся на фоне модернистской литературы, воспевающей смерть. Духовный кризис, пережитый писателем в 1906—1909 гг., обострил присущий ему пессимизм, но не изменил коренных основ его мировосприятия.

О неоднозначной позиции, занятой Андреевым в период реакции, свидетельствуют непосредственные отклики на текущие события. Разгул царского террора вызвал появление публицистических статей Толстого («Не могу молчать») и Короленко («Бытовое явление»). Андреев в свою очередь выступил в 1908 г. со статьей «О казнях» и с «Рассказом о семи повешенных».

В «Рассказе о семи повешенных» Андреев подвергает излюбленному им испытанию «смертью» революционеров-террористов, уголовников и сановника, на которого готовилось покушение. И выдерживают это испытание лишь те, кто преисполнен живой любви к людям. Некоторым читателям казалось, что революционеры перед казнью должны были думать о служении народу, о своем революционном долге, о грядущей победе, и в этом плане андреевский рассказ не удовлетворял их. Однако первые автори-

<sup>50</sup> Луначарский А. Критические этюды. (Русская литература), с. 216.

<sup>51</sup> В последние годы «Мои записки» рассматриваются исследователями в плане полемики Андреева с отдельными представителями критики и литературы (см., например, работу Лены Силард «„Мои записки“ Андреева», вскрывающую полемическую направленность повести против теоретических работ Луначарского: *Studia Slavica Hung.*, 1972, t. 18; 1974, t. 20).

тетные слушатели рассказа в авторском чтении — шлессельбуржцы, приговоренные в свое время к смертной казни, нашли изображение чувств и мыслей смертников правдивыми. «Вы удивительно догадались о многом», — говорил Н. А. Морозов.<sup>52</sup> Андреев всегда страшился дидактики. Его революционеры не размышляют непосредственно о своем «деле». Все уже кончено. Но отношение каждого из них в страшные часы ожидания казни к жизни и людям раскрывало то, что сделало их людьми подвига и помогло преодолеть страх смерти.

Рассказ произвел большое впечатление на современников. В течение трех лет он выдержал несколько изданий и был тотчас же переведен за рубежом. Ни у одного из русских писателей не было столь сильного художественного протеста против смертных казней. Позднее Луначарский и Горький, в пылу полемики недооценившие это произведение, отметили его высокую общественную роль.

В годы нового революционного подъема Андреев (он был весьма чуток к изменению общественных настроений) пишет свой первый социальный роман «Сашка Жегулев» (1911), который должен был, так думал писатель, помирить его с демократическим читателем. Здесь вновь проявился обостренный интерес к проблеме совести и нравственного долга, напомнивший об увлечении юного Андреева этической жертвенностью народников.

Андреев избрал в качестве времени действия своего романа не подъем, а спад революционного движения. После декабрьских событий 1905 г. возникали партизанские выступления населения, во главе которых стояли «рабочий боевик или просто безработный рабочий».<sup>53</sup> Но наряду с организованными действиями нередок был стихийный протест масс, носивший анархический характер.<sup>54</sup> Андреев оказался единственным крупным литератором, обратившимся к этой примечательной теме.

В поле зрения писателя — черноземная Россия («шевельнудся народ») и романтически настроенная молодежь, восстающая против попранной социальной справедливости: «Вдруг стало стыдно читать газеты, в которых говорилось о казнях, расстрелах, и из каждой строки глядела безумно-печальными глазами окровавленная, дымящаяся, горящая, истерзанная Россия» (5, 50). Герой романа — гимназист Саша Погодин становится атаманом «лесных братьев», совершающих набеги на помещичьи усадьбы.

В стихийных выступлениях 1906—1907 гг., утеравших свою связь с революционностью, писателя привлекало не воссоздание подлинных картин действительности, а «душа» этого движения — то, что приводило людей в его ряды. В статье Э. Шубина «Худо-

<sup>52</sup> Львов-Розачевский В. Две правды. Книга о Леониде Андрееве. СПб., 1914, с. 122.

<sup>53</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 6.

<sup>54</sup> См. об этом: там же, с. 4—5. — Внимание, уделенное В. И. Лениным данному вопросу, свидетельствовало о его значимости.

жественная проза в годы реакции» справедливо сказано: «Каждый образ в „Сашке Жегулеве“ — это вполне отчетливая, символизируемая автором духовно-нравственная или социальная сила. Противоборство, взаимовлияние или взаимоотталкивание этих сил и создают напряженную, полную предчувствий и острых драматических столкновений атмосферу романа».<sup>55</sup>

Если же говорить о характере основного героя, то писатель не раскрыл убедительно романтическую основу мировосприятия Погодина, которая помешала ему понять истинную революционность своего времени. Психологический анализ нередко был подменен в романе роковой предопределенностью судьбы юноши, совершившего самопожертвование во имя обездоленного народа («И когда тоскует душа великого народа, — мятется тогда вся жизнь, трепещет всякий дух живой, и чистые сердцем идут на заклатание» — 5, 3).

Попытка воскресить этику народнической интеллигенции вызвала суровое неприятие «Сашки Жегулева» Горьким. Для него, как и для Воровского, «быть в эпоху массового героизма эстетом индивидуальных героических усилий самопожертвования» значит «разойтись с действительностью на целое поколение».<sup>56</sup> Однако в 1925 г., когда давно уже отгремели ожесточенные литературные бои, Горький обратит внимание на иное — на ценность самой темы романа и в связи с нею на художественную зоркость Андреева. Революция «настроила, — писал Горький, — романтически и героически сотни юношей, но революция была уже подавлена, а возбужденное ею в юных сердцах стремление к борьбе, к героическому подвигу осталось у многих неудовлетворенным, и случаи, когда искренний героизм вырождался в авантюризм и бандитизм, были очень часты <...> Роман написан с пафосом, быть может, несколько излишним, он перегружен „психологией“, но совершенно точно воспроизводит фигуру одного из тех русских мечтателей, которые веруют, что зло жизни возможно победить той же силой зла» (ЛН, 404). Фигура андреевского мечтателя осталась одинокой в литературе 1910-х гг.

Роман был примечателен также тем, что в нем Андреев впервые заговорил о бесплодности анархических выступлений, хотя авторское утверждение «уже других путей ищет народная совесть, для которой все эти ужасы были только мгновением», — оказалось неразвернутым (5, 152). Примечателен роман и в художественном отношении. В нем сильна стихия лиризма, избегавшаяся ранее Андреевым, но весьма характерная для реалистической прозы 1910-х гг. Видоизменилась в нем и роль пейзажа, привлекавшегося ранее преимущественно для воссоздания мрачного колорита произведений. Теперь он включен в общее пред-

<sup>55</sup> Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 83.

<sup>56</sup> Воровский В. Литературная критика, с. 260.



ставление о родине. В то же время в романе проявился не свойственный Андрееву-прозаику мелодраматизм.

Неприятие романа критикой и Горьким, мнение которого было особенно важно для Андреева, было воспринято им трагично. «Жизнь Василия Фивейского» должна была определить в трудную для автора пору его значимость как писателя. Большой успех повести показал, что восприятие мира Андреевым, получившее своеобразное художественное раскрытие, значимо. «Сашка Жегулев» должен был решить тот же вопрос в не менее трудное для писателя — в личном и общественном плане — время. Явный неуспех романа говорил, что при обращении к современным социальным проблемам нельзя уже ограничиваться интуицией писателя, как бы она ни была богата. Необходимо было постижение ведущих тенденций развития общественной жизни.

«Жизнь Василия Фивейского» укрепила художественные позиции автора, «Сашка Жегулев» заставил его усомниться в своих возможностях.

Художественное своеобразие андреевского творчества было связано с острой постановкой социально-этических проблем и высоким эмоциональным настроением. После появления романа Андреев не обращается более к острой социальной проблематике, сосредоточив свое внимание на личных душевных мятежах героев. Обозначился новый период его творчества.

Возрождение интереса к общественной проблематике в годы первой мировой войны не повлекло за собою создания ярких художественных произведений. В 1910-е гг. Андреев выступает прежде всего как драматург.

## 5

Пьесы «Дни нашей жизни» (1908) и «Gaudeamus» (1910), охотно включаемые в репертуар провинциальных театров, убеждали в успешности работы писателя в области реалистической драмы, но не она была органична его таланту. Вместе с тем и «театр идей», драматургический схематизм был для него уже пройденным этапом. Работа над образом Погодина-Жегулева вновь пробудила интерес к психологии реального человека. В начале 1910-х гг. Андреев публикует два «письма» о театре, которые свидетельствуют о значительном видоизменении его литературных и театральных взглядов.

Основную задачу новой драмы Андреев видит теперь в создании «портрета» эпохи, столь не похожей на предшествующие, при этом «портрета» психологического. Жизнь человека, по его убеждению, перестала быть событийной, и поэтому сюжетной драме следует уступить место драме сугубо психологической: «... сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше

уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» (8, 306).<sup>57</sup> Таким образом, на первый план выдвигался внутренний мир человека в его внешних и глубоко потаенных проявлениях. Особое внимание обращается на интеллект героя. «Не голод, не любовь, не честолюбие: мысль, — человеческая мысль, в ее страданиях, радостях и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме», — пишет Андреев (8, 308). В соответствии с этим должен измениться, как утверждает драматург, и характер воздействия на зрителя. И если ранее драма вызывала эмоциональные сопереживания зрителя, то теперь театру необходимо ввести «в сферу театральных эмоций <...> мысль, интеллектуальные переживания». <sup>58</sup> В то же время Андреев признавал, что к подобной активизации мысли публику еще следовало «приучить».

Новый психологический театр был назван Андреевым «театром панпсихизма». Вместе с тем, призывая к исследованию только кажущейся «неподвижности переживаний», к воплощению на сцене «души утонченной и сложной, пронизанной светом мысли» (8, 311), Андреев-драматург остался верен ранее избранному раскрытию психологии своих героев. Его интересует не диалектика души во всей ее сложности, а проявление лишь определенных сторон человеческой психики.

В ранний период андреевского творчества на первый план выдвигался трагизм мироощущения, разлад человека с окружающей его действительностью, и потому избранное им направление было социально весомо. В 1910-е гг. писатель обращает внимание уже не на изображение психики, реагирующей на социальное неустройство мира, а на ее подсознательные истоки, точнее — на выявление патологии духовного мира человека. И это приведет к значительной утере социального и художественного звучания произведений Андреева.

Первую пьесу провозглашенного Андреевым «театра панпсихе» — «Екатерину Ивановну» (1912) — В. И. Немирович-Данченко воспринял в обычном для Московского Художественного театра социально-психологическом плане. «Пьеса, — писал он, — будет волновать, беспокоить, раздражать, злить, возмущать... Тут до такой степени обнажаются язвы нашей жизни, и так беспощадно, без малейшего стремления смягчить, заглазить... Колючая пьеса». <sup>59</sup> Андреев, действительно, создал язвительный «портрет» определенной части русского общества (буржуазной интел-

<sup>57</sup> Драматурги 1910-х гг. не разделяли мысль Андреева об изжитости драмы действия. Особенно ярко такое несогласие проявилось в драматургии А. Н. Толстого, который вернул на сцену и страсти, и действия, вплоть до драматических положений, изгнанных из драматургии еще в конце XIX в. в качестве исчерпавших себя трафаретов.

<sup>58</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1971, вып. 266, с. 249.

<sup>59</sup> Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. Немировича-Данченко. Летопись жизни и творчества. М., 1962, с. 287.

лигенции). Однако образы героини и некоторых других персонажей не получили в драме ясных очертаний, и драматургу пришлось послать режиссеру обширный автокомментарий к своей пьесе.

В начале века Андреев отдал дань натуралистическим тенденциям. Выступая против буржуазной морали, он пытался показать, что под маской порядочного человека нередко скрывается человек-зверь, что биологическое, инстинктивное берет верх над моральными принципами культурного человека. (Таков нашумевший рассказ «Бездна», 1902). Интерес к тайным импульсам поведения человека, к подсознательному, стихийному началу в его психике не исчезал у писателя и в дальнейшем. Бунт гуманиста Погодина, подготовленный разгромом революции и разгулом правительственной реакции, в не меньшей степени связан с подсознательным социальным вызовом героя своему умершему отцу-генералу.

После революции 1905 г. многие авторы проявляли большой интерес к «глубинам» психики, стремясь привлечь внимание читателей к темным началам человеческой природы. Увлечение Андреева этими «глубинами» во многом было родственно им. Несомненное воздействие на обострение интереса к сфере подсознательного оказало появление в то время новых научных исследований о психике человека.

В «Екатерине Ивановне» драматурга привлекает «тайное тайных» женской души, о котором героиня и сама вначале не подозревала и которое пробудилось после того, как муж несправедливо заподозрил ее в измене. Андреев хотел показать трагизм и незащитность чистой души, изменившей себе. Но видящаяся автору мятежность героини, — в душе ее живут грех и святость, — не оказалась проявленной. Не получил соответствующего психологического и социального заострения и образ любовника героини Ментикова, о котором сам автор писал: «Я убежден, например, что левских рабочих расстрелял Ментиков, и не столько от жестокости, сколько от страха за себя».<sup>60</sup> В пьесе Ментиков, характер которого был лишен социальной детерминированности, не страшен, а только ничтожен и пошл.

Беззащитность красоты, любви и нравственной чистоты в мире пошлости, жестокости, стяжательства и разврата будет показана в ряде андреевских пьес. Они носят явно выраженный антибуржуазный, антимеркантильный характер, но бунтарство, свойственное персонажам ранних драм, не находит здесь уже отклика. Герои, противостоящие миру мещан, безвольны и пассивны. Мятежность перестает быть отличительной чертой Андреева-драматурга.

Не реализовав основные положения нового театра в своих «семейных» драмах (пьесы Андреева были сюжетны, в них преобладали изгибы чувств, а не мыслей), писатель то пытался работать в русле старой реалистической драмы («Не убий»),

<sup>60</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1968, вып. 209, с. 203.

доводя в ней в духе своей поэтики «некоторые положения и характеры <...> до крайности, почти до шаржа или карикатуры»,<sup>61</sup> то обращался к пересмотру романтических традиций («Тот, кто получает пощечины»), то прибегал к попыткам соединить «театр психе» в его чистом виде (обнаженный психологизм) с театром условным («Реквием»).<sup>62</sup> Но одна из пьес все же осуществила программные требования драматурга.

В первом «Письме о театре» утверждалось, что в новой драме «нарядно одетый бродяга Бенвенуто Челлини со всей роскошью и пестротой окружающего уступает место черному сюртуку Ницше, неподвижности глухих и однообразных комнат, тишине и мраку спальни и кабинета» (8, 309). Данное положение было целиком перенесено в пьесу «Собачий вальс» (1913—1916), высоко ценимую самим автором. Герои пьесы — обрусевшие шведы братья Тиле. Это как бы оправдывало эскизность в реальной обрисовке их характеров. До минимума были сведены и бытовые реалии. Напомним содержание этой малоизвестной, но весьма характерной для позднего Андреева пьесы.<sup>63</sup>

Генрих Тиле — преуспевающий банковский чиновник, подчинивший свою жизнь строгой регламентации: все учтено и предусмотрено, все должно соответствовать определенному плану и порядку. Бездушная автоматизация жизни подчеркивалась в пьесе многократной рефренной ремаркой «Двери закрываются сами».

Пьеса начинается с осмотра квартиры, отделяваемой Генрихом к свадьбе, который невольно вызывает в памяти сцену показа новой квартиры в чеховском рассказе «Невеста». Андрей Андреевич, порядочный, но скучный обыватель, восхищен посредственной картиной в золоченой раме, нарядной безвкусной спальней и будущей ванной, а Надя видела здесь «одну только пошлость, глупую, наивную, невыносимую пошлость».<sup>64</sup>

В соответствии со своим практическим мышлением Генрих Тиле идет далее чеховского жениха. В его квартире предусмотрена детская с окнами на солнце и куплена уже первая кроватка. Предусмотрены и поступки будущей жены: Генрих будет сидеть в кресле, а Елизавета будет играть Бетховена и Грига. На рояле уже лежат соответственно подобранные ноты.

Точно к обеду герой ожидает письма, в котором невеста должна сообщить о дне возвращения из Москвы. Но приходит телеграмма, извещающая о том, что Елизавета вышла замуж за

<sup>61</sup> Там же, 1971, вып. 266, с. 233.

<sup>62</sup> Тяготение к обнаженному психологизму, лишенному конкретных связей с действительностью, Андреев обнаружил уже в начале 1900-х гг. Рассказ «Ложь» (1900) Н. К. Михайловский счел темным облаком, а Л. Толстой — началом «ложного рода» в творчестве молодого автора.

<sup>63</sup> Пьеса была опубликована после смерти Андреева в журнале «Современные записки» (Париж, 1922, № 10).

<sup>64</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 10, с. 240.

другого. Уход Елизаветы — крушение жизненных надежд и логических построений Тиле, ведь он не допустил до сих пор в своей жизни «ни одной неточности».

В 1910-е гг. Андреев не раз возвращался к темам своего раннего творчества (пьесы «Мысль», «Младость» и др.). «Собачий вальс» перекликается с «Рассказом о Сергее Петровиче». И здесь, и там речь идет о заурядном человеке, возмущившемся своей заурядностью. Генрих решает порвать со старым образом жизни, став своеобразным мстителем: Елизавета вышла за богача, Тиле станет богаче; он украдет миллион и, приумножив его, превратится в одного из владык жизни.

Но задуманный бунт иллюзорен. «Мятежи» уходят «внутрь души» человека XX в. Продолжавший преуспевать чиновник совершает преступление лишь в своем воображении. Он создает «театр для себя», столь характерный, по мысли драматурга, для людей его времени.<sup>65</sup> Тиле тешит разработкой вариантов бегства с похищенным миллионом, но затянувшийся спектакль в конце концов истощивает себя. Генрих кончает самоубийством.

Пьеса сопровождалась подзаголовком «Поэма одиночества». Однако выбор в качестве героя взбунтовавшегося мещанина нового века не позволил драматургу создать впечатляющее ощущение одиночества. Этого ему удалось достичь только в «Реквиеме» (1916). Последний монолог Тиле о своей «великой, печальной и одинокой душе» повисал в воздухе. То была не великая, а опустошенная и раздвоенная душа.

В первом акте между персонажами происходит знаменательный разговор. Сослуживец Тиле говорит о своем непонимании того, что такое русская тоска. Тиле отвечает: он так счастлив сейчас, что не может испытывать никакой тоски — ни русской, ни шведской, ни немецкой. Крушение мечты о женитьбе приносит тоску, но здесь проявляется свойственная драматургу ирония. «Русская тоска», нередко выливавшаяся в разгул и крушение души человека, оказывается недоступной практически мыслящему герою: его не увлекают ни женщины, ни кутежи, не знает он и пьяного забвения.

Бунт Тиле против показной порядочности оказывается замкнутым в неподвижности глухих и темных комнат его квартиры, в которой, как не раз напоминает автор, чувствуется затаившееся преступление. Почти все персонажи в той или иной мере сопричастны ему. «Порядочный» Тиле, идеал честного чиновника для сослуживцев, играет в преступление, а его брат Карл, негодяй, уже готовит его. И преступления эти лишены какой бы то ни было романтики. Они современны: Генрих мечтает ограбить банк,

---

<sup>65</sup> В сотворенном ими мире живут многие герои Андреева: Василиса («Не убий»), мечтающая выйти замуж за князя; оторванный от жизни профессор Сторицын; герой пьесы «Тот, кто получает пощечины» и др.

а Карл пытается заставить брата застраховать свою жизнь, чтобы затем как можно быстрее воспользоваться этой страховкою. Убийцей чувствует себя Елизавета: она дважды «предает» Генриха, сначала выйдя замуж за другого, а затем став любовницей Карла.

О преступлении думает и четвертый персонаж, забытый нуждою чиновник Александров-Феклуша, над которым вволю потешаются оба брата. Этот русский герой, обладающий в отличие от схематически обрисованных Тиле живыми чертами, неотделим от привычных ассоциаций с миром униженных Достоевского.<sup>66</sup> Стихийный протест Феклуши исходит из глубин поруганной человеческой души, его бунт социально оправдан. Феклуша более «активен» и в своей подлости (он содействует «преступлениям» обоих Тиле), и в своей ненависти. Человек, оскорбленный всей своей жизнью, жаждет подложить мину под Николаевский мост, а еще лучше под весь Петербург, чтобы взорвать этот неправый мир.

Таким образом, «Собачий вальс» оказался поэмой несвершенных преступлений. Они-то и оттеснили в сторону мотив одиночества. Андреев настойчиво называл свою пьесу боевой драмой, способной возмутить зрителя как своей сущностью, так и формой. Сущность эта связана с безысходно пессимистической оценкой человеческой жизни.

Пьесе пронизывает мелодия «Собачьего вальса». Вначале она подчеркивает наивный оптимизм Генриха, который запомнил за всю свою жизнь только эту несложную мелодию. В третьем акте она служит выражением мрачной философии самого драматурга. «„Собачий вальс“, — писал он Немировичу-Данченко, возражавшему против заглавия и навязчивой мелодии пьесы, — это самый потайной и жестокий смысл трагедии, отрицающей смысл и разумность человеческого существования. Уподобление мира и людей танцующим собачкам, которых кто-то дергает за ниточку или показав кусочек сахару, — может быть кощунством, но никак не простым и глупым неприличием».<sup>67</sup> В конце пьесы «Собачий вальс» напоминал герою-самоубийце о том, что он теряет, давая в то же время зрителю понять, что сам Тиле и был одной из танцующих собачек.

«Собачий вальс» — «классическая» пьеса утверждаемого Андреевым театра обнаженного психологизма и интеллектуализма. Она бездейственна, персонажи ее почти не соприкасаются друг

---

<sup>66</sup> Об отношении Андреева к Достоевскому см. в кн.: *Ермакова М. Я.* Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). Горький, 1973, с. 170—258. — В этой же книге (с. 247, 250) утверждается, что Андреев был склонен к культуре Ницше, что, однако, не подтверждается его творчеством; см. также: *Беззубов В. И.* Леонид Андреев и Достоевский. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1975, вып. 369, с. 86—125.

<sup>67</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1971, вып. 266, с. 283.

с другом. Внимание драматурга сосредоточено на внутреннем мире Генриха Тиле, на его «интеллектуальных» переживаниях. Им придается большее значение, чем общению героя с окружающим миром. Поглощенный размышлениями о будущем богатстве и его власти, Тиле не вспоминает свою «любимую»; она для него уже далекое существо. И только в конце пьесы, перед смертью, банковский чиновник вспомнит о Елизавете как таковой.

Андреев называл свою пьесу «странною». Странность ее заключалась прежде всего в кажущемся несоответствии преступной мечты облику благонаправленного чиновника. Как могла она возникнуть? Андреев был убежден, что ему удалось проникнуть в сокровеннейшие, потаенные глубины души современного человека. В «Дневнике» 1918 г. оставлена запись, где говорится, что «Собачий вальс» — «вещь будущего», он «не имеет дна, ибо его основанием служит тот мир, непознаваемый. Оттого он кажется висящим в странной и страшной пустоте».<sup>68</sup>

Однако ценность пьесы не в интуитивном проникновении в «бездны подсознания», за что ценил ее сам драматург, а в заостренном раскрытии нарождавшегося в определенных общественных кругах мировосприятия. Генрих Тиле на первый взгляд — герой малозначительный, но он выступает как воплощение чувствований и дум определенного слоя *средних* людей. И это придает его фигуре обобщающее значение.

Империалистическая война еще сильнее обнажила «язвы капитализма». Ряд писателей создает в эти годы типизированные образы вершителей судеб народов. Вспомним рассказ «Господин из Сан-Франциско» И. Бунина. Обостряется также интерес к истокам преступных душ. Бунин выступает с рассказом «Петлистые уши», Андреев пишет пьесу «Собачий вальс», вольно или невольно создавая своеобразный, чисто андреевский «портрет» современного общества. *Потенциальная тяга к преступлению* — вот что характеризует душу мещанина нового века. Андреев одним из первых не только в русской, но и в мировой литературе заглянул в завтрашний день капиталистического мира. И в этом «заглядывании» особенно резко проявилось противостояние двух крупнейших писателей начала XX в.

Горький и близкие к нему авторы раскрывали социальную психологию масс, начавших приобщаться к историческому изменению своих судеб. То был путь к революции. Андреева же волнует неустойчивость психики и метания человека XX в. И заглядывая, хотя и зорко, вперед, он видит только негативные стороны жизни — усиление стремлений капитала к всемогуществу, а вместе с ним к разрушению. Социальные взгляды писателя остаются неясными и противоречивыми. Горьковский оптимизм, основанный на понимании исторического хода событий, был

---

<sup>68</sup> См.: Андреев В. Л. Детство. М., 1963, с. 236.

чужд Андрееву. Он ненавидит современный строй и порожденную им культуру, но в то же время не верит в обновление жизни.

В апреле 1912 г. Андреев писал Горькому: «... каждый из нас представляет собой известную общественную силу» (ЛН, 340). Оба сосредоточили свое внимание на разных сторонах жизни, но для полного воссоздания картины современного мира необходимо было многогранное освещение его. И в этом плане столь непохожие по своему восприятию мира, по своему жизненному опыту и своим художественным методам художники дополняли друг друга.

Особую, «жгучую» остроту в спорах Горького и Андреева приобрело их отношение к разуму, мысли человека. Давно уже утвердилось суждение о том, что Андреев в отличие от своего друга недооценивал, умалял силу разума. Но это не соответствует тому, что писал, что изображал Андреев. В письме 1904 г. он скажет Горькому: «Знаешь, что больше всего я сейчас люблю? Разум. Ему честь и хвала, ему все будущее и вся моя работа» (ЛН, 236). В пьесе «К звездам» он воздаст должное бесстрашию и силе разума. Признание бессилия разума перед познанием тайн мироздания, обладающего иными, в сравнении с земными, законами развития, — лишь одна из сторон восприятия Андреевым силы и возможностей разума человека («Анатэма»). И разъединил Андреева и Горького не взгляд на научное познание мира, а оценка роли разума в жизни человечества. Горького привлекало то, что было связано с положительной ролью разума в историческом развитии, Андреев же в силу своего двойственного отношения к миру сосредоточивал основное внимание на негативной стороне разума, показывая, что в условиях капиталистического общества он может быть обращен против человека и человечества. Размышления о такой возможности будут переплетены у Андреева с издавна волновавшими его размышлениями о характере и границах проявления воли и своеволия.

Доктор Керженцев (рассказ «Мысль», 1902) под явным воздействием книг Ницше признает право сильного не считаться с законами и запретами морали («все можно»). Желая испытать силу и свободу собственной личности, он убивает своего посредственного, по его представлению, друга, писателя Савелова. Чтобы остаться безнаказанным, герой симулирует сумасшествие, но затем и сам не может решить, притворялся ли он сумасшедшим, «чтобы убить», или же убил потому, что был сумасшедшим. Уверенный в своей исключительности, в праве проявлять свою «волю к власти» (Ницше), Керженцев не способен на признание своей вины или на страдание, свойственное Раскольниковым XIX столетия. То, что зовется любовью или сочувствием к людям, давно умерло в нем. Расплатою за преступный эксперимент служит сознание, что мысль, господином которой Керженцев считал себя, изменила ему. Полный презрения к нравственным категориям, он и теперь утверждает: «Для меня нет судьбы, нет закона,



нет недозволенного. Все можно» (2, 136). После убийства герой испытывает не нравственное, а интеллектуальное потрясение: парадоксальный ум может убедительно доказать взаимоисключающие положения.

Полагаясь на всесильность своего разума и на «волю к власти», проявившуюся в анархическом своеволии, Керженцев прибег к убийству, и это не случайность: герой дорожит именно разрушительными свойствами индивидуалистической мысли и человеческого познания в целом. В своем «безумии» он предвидит гибельное научное открытие и жаждет сам принять участие в нем. «Я <...> найду одну вещь, в которой давно назрела необходимость. *Это будет взрывчатое вещество.* Такое сильное, какого не видали еще люди: сильнее динамита, сильнее нитроглицерина, сильнее самой мысли о нем. Я талантлив, настойчив, и я найду его. *И когда я найду его, я взорву на воздух вашу проклятую землю, у которой так много богов и нет единого вечного Бога*» (2, 136).

Многие исследователи считают, что рассказ «Мысль» особенно ярко показал неверие писателя в разум человека. Но пафос рассказа несомненно в ином. Эгоцентрист Керженцев терпит поражение не в силу слабости человеческого разума, а в силу того, что его «мысль» *античеловечна*. И эта двойственная природа разума — способность служить добру и злу — будет исследоваться Андреевым на всем протяжении его творческого пути.

В рассказе начала века анархическое своеволие приравнивалось к безумию (Керженцев — сумасшедший). В годы империалистической войны подобное умонастроение начинает восприниматься писателем в качестве норматива, утверждаемого новым этапом развития капиталистического общества. Носителем психологии, родственной психологии Керженцева-«сверхчеловека», является средний банковский чиновник Тиле. Задуманное ограбление манит его не столько возможностью покупать дворцы и женщин и «иметь собственного Генриха Тиле», сколько своим античеловеческим началом: убийством людей, предательством, обманом. Тиле пережил все это в своих мечтах и тем самым познал, по его же признанию, не только «тело преступления», но и «душу убийства». Андреев ценил психологическую «глубину» своей пьесы, но она ценна не своим условным психологизмом, а социальным смыслом «мечтаний» Тиле.

Доктор Керженцев и преуспевающий чиновник — одиночки, но Андреев улавливал перспективу дальнейшего развития собственного им отношения к миру — переход от индивидуального «безумия» ко всеобщему. В сатирическом романе «Дневник Сатаны» (1918—1919) психология преступления выходит уже за рамки индивидуального мировосприятия, находя поддержку в могущественных кругах общества.

В «Городе Желтого Дьявола» и «Господине из Сан-Франциско» Горький и Бунин впечатляюще сказали о власти денег,

об античеловечности капитала. Андреев пытался вскрыть психологические основы мышления и чувств современных приверженцев капиталистического строя. Автор романа «Дневник Сатаны» не закончил своей работы над образом нового вершителя человеческих судеб. Однако тяготение к созданию такого образа и придание ему типологических черт свидетельствуют о художественной зоркости писателя.

В своем романе Андреев возвращается к переосмыслению традиционных образов — бог, человек, дьявол. В «Анатэме» сатана оказался более сострадательным к людям, чем божественный властитель Вселенной. В «Дневнике Сатаны» местами меняются человек и дьявол.

Фома Магнус, противопоставленный «вочеловечившемуся» Сатане, создает в отличие от Керженцева уже всесторонне обоснованную антигуманную концепцию мира. И если Анатэма, принявший облик человека, возмущен страданиями людей, то человек Магнус, пожелавший стать земным Сатаной, полностью отвергает представление об альтруизме. У него нет ни любви к людям, ни обязанностей по отношению к ним. Основным импульсом его жизни служит все та же проповедуемая Ницше «воля к власти».

Обладая веществом, о котором только мечтал Керженцев, современный князь тьмы не прочь устроить с помощью миллиардов «небольшой праздник» со взрывом, причем яркость этого взрыва «будет чудовищна, безмерна!».<sup>69</sup> И к новонайденной, дорогостоящей силе усмирения человека, который может восстать, тянутся руки, как показывает писатель, не только изобретателя-циника Магнуса, но и тех, кто стоит у власти. Анархическое мировосприятие обретает теперь черты кастовости. Готовность к подвигу старого героя-романтика заменяется готовностью героя нового времени (в юности он и сам может подвергаться гонениям буржуазного общества, что и случилось с Магнусом) к подавлению личности, к разрушению. Разум идет на службу буржуазной государственной машине.

Капиталистический мир воспринимался Андреевым как мир сплошного безумия. Безумен Керженцев, мечтающий о разрушительной силе, направленной против человека. Безумны войны, губящие разум и порождающие Красный Смех. На грани безумия стоит Генрих Тиле. Он не свершил еще преступления против человечества, но его психика, психика современного мещанина, подготовлена к этому. Еще более страшен порожденный этим безумным миром будущий обладатель атомной бомбы. Магнус холоден, деловит и не способен почувствовать ужас современного безумия, ведь у людей его типа оно становилось нормой мышления и поведения.

---

<sup>69</sup> Андреев Л. Повести и рассказы, т. 2. М., 1971, с. 363.

Итак, тема Разума, Мысли, став одной из ведущих в творчестве Андреева, оказалась тесно связанной с вопросом о том, как и во имя чего используется этот разум человеком. Несколько отвлеченная трактовка этой проблемы, осложненная к тому же пристальным вниманием к иррациональному, подсознательному миру человека, долгое время мешала оценить ее социальную значимость. Но теперь, когда мы имеем возможность проследить за тем, как вызревала и развивалась эта тема в творчестве Андреева, необходимо отдать должное его социальной зоркости. Плененный учением Ницше «малый человек» начала века («Рассказ о Сергее Петровиче»), размышляя о людях, «которые убивают, крадут, насилуют», думал: «... а я бы не мог»; у него не было «потребности творить зло» (1, 70). Герои «Собачьего вальса» и «Дневника Сатаны» ощущают такую потребность. В показе того, как ненормально капиталистическое общество, в котором торгуют всем и где мещанин захотел стать владыкою мира, заслуга Андреева несомненна.

## 6

В 1910-х гг. социальная направленность творчества Андреева теряет свою остроту. Он уклоняется от постановки актуальных в то время общественных вопросов, и это приводит к ослаблению интереса к его творчеству. И хотя о нем продолжают еще много писать, сам Андреев остро ощущает утерю своего воздействия на читателей и ищет причину этому.

Новаторство драматургии Чехова и Горького было раскрыто Московским Художественным театром. Андреев ожидал, что там же будет утверждено и своеобразие его драматургии. Однако в 1910-е гг. андреевские пьесы оказались чуждыми исканиям режиссеров этого театра. Позднее В. И. Немирович-Данченко скажет, что Московский Художественный театр остался в долгу перед Андреевым.

Андреев мечтал о театре трагедии как наиболее соответствующем трагедийности XX века. В годы мировой войны он писал, что настало время для возрождения его старых замыслов, но вместо этого появились злободневная пьеса «Король, закон, свобода», невысокий художественный уровень которой был ясен самому автору, и трагедия «Самсон в окопах», посвященная излюбленной писателем теме — раздвоению человеческой психики, уживанию в ней вдохновенно-пророческого, свободолюбивого с рабской покорностью. Антивоенная повесть «Иго войны», показавшая восприятие войны рядовым человеком, также не поднялась до волнующей трагедийности.

И следует признать, что Андреев оказался мужественным в оценке последнего периода своего творчества. В 1915 г. он пишет Немировичу-Данченко: «Но воздух? — в нем носятся частицы отрицания Андреева: вдыхая Вы каждый раз вдыхаете

„не“ <...> Временами я с большой серьезностью думаю, что я просто — не нужен <...> Живу я одиноко, как осина на бугре, и все ветры меня треплют». <sup>70</sup> А в дневнике 1918 г. читаем трагическую для Андреева запись: «... почему я *остановился*? Первые десять лет — это линия почти непрерывного восхождения <...> И не шел, а отмахивал ступени». Он сам ответит на свой вопрос: «Рожденный проклинать, я занялся раздачей индульгенций — немножко проклятий и тут же целая бочка меду и патоки». <sup>71</sup>

На «мед» и «патоку» писатель не был способен, под ними он, видимо, подразумевал свою «Осанну» жизни (пьеса «Младость» и др.). Снизилась как социальная, так и этическая острота его творчества. Исчез пафос всеотрицания. Андреев действительно живет «одиноко». Ему не удалось сделать свой дом центром литературно-общественной жизни, все ограничилось литературным бытом, профессионализмом литературных бесед. Андрееву явно недоставало воздуха большой социальной жизни, близкого общения с Горьким.

Страшась утери своей духовной свободы, писатель решил стать одиноким борцом, но самоизоляция от социальных бурь своего времени обескровила его талант. Мятежи андреевских героев утратили свой трагизм, свой общечеловеческий характер. В его пьесах становится ощутим налет литературщины.

Пороку Андрееву казалось, что остановился в своем развитии не он, а автор «Матери». мечты которого о будущем России не соответствуют уже самой действительности. «Меня всегда раздражал, — вспоминал Горький, — пессимизм Андреева, его — то, что он считал моим оптимизмом и что сам я называю историзмом» (ЛН, 404).

Согласие возглавить литературный и театральный отделы новой буржуазной газеты «Русская воля» в значительной мере диктовалось желанием Андреева противопоставить свою литературно-общественную позицию позиции своего недавнего друга. Попытка эта не удалась. Работа в «Русской воле», главным образом в качестве публициста, — одна из печальных страниц в творческой биографии писателя. <sup>72</sup> Как и многие литераторы той поры, он не уяснил истинного смысла империалистической войны.

Октябрьская революция не была понята и принята Андреевым. Но, оказавшись в невольной эмиграции, <sup>73</sup> он с большой любовью

<sup>70</sup> Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1971, вып. 266, с. 274.

<sup>71</sup> Андреев В. Л. Детство, с. 234.

<sup>72</sup> Андреев хорошо владел пером публициста и плодотворно работал как публицист и критик в первый период своего творчества, выступая на страницах демократической газеты «Курьер». См. об этом в кн.: *Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892—1906)*. Л., 1976, с. 17—62.

<sup>73</sup> После Октябрьской революции Андреев продолжал жить с семьей на своей даче в Финляндии и после провозглашения ее независимости оказался отрезанным от России.

продолжал говорить о русском народе и русской литературе, которая так ярко показала его «и ум, и талант, и совесть».<sup>74</sup>

В историю этой литературы Андреев вписал страницы, отражившие глубокие противоречия социальной жизни России с ее динамическим взлетом в 1905 г. и мрачными годами реакции. «Человеком редкой оригинальности, редкого таланта и достаточно мужественным в своих поисках истины» виделся Андреев Горькому.<sup>75</sup> Таким видится он и сейчас.

Следует отметить также, что, выступая как писатель, ищущий новые художественные формы для выражения своего мировосприятия, Андреев в ряде случаев (к ним относится работа над экспрессионистской и панпсихической драмой) опережал родственные художественные искания зарубежных авторов.

---

<sup>74</sup> Письмо к Л. А. Алексеевскому, март 1918. — В кн.: *Десницкий В. А. А. М. Горький. Л., 1959, с. 239.*

<sup>75</sup> *Горький М. Полн. собр. соч., т. 16, с. 357.*

## АЛЕКСАНДР КУПРИН

## 1

Литературная биография Александра Ивановича Куприна (1870—1938) фактически началась в 1889 г., когда стараниями старого поэта Л. И. Пальмина в «Русском сатирическом листке» был опубликован рассказ юного автора «Последний дебют».<sup>1</sup> Однако публикация эта осталась лишь трогательным биографическим фактом, отраженным позднее в рассказе «Первенец» и повести «Юнкера». Писателем-профессионалом Куприн стал со времени, когда оставил военную службу (1894) и, скитаясь по Руси — от Москвы до Донбасса и от Волыни до Рязани, — так же размахисто менял на ходу род своих занятий, жадно впитывая разнообразные житейские впечатления.

За десять лет бурной, эксцентричной, нередко полуголодной, но веселой молодости Куприн написал более ста произведений. То были фельетоны, статьи, очерки, рассказы, стихи, повесть. Большим событием в его жизни стало сотрудничество в известном народническом журнале «Русское богатство». В 1893—1895 гг. здесь были опубликованы: «Впотьмах», «Лунной ночью», «Дознание», «Молох», «Лесная глушь». В 1896 г. в Киеве вышла первая книга Куприна «Киевские типы», год спустя там же был издан сборник его рассказов «Миниатюры».

Куприн не объединял, за исключением сборника «Киевские типы», свои ранние произведения в особые тематические циклы, но фактически такие циклы им были созданы. Вокруг основного, наиболее значимого произведения группировались другие, служившие как бы эскизами к нему. Так, на основе впечатлений, оставленных службой на Волыни в качестве управляющего имением, возник «полесский» цикл («Олеся» и тяготеющие к ней «Лесная глушь», «На глухарей», «Серебряный волк»). К «По-

<sup>1</sup> Писать Куприн начал еще в кадетском корпусе, выступая как поэт (см.: Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна. Минск, 1963, с. 18—35).

единку» примыкает цикл военных рассказов («Дознание», «Ночлег», «Свадьба», «Ночная смена», «Поход»). Цикл очерков о заводах Донбасса, связанный с недолгой службой Куприна там, появился одновременно с самым крупным его произведением 90-х гг. — повестью «Молох».

Особая примета раннего творчества Куприна — большой тематический диапазон, при этом внимание писателя было сосредоточено на жизни демократических слоев общества. Главную ценность многостраничной книги «российских типов», создаваемой им, составляла сочная бытопись и сочувственный, гуманистический тон по отношению к своим героям. Публикация повести «Молох» (1896) принесла литературный успех молодому автору. Основная ее тема — буржуазная цивилизация, пожирающая тысячи человеческих жизней и одновременно влекущая за собой «оподление» и опошление взаимоотношений людей, — не была нова. Литература и публицистика предшествующих десятилетий уже создали устойчиво-традиционный пафос отрицания капиталистического прогресса и утвердили художественный символ: буржуазный прогресс — кровожадный бог. Куприн использовал легендарный образ Молоха, которому древние племена аммонитян приносили в жертву живых людей. Унаследовал Куприн и страстный, повышено-напряженный стиль, каким литература конца XIX столетия говорила о буржуазном хищничестве. Мысль о разлагающем влиянии капитализма на человека получила в повести обостренно экспрессивное выражение.

Заглавный символический образ Молоха-капитализма в повести многолик и многозначен. Это социально-экономический строй в целом, оживающий в страшной статистике инженера Боброва, посвященной эксплуатации рабочих. В то же время это конкретное проявление данного строя — крупное капиталистическое предприятие, сталелитейный завод, описание облика которого в начале повести предопределяет ее содержание. Это, наконец, предприниматель — миллионер Квашнин, чей образ уродливо гиперболизирован и обездушен: огромный, неправдоподобно толстый и огненно-рыжий, он похож «на японского идола грубой работы».<sup>2</sup> Все вместе это — Молох, который пожирает людей — физически и духовно.

Остабаясь в русле реализма конца века, повесть Куприна воспринималась вместе с тем как новое явление. Предреволюционное десятилетие внесло в литературу мотивы и образы, связанные с обострением конфликтов в сфере труда и капитала. Небольшое, но тем не менее значительное место в «Молохе» заняла тема рабочего движения на раннем, стихийном его этапе. Тема эта звучит в повести еще приглушенно, но Куприн дает почувствовать, что для серой массы рабочих характерно не только «что-то детское»

---

<sup>2</sup> Куприн А. И. Собр. соч. в 9-ти т., т. 2. М., 1971, с. 104. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

и трогательное, но и «что-то стихийное, могучее» (2, 107). Эта «детскость» и «стихийность» воплощены в образе богатыря-рабочего, дважды возникающего на страницах повести.<sup>3</sup>

В центре самой повести оказался интеллигент-правдоискатель. Он выразитель авторского неприятия действительности, где царит капитал, и в то же время объект гневного порицания за свою душевную дряблость. Отдавая дань исследованию «диалектики души», Куприн стремится проникнуть в сферу подсознания своего героя с целью проследить истоки раздвоения его личности. Примечательна тщательно выписанная в «Молохе» сцена, когда инженер Бобров в полубреду мечется по заводской территории и в его раздвоившемся сознании вспыхивает и гаснет подавляемое рассудком стихийное стремление взорвать заводские котлы, приобщая его тем самым к стихийному бунту рабочих.

Таким образом, выступив с «злободневным» социальным произведением с большим налетом публицистичности, столь характерной для литературы 90-х гг., молодой писатель продолжил развитие социально-психологической линии русского реализма.

На протяжении всего своего творчества Куприн-художник тяготел к раскрытию ценности естественных чувств человека, не искаженных современным обществом, и любви как вечного светлого начала, которое способно возвысить душу любящего. В раннем творчестве это наиболее ярко проявилось в повести «Олеся» (1898).

Герой повести, начинающий писатель («уж успел тиснуть в одной маленькой газетке рассказ с двумя убийствами и одним самоубийством» — 2, 311), на полгода отправляется в лесную глушь, надеясь обогатить свой жизненный опыт: «Полесье... глушь... лоно природы... простые нравы... первобытные натуры <...> совсем незнакомый мне народ, со странными обычаями, своеобразным языком... и уж, наверно, какое множество поэтических легенд, преданий и песен!» (2, 311). Все это составило живой и красочный фон, на котором разворачивается поэтическая история любви. И если в «Молохе» в центре произведения оказался человек, изуродованный социальными обстоятельствами, то в «Олесе» автор сосредоточил свое внимание на «чистом золоте» человеческого естества, чудом сохранившегося в царстве капитализма.

В повести создана романтическая ситуация: прошлое и будущее героини покрыто тенью неизвестности, а в настоящем она живет странной внеобщественной жизнью лесной дикарки. Чувство любви зарождается в лирических весенних пейзажах, с которыми связана неопределенная «сладкая и нежная» грусть в душе героя, а затем развивается неспешно, проходя поочередно все назначенные природой этапы: «тревожный, предшествующий

<sup>3</sup> О рабочей теме в повести Куприна см. в кн.: *Муратова К. Д.* Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, с. 62—68.



любви период, полный смутных, томительно грустных ощущений» (2, 352); первое объяснение — «несколько молчаливых секунд <...> чистого, полного всепоглощающего восторга» (2, 355); и, наконец, как триумф — «волшебная, чарующая сказка» (2, 359) лунной ночи, уже омраченная смутным предчувствием близкой беды. То повесть о любви как гимне здоровому началу в человеческой природе, которое писатель неизменно будет противопоставлять отныне всему больному и античеловеческому, составляющему реальность буржуазного мира.

Сама же реальность воплощена в повести не столько в дико-жестоких нравах полесовщиков и в их религиозном фанатизме, погубившем Олеся, сколько во внутренней несостоятельности героя-рассказчика. Это все та же разновидность русского «лишнего человека», с его «ленивым сердцем» и безволием.

Олеся — романтическая мечта, воплощение купринского жизнелюбия, которое он только и смог противопоставить гнетущей социальной действительности. В этом смысле «Молох» и «Олеся» — произведения, связанные авторским мироощущением в одно целое. Это две стороны единой художественной задачи писателя — воссоздать не только голую правду, но и мечту, — задачи, которая определила его концепцию мира и человека.

## 2

«Молох» и «Олеся» принесли Куприну известность, но фигурой первой величины сделал его «Поединок» — повесть о царской армии, над которой он работал после переезда в Петербург в течение 1903—1905 гг. Опубликованная в «Сборнике товарищества „Знание“», повесть эта несла на себе несомненную печать тесного сближения Куприна с М. Горьким. Посвятив ее в первой публикации автору «Песни о Буревестнике», Куприн писал ему: «Теперь, наконец, когда все уже кончено, я могу сказать, что все смелое и буйное в моей повести принадлежит Вам. Если бы Вы знали, как многому я научился от Вас и как я признателен Вам за это».<sup>4</sup>

Изображение жизни пехотного полка в провинции, быта и нравов военной среды было поднято в данном произведении до уровня большого типического обобщения. Сам Куприн считал эту повесть своим поединком с царской армией, в которой для него воплотился враждебный социально-политический строй России.

Разоблачению и отрицанию самого существования царской армии служат бытовые зарисовки изнурительных и отупляющих полковых будней — с бессмысленной «словесностью», механическими

---

<sup>4</sup> А. И. Куприн о литературе. Сост. Ф. И. Кулешов. Минск, 1969, с. 221. См. также статью: *Корецкая И.* Горький и Куприн. — В кн.: Горьковские чтения. 1964—1965. М., 1966, с. 119—161.

тренировками, зверским мордобоем и жестокими попойками в свободное время. Той же цели подчинена вся система образов, каждый персонаж несет печать этих страшных будней.

По мере того как созрел талант Куприна, в его творчестве все более проявлялось два равнодействующих начала: стремление предельно выявить внутренние потенции каждой отдельной личности и не менее ярко выраженная тяга к социальной типологии этой личности.

Офицеры полка имеют единое «типовое» лицо с четкими признаками кастовой ограниченности, бессмысленной жестокости, цинизма, пошлости и чванливости. Вместе с тем в процессе развития сюжета каждый офицер, типичный в своем кастовом уродстве, хоть на момент показывается таким, каким он мог бы стать, если бы не губительное воздействие армии.

Не безлика в «Поединке» и народная (солдатская) масса: из нее выделены отдельные единицы, подтверждающие мысль о том, что армия калечит и подавляет человека. Особенно значительна и трагична в этом плане фигура доведенного до последнего отчаяния солдата Хлебникова, почти символичная в своей предельной обобщенности.

В психологическом аспекте разоблачение царской армии осуществляется через мировосприятие основных героев повести — офицеров Ромашова и Назанского и жены офицера Николаева Шурочки. Каждый из них хочет устоять против разрушительной силы армейской среды и ищет путей утверждения своей личности: Шурочка — в мещанском эгоцентризме, Назанский — в анархическом сверхиндивидуализме, Ромашов — в беспочвенном мечтательстве.

Обольстительная и неслухая Шурочка лелеет в глубине души «сказку» о жизни праздной и блестящей, о большом «настоящем» обществе, где «свет, музыка, поклонение, тонкая лесть, умные собеседники» (4, 35). В погоне за этим «идеалом» она избирает и соответствующие средства — приспособленчество и предательство.

Поначалу романтически настроенный Ромашов мало чем отличается от Шурочки. В своих мечтах он совершает героические подвиги, а вечерами, придя на вокзал, «со странным очарованием, взволнованно» следит за тем, как из вагонов выходят «красивые, нарядные и выхоленные дамы в удивительных шляпах, в необыкновенно изящных костюмах» и «штатские господа, прекрасно одетые, беззаботно самоуверенные, с громкими барскими голосами, с французским и немецким языком, с свободными жестами, с ленивым смехом» (4, 19). Это и есть шурочкино «настоящее общество», шурочкин рай, который, однако, по мере развития сюжета не влечет уже к себе Ромашова.

Еще не утративший наивной детской привычки думать о себе «в третьем лице, словами шаблонных романов», Ромашов решительно не приемлет тягостных будней «военного ремесла». Мелкие же столкновения с сослуживцами и полковым начальством

постоянно приводят его к мысли, что все «хитро сложенное здание» военной науки и практики — мировая ошибка, всеобщее ослепление. И тогда его еще инфантильное сознание начинает отчаянно искать путей исправления этой ошибки и конструирует утопическую разновидность «мирового единства». Ему представилось, что если его Я, возвышенное самоуважением, прикоснется доверчиво к другим Я («весь миллион Я, составляющих армию, нет — еще больше — все Я, населяющие земной шар») и все вместе дружно скажут: «Не хочу!», — то сразу же разрешатся все запутанные проблемы. «И сейчас же война станет невыносимой, и уж никогда, никогда не будет этих „ряды вдвой!“ и „полуоборот направо!“ — потому что в них не будет надобности» (4, 62).

Обилие тягостных впечатлений и долгие размышления о своем и «ихнем» Я произвели в Ромашове «глубокий душевный надлом» (4, 171), а проснувшаяся жалость к забитому Хлебникову заставила понять, что «серые Хлебниковы с их однообразно-покорными и обесмысленными лицами — на самом деле живые люди, а не механические величины, называемые ротой, батальоном, полком...» (4, 172). А за этим возникал кардинальный вопрос: «Кто же наконец устроит судьбу забитого Хлебникова?» (4, 174). Отрешаясь от мечтательности, Ромашов производит полный пересмотр ценностей не только военной системы («начинал понемногу понимать, что вся военная служба с ее призрачной доблестью создана жестоким, позорным всечеловеческим недоразумением» — 4, 174), но и буржуазного общества в целом. Перебрав в уме все профессии, какими он мог бы заняться на благо человечеству, выйдя в отставку, Ромашов обнаружил, что все те, кто призван «сделать человеческую жизнь изумительно прекрасной и удобной», на самом деле «служат только богатству» (4, 174). Ромашов не может ответить на вопрос, почему человечество «не хочет, или не умеет, или не смеет сказать „не хочу!“» (4, 62), так как далек от постижения классовой структуры общества, но все же «все ясней и ясней становилась для него мысль, что существуют только три гордых призвания человека: наука, искусство и свободный физический труд» (4, 174).

Противопоставленный Ромашову Назанский — теоретик ницшеанского толка. Его идеал — «грядущая богоподобная жизнь» (4, 209), к которой человечество придет через любовь к самому себе и путем жестокого отбора. «Настанет время, и великая вера в свое Я осенит, как огненные языки святого духа, головы всех людей, и тогда уже не будет ни рабов, ни господ, ни калек, ни жалости, ни пороков, ни злобы, ни зависти. Тогда люди станут богами», — грезит он. И утверждает как путь к этому идеалу «любовь к себе, к своему прекрасному телу, к своему всемогущему уму, к бесконечному богатству своих чувств» в обязательном сочетании с активной ненавистью к слабым, искалеченным, «прокаженным» (4, 208).

Философия Назанского представляет собой вольное изложение теории сверхчеловека, но вместе с тем его речи противоречивы. В них слышатся отголоски и современных настроений. Назанский выступает против самодержавия, заявляя: «... в лице этого двухголового чудовища я вижу все, что связывает мой дух, насилует мою волю, унижает мое уважение к своей личности» (4, 209). Отдельные высказывания героя тяготеют к суждениям Горького о человеке и его разуме. Эту противоречивость в свое время чутко подметил и счел нужным особо подчеркнуть в статье о «Поединке» А. В. Луначарский. Предостерегая читателя от обольщения красивыми речами Назанского, критик назвал его «индивидуалистом-мещанином», у которого «некрасивые, весьма мещанские мысли, хотя внешне прикрытые мнимо-красивой, мнимо-гордой индивидуалистической фразеологией».<sup>5</sup>

Ромашов так и остался на распутье. Его тянет к прекраснодушным размышлениям о «гордых назначениях» человека, но и фразеология Назанского его захватывает, особенно после того, как он испытал внезапный приступ «брезгливого неуважения к человеку» (4, 176) у тела солдата-самоубийцы. И тем не менее повесть свидетельствовала о вере писателя в духовное прозрение человека. Распутье Ромашова — это до известной степени противоречия в идейной позиции самого Куприна, который поднялся в своем «Поединке» на большую высоту социального обличения, но позитивная программа которого была весьма расплывчатой.

«Поединок» имел большой общественный резонанс. На протяжении многих лет имя Куприна воспринималось прежде всего как имя автора этой повести.

По своему пафосу к «Поединку» близко примыкают статья «События в Севастополе» (1905), в которой гневно осуждена зверская расправа с командой восставшего крейсера «Очаков», и рассказ «Сны». Последний заканчивался пророческими словами: «Я верю: кончается сон, и идет пробуждение. Мы просыпаемся при свете огненной и кровавой зари. Но это зари не ночи, а утра. Светлеет небо над нами, утренний ветер шумит в деревьях! Бегут темные ночные призраки. Товарищи! Идет день свободы!» (3, 446).

В годы первой русской революции Куприн ведет активную общественную жизнь: выступает с чтением наиболее «буйных» отрывков из «Поединка», вступает в контакт с революционными матросами Черноморского флота (к этому времени относится его краткое личное знакомство с лейтенантом Шмидтом), помогает укрывать спасшихся с мятежного «Очакова» матросов — и по приказу вице-адмирала Г. П. Чухнина высылается из пределов Севастопольского градоначальства.

---

<sup>5</sup> Луначарский А. В. Критические этюды. (Русская литература). Л., 1925, с. 269—270.

Итог этому «смелому и буйному» периоду своей жизни Куприн подведет в 1906 г. произведениями «Тост» и «Искусство».

«Тост» переносит читателя на 1000 лет вперед, в 2906 год, когда планета уже вступила в новую эру счастливой и гармоничной жизни и раскрепощенное от всех оков человечество в день всепланетного торжества с благодарностью вспоминает о героях революции 1905 г., обогривших «своей праведной горячей кровью плиты тротуаров» (4, 222). Воплотив высокий пафос революции, рассказ вместе с тем продемонстрировал, как далек был Куприн от подлинного понимания ее сущности. «Всемирный анархический союз свободных людей» (4, 219), возникший на планете, был скорее похож на «грядущую богоподобную жизнь» в представлении Назанского, чем на социалистическое общество. То же непонимание задач революции при романтическом приятии ее пафоса Куприн обнаружит в фантастическом рассказе «Королевский парк» (1911), где назовет новый строй, основанный на равноправии и гармонии, «докучным общественным режимом» (5, 272). Писателя привлекало в первую очередь отрицание сущего, а не последующие результаты борьбы с ним.

В октябре 1906 г. К. Чуковский поместил в газете «Свобода и жизнь» анкету на тему «Революция и литература», на которую откликнулись многие деятели культуры, и Куприн в их числе. Он ответил лирико-философским стихотворением в прозе, впоследствии известным под названием «Искусство». Гениального ваятеля спросили: «Как согласовать искусство с революцией?»; в ответ он показал свое последнее творение — фигуру раба, разрывающего на себе оковы. И трое мудрых высказали о нем суждение. Один сказал: «Как это прекрасно!»; второй: «Как это правдиво!»; но только третий ответил на исходный вопрос, воскликнув: «О, я теперь понимаю радость борьбы!» (4, 307). Нередко это произведение трактуют как эстетическую программу Куприна, содержащую требование художественности, жизненной правдивости и могучей воспитательной силы.<sup>6</sup> Однако у Куприна третье суждение отдалено от двух первых разделительным союзом: «Но третий воскликнул». Это придает программе писателя особый боевой смысл, воплотивший в себе дух революционного времени: правдивое и прекрасное произведение — еще не подлинно совершенное искусство, если в нем не заложена идея, зовущая человека на подвиг, на борьбу за высокий идеал.

В «Молохе», в «Поединке» и во многих других произведениях Куприн выступал как мастер психологического анализа. О мастерстве его в этой области ярко свидетельствовал рассказ «Штабс-капитан Рыбников» (1906), явившийся откликом на недавние события — русско-японскую войну. В нем изображен японский разведчик в Петербурге, маскирующийся под туповато-гру-

<sup>6</sup> См., например: Берков П. Н. А. И. Куприн. М., 1956, с. 69.

бого штабс-капитана и проникающий под таким видом в различные учреждения для сбора необходимых ему сведений.

Создание этого образа выявило глубинные возможности психологического дарования Куприна. Его не интересовала сама рискованная деятельность «штабс-капитана», но занимали тайные движения загадочной для него души. «Какие страшные ощущения должен он испытывать, балансируя весь день, каждую минуту над почти неизбежной смертью», — думает о нем второй герой рассказа, известный петербургский фельетонист Щавинский (4, 236). Воссоздать эти «ощущения», не прибегая к раскрытию их самим «штабс-капитаном». — основная психологическая задача рассказа.

В основе создания образа — резкий контраст двух лиц Рыбникова: грубая, злая и вместе с тем верная карикатура на русского забубенного армейца и постоянно сквозящие через нее черты иного, нерусского облика: это прорвавшийся нерусский жест, произнесенное слово, чуждое для разговорной речи русского офицера, мгновенная вспышка ненависти в глазах, излишняя развязность и т. д. До этого скрытого лица штабс-капитана читатель добивается с помощью «проницательного сердцеведа» Щавинского, которому проникновение «в тайные, недопускаемые комнаты человеческой души» доставляет «странное, очень смутное для него самого наслаждение» (4, 235).

Сюжет рассказа построен на психологических перипетиях тайной напряженной борьбы «с чужой душой», которую затевает фельетонист с Рыбниковым. Цель этой борьбы — не разоблачение разведчика как такового, маска мнимого капитана могла обмануть лишь людей недалеких и беспечных в своем самодовольстве. Цель Щавинского — понять душу «смельчака», раскрыть тайну «этого постоянного напряжения ума и воли, этой дьявольской траты душевных сил» (4, 237). Достигнуть этой цели ему удастся только отчасти, — Рыбников продолжает свою отчаянную игру, — и полный уважения и ужаса перед необычной силой воли и «одиноким героизмом» фельетонист вдевает в петлицу капитанского пальто бутоньерку с розой в знак мира: «не будем больше изводить друг друга» (4, 246).

Психологический облик капитана Рыбникова создается путем накопления отдельных наблюдений за его поведением, речью, скрытым презрением. Воссоздание психологии человека путем самораскрытия дается в рассказе «Река жизни» (1906). В течение обыденной пошлой жизни врывается нечто трагическое. Студент, увлеченный недавними революционными событиями, не выдерживает испытания и на допросе жандармского полковника предает своих товарищей. Прежде чем застрелиться, он пишет письмо-исповедь, в которой прослеживает, как постепенно шло проникновение в его душу подлой и рабской трусости, а «тихое оподление души человеческой ужаснее всех баррикад и расстрелов в мире» (4, 282). Студент видел, как в дни революции рождались

орлята, он и сейчас не отрекается от нее, но у него дряблая душа, и он решает умереть.

Психологический самоанализ студента получил высокую оценку физиолога И. П. Павлова, который нашел, что Куприну удалось убедительно показать, что его герой стал жертвой «рефлекса рабства».<sup>7</sup>

Заглавию «Река жизни» автор придал философско-символический смысл. Это широкий жизненный поток определенного времени с его трагизмом, низкими и высокими устремлениями, и вместе с тем это часть неодолимой и вечной «реки жизни», которая вбирает в себя и очищает все потоки. В последние мгновения жизни юный самоубийца начинает сознавать неразрывную связь всего мирового процесса. «Все наши дела, слова и мысли, — пишет он, — это ручейки, тонкие подземные ключи. Мне кажется, я вижу, как они встречаются, сливаются в родники, просачиваются наверх, стекаются в речки — и вот уже мчатся бешено и широко в неодолимой Реке жизни. Река жизни — как это громадно! Все она смоем рано или поздно, снесет все твердыни, оковавшие свободу духа» (4, 284). К мысли о том, что ничто не пропадает бесследно в вечном движении «Реки жизни», Куприн не раз еще вернется в своем дальнейшем творчестве.

### 3

В период политической реакции Куприн с гневом и болью вел летопись страшного времени («Бред», «Гамбринус», «Обида» и др.). Нарисовав в рассказе «Гамбринус» (1907), самом сильном произведении этих лет, картину разгула реакции, Куприн отметит, что он был заранее подготовлен. Уже грозился полицейский: «Я вам покажу революцию, я вам покаж-у-у-у!» (4, 358), — и «в улицах, похожих на темные липкие кишки, совершалась тайная работа. Настежь были открыты всю ночь двери кабаков, чайных и ночлежек» (4, 358). А утром начался погром, после которого «победители проверяли свою власть, еще не насытись вдоволь безнаказанностью» (4, 359). Так скупно, но вместе с тем выразительно Куприн укажет на тех, кто подготовлял подобные погромы, на кого ориентировались силы реакции. Он не снимает вины с темной, еще не пробужденной социальным сознанием толпы, которая попала во власть необузданных звериных инстинктов и чувствует себя безнаказанной, но, как и в предшествующем творчестве, переносит борьбу со злом из сферы политической в сферу социально-психологическую. Темным инстинктам, овладевшим людьми, жизнелюбивый писатель противопоставит свои святыни — красоту и высокую духовность. «Гамбринус» — гимн искусству и красоте негибаемого человеческого

<sup>7</sup> См.: Куприн А. Собр. соч. в 6-ти т., т. 4. М., 1958, с. 749—750.

духа. Финальный аккорд этого гимна: «Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит» (4, 362).

Портовый кабачок «Гамбринус» — место веселого разгула «портовых и морских» людей — славился и своим виртуозом, скрипачом-самородком Сашкой, репертуар которого составляли «песни, привезенные из всех гаваней земного шара». Выступления Сашки отразили трудную историю начала века: русско-японскую войну, революцию, период реакции («странное время, похожее на сон человека в параличе» — 4, 359). Сашка увлекал своих слушателей и чувствительным романсом, и песнями многих наций, и Марсельезой. Его музыка — выражение народной души, именно в этом и состоит его необыкновенное искусство, а народную душу нельзя убить. И как бы ни была сурова действительность по отношению к Сашке, как бы ни калечила его физически, душа его оставалась все той же поющей и негибаемой душой народа.

О великой силе искусства, делающей человека смелым и протестующим, Куприн говорит также в рассказе «Анафема» (1913), сразу же запрещенном цензурой. Под влиянием захватившего его чтения повести «Казаки» протодьякон Олимпий провозглашает в церкви вместо анафемы Толстому «Земной нашей радости, украшению и цвету жизни, воистину Христа соратнику и слуге, боярину Льву <...> Многая ле-е-е-та-а-а-а» (5, 461).

Давая оценку художественного мастерства Куприна, критика обычно отмечала простоту и вместе с тем большую выразительность его языка. О первом томе «Рассказов» писателя, изданном «Знанием» в 1903 г., Лев Толстой писал: «В нем много лишнего, но очень ярко и хороши тон и язык».<sup>8</sup> Язык «Гамбринуса» им был назван «прекрасным».<sup>9</sup> В 1909 г. Куприн вместе с И. Бунным получил Пушкинскую премию, присуждаемую Отделением русского языка и словесности Академии наук.

«Гамбринус» был одним из последних рассказов Куприна на острую социальную тему. Писатель говорил, что Горький хотел сделать его певцом революции, но это не соответствовало его таланту. Продолжая порою откликаться на «злобы дня», Куприн был далек от революционной среды и чуждался политики.

В статье «Из истории новейшего романа» (1910) В. Воровский, определяя творческую индивидуальность каждого из трех крупных писателей эпохи (Горький, Куприн, Андреев), назвал Куприна «чистопробным художником» и вместе с тем «аполитиком».

«Аполитик» не означало равнодушный свидетель или созерцатель. Гуманистический взгляд писателя проявлялся как в пристальном внимании к жизни простых людей, так и в обвинении тех, кто утверждал бесправие. Однако, обладая выразительной

<sup>8</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 74. М., 1954, с. 102.

<sup>9</sup> Там же, т. 58, с. 468.



художественной формой, Куприн, по словам критика, ходит только «по периферии жизни, он обводит только ее контуры».<sup>10</sup> Воровский справедливо отметит, что Куприн «всей душой сочувствует борьбе угнетенных классов за освобождение от гнета»,<sup>11</sup> но его главным образом привлекает общая картина «реки жизни» и внутренний мир человека. «От социальной борьбы, — пишет Воровский о Куприне, — его мысль рвется в лесную глушь, на морской простор. И превыше всей этой борьбы, раздирающей народы и классы, он готов поставить единое вечное — женскую любовь».<sup>12</sup>

Действительно, подобно Тургеневу, среди вечных загадок бытия Куприн особо выделил вечную загадку любви в ее постоянной сопряженности с идеей смерти, с мыслью о быстротечности и конечности земного бытия. Но он решал эти проблемы иначе, чем автор «Фауста», «Клары Милич» и «Песни торжествующей любви». Тургенев выявляет стихию любовного чувства как нечто внеличное, как загадочную власть над человеческой личностью более мощного и не познанного человеческого разумом начала. Для Куприна любовь — самая состоятельная форма утверждения и выявления личностного начала в человеке. Любовь как спасительная сила, оберегающая «чистое золото» человеческой природы от «оподления», от разрушительного влияния обанкротившейся буржуазной цивилизации, — сквозная тема купринского творчества, стержень его миропонимания, опора его оптимизма. Заложенная еще в «Молохе», развитая в «Олесе», закрепленная в «Поединке», эта тема определила магистральную линию философских и художественных исканий позднейшего Куприна и вызвала к жизни главное в его творчестве 10-х гг. — своего рода «трилогию» о любви: «Суламифь», «Гранатовый браслет» и «Яму». Последняя резко отличается от двух первых предметом изображения (антилюбовь, узаконенное общественной практикой надругательство над любовью), но без нее было бы неполным общее восприятие купринской философии любви.<sup>13</sup>

Повесть «Суламифь», написанная по мотивам библейской «Песни песней» царя Соломона, противостояла сексуальному поветрию в литературе реакционной поры; спор с философией «раскрепощения плоти» отразился в своеобразном поединке царя Соломона с покинутой им царицей Астис, жрицей храма Изиды. Основная мысль повести: любовь сильна, как смерть, и одна она,

<sup>10</sup> Воровский В. Литературная критика. М., 1971, с. 260.

<sup>11</sup> Там же, с. 254.

<sup>12</sup> Там же, с. 261.

<sup>13</sup> В статье «О Кнуте Гамсуне» (1907), посвященной писателю, поразившему Куприна своим воспеванием любви и природы, утверждает, что в роскошных садах Гамсуна растут и «поганые грибы». Очевидно, желая в свою очередь показать такие грибы, Куприн почти одновременно с повестью «Суламифь» написал рассказ «Морская болезнь», который был воспринят как прямая дань модному эротизму. В дальнейшем Куприн несколько переработал этот рассказ.

вечная, оберегает человечество от нравственного вырождения, которым грозит ему современное общество. «Много веков прошло с той поры. Были царства и цари, и от них не осталось следа, как от ветра, пробежавшего над пустыней. Были длинные беспощадные войны, после которых имена полководцев сияли в веках, точно кровавые звезды, но время стерло даже самую память о них.

Любовь же бедной девушки из виноградника и великого царя никогда не пройдет и не забудется, потому что крепка, как смерть, любовь, потому что каждая женщина, которая любит, — царица, потому что любовь прекрасна!» (5, 36—37).

Многие современники Куприна не приняли внезапного, как им казалось, перехода писателя от русской «бытописи» к восточной экзотике. «Суламифь» расценивалась ими как уход от острой социальной проблематики. Сама по себе тема любви никогда не была в искусстве показателем отрешения от действительности, но избранная Куприным форма предельного, всечеловеческого обобщения этой темы, действительно, удалила повесть от живых страстей времени, сделав ее, по собственному признанию писателя, холодноватой.<sup>14</sup> Новое возвращение к теме большой, всепоглощающей любви состоялось в рассказе «Гранатовый браслет» (1910), сюжет которого, как это часто бывало у Куприна, имел реальную основу.

То была история безнадежной любви мелкого чиновника к жене члена Государственного совета, позднее виленского губернатора Д. Н. Любимова. Реальных прототипов имели и другие персонажи рассказа. Силою таланта Куприна жизненный эпизод был превращен в историю любви, о которой веками мечтают и тоскуют «лучшие умы и души человечества — поэты, романисты, музыканты, художники» (5, 256).

Однако Куприн не в первый раз обратился к теме великой «любви издали», воскрешая сказочный мотив о принце, полюбившем принцессу по ее изображению.<sup>15</sup> В сказках великая сила любви вознаграждалась счастьем, в жизни она была трагична. Такому сюжету был посвящен рассказ «Первый встречный», опубликованный в газете «Жизнь и искусство» в 1897 г. и уже забытый читателями 10-х гг. Герой этого рассказа — бедный чиновник посылает перед смертью письмо аристократке, которую случайно встретил в страшный день ее жизни и полюбил. Признаваясь в своей огромной, неведомой ей любви, умирающий от чахотки человек шлет пленившей его женщине «свое благословение и вечную благодарность» (2, 258).

<sup>14</sup> Киселев В. Рассказы о Куприне. М., 1964, с. 174.

<sup>15</sup> В самом рассказе связь со «сказочностью» сохраняется в несколько «таинственном» облике Желткова. Мелкий чиновник музыкален и наделен чувством прекрасного. Он обладатель редкого зеленого граната и имеет «родословную». Его комната бедна, но диван покрыт «истрепанным прекрасным текинским ковром». Он более благороден в сцене свидания, чем брат героини.

Желтков также любит княгину Веру Николаевну издали, и любовь эта не оставляет места для других интересов в его жизни. «Восемь лет тому назад я увидел вас в цирке в ложе, и тогда же в первую секунду я сказал себе: я ее люблю потому, что на свете нет ничего похожего на нее, нет ничего лучше, нет ни зверя, ни растения, ни звезды, ни человека прекраснее Вас и нежнее. В Вас как будто бы воплотилась вся красота земли...» (5, 266). Желтков убивает себя, чтобы не мешать жить княгине, и, умирая, благодарит ее за то, что она была для него «единственной радостью в жизни, единственным утешением, единой мыслью» (5, 267).

В «Гранатовом браслете» тема любви истолкована в музыкальном ключе. Исходной точкой замысла рассказа послужила, по признанию самого писателя, вторая соната Бетховена, «шесть тактов» которой «растолковала» ему однажды жена одесского врача (5, 497). Это не столько рассказ о любви, сколько молитва о ней. Молитвенный экстаз, в котором от начала до конца выдержана центральная тема произведения, закрепляется сменяющимися друг друга в едином ряду символическими образами. Это старинный молитвенник, подаренный героине сестрою в день именин, гранатовый браслет, присланный ей, а затем отданный в дар Мадонне, и, наконец, претворение шести музыкальных фраз из бетховенской «Аппассионаты», о которых вспоминает герой перед смертью, в шесть строф стихотворения в прозе, возникающих в сознании княгини. Это своеобразный акафист любви, рефреном в котором служит строка из молитвы, обращенная героем в своем предсмертном письме к любимой: «Уходя, я в восторге говорю: „Да святится имя Твое“» (5, 266). Лирическая «музыкальная» концовка рассказа утверждает высокую силу любви, которая дала почувствовать свое величие, красоту и самозабвенность, приобщив к себе на мгновение другую душу.

Патетическая, романтическая по характеру образного воплощения центральная тема любви-трагедии сочетается в «Гранатовом браслете» с тщательно воспроизведенным бытовым фоном и рельефно обрисованными фигурами людей, жизнь которых не соприкоснулась с чувством большой любви. Желтков и товарищ прокурора, думающий, что любовь можно пресечь административными мерами, — люди двух различных жизненных измерений. Но жизненная среда не бывает у Куприна однозначною. Им особо выделена фигура старого генерала Аносова, который уверен в том, что высокая любовь существует, но она «должна быть трагедией. Величайшей тайной в мире», не знающей компромиссов (5, 253).

«Гранатовый браслет» вызвал в современной критике разногласные оценки, но в целом и русская, и зарубежная критика увидела в этом рассказе явное противостояние беллетристике в духе Арцыбашева. Рассказ был высоко оценен М. Горьким.

К началу 10-х гг. Куприн — признанный мастер литературы. Определяющими чертами его творчества критика считала жизнелюбие, приверженность к реалистической манере письма и вместе с тем тяготение к романтике. В 1911 г. А. Г. Горнфельд писал в связи с появлением «Гранатового браслета»: «Есть Куприн, полный физической жизни <...> жадный к материальным впечатлениям <...> И есть другой, конечно, все тот же Куприн, идеалист, мечтатель, романтик».<sup>16</sup> Сам Куприн, обычно отмечавший в своих статьях о других авторах то, что наиболее соответствовало его собственному дарованию, писал в статье «Джек Лондон» (1916): «...именно достоверность рассказов Д. Лондона и придает его творчеству необыкновенную, волнующую прелесть убедительности» (9, 154). Отметим он у Лондона в качестве основной положительной черты и веру в человека.

10-е гг. были годами расцвета творчества ряда литераторов, в том числе И. Бунина, о котором после публикации «Деревни» и «Суходола» заговорили как о выдающемся писателе-реалисте. Критика различных литературно-общественных лагерей начинает писать о «возрождении реализма». Но в творчестве Куприна в эти годы взлета не было. Он не создает уже произведений, привлекающих к себе пристальное внимание современников. Повесть «Яма», над которой он работал в течение ряда лет, не имела успеха.

Романтическая нота все еще звучит в душе писателя, теперь его все сильнее тянет к людям особых, «романтических» профессий, связанных со стихиями и риском, — артистам цирка, рыбакам, авиаторам. В очерке «Люди-птицы» (1917), посвященном последним, Куприн дал обобщенную характеристику излюбленного им типа человека, романтизированного самой жизнью: «Постоянный риск, ежедневная возможность разбиться, искалечиться, умереть, любимый и опасный труд на свежем воздухе, вечная напряженность внимания, недоступные большинству людей ощущения страшной высоты, глубины и упоительной легкости дыхания, собственная невесомость и чудовищная быстрота — все это как бы выжигает, вытравливает из души настоящего летчика обычные низменные чувства: зависть, скупость, трусость, мелочность, сварливость, хвастовство, ложь — и в ней остается чистое золото» (7, 126).

Людям постоянного риска — рыбакам, потомкам древних греков, жизнь которых Куприн близко узнал, живя в Балаклаве, посвящен цикл очерков «Листригоны» (1907—1911), большая часть которых написана до 10-х гг. Листригоны — «милые простые люди, мужественные сердца, наивные первобытные души,

<sup>16</sup> Цит. по кн.: Русская литература конца XIX—начала XX в. (1908—1917). М., 1972, с. 481.

крепкие тела, обвеянные соленым морским ветром, мозолистые руки, зоркие глаза, которые столько раз глядели в лицо смерти, в самые ее зрачки» (5, 296).

Куприн любит свои новыми друзьями с естественными душами (все то же «чистое золото» души), окрашивая в романтические тона их трудную жизнь, смелый промысел, товарищескую выручку, их первобытно радостное веселье. Писатель сохраняет подлинные имена этих людей. Так, о мужественном и смелом Юре Паратино он скажет, что это «не германский император, не знаменитый бас, не модный писатель, не исполнительница цыганских романсов, но когда я думаю о том, каким весом и уважением окружено его имя на всем побережье Черного моря, — я с удовольствием и с гордостью вспоминаю его дружбу ко мне» (5, 281).

Повествование о жизни простой и свободной сплетается в «Листригонах» с легендами и апокрифами, рассказанными рыбаками, еще более усиливая представление о сердцах, не погубленных современной цивилизацией. Вот возвращается домой лодка с рыбаками, пропадавшая в бушующем море три дня: «Перед бухтой они опустили парус и вошли на веслах, вошли, как стрела, весело напрягая последние силы, вошли, как входят рыбаки в залив после отличного улова белуги. Кругом плакали от счастья: матери, жены, невесты, сестры, братишки. Вы думаете, что хоть один рыбак из артели „Георгия Победоносца“ размяк, расплакался, полез целоваться или рыдать на чьей-нибудь груди? Ничуть! Они все шестеро, еще мокрые, осипшие и обветренные, ввалились в кофейную Юры, потребовали вина, орали песни, заказали музыку и плясали, как сумасшедшие, оставляя на полу лужи воды» (5, 300).

В 10-е гг. Куприн не раз заявлял, что его тянет к героическому. Произведения, отразившего эту тягу, им написано не было, но круг его героев пополнился новыми персонажами.

Повесть «Жидкое солнце» (1912) обозначила поиск Куприным героя нового времени, возможно, не без некоторого влияния творчества Г. Уэллса. Куприн воплощает этого героя в образе крупного ученого, лорда Чальсбери, поставившего перед собою цель добыть новый, неограниченный источник энергии для блага человечества. Жизнь ученого посвящена попыткам превратить солнечный свет в газообразное, а затем жидкое состояние.

Исходная мысль произведения, как и в рассказе «Тост», — вера в гордый ум человека, который может преодолеть все препятствия: «...если бог в своем справедливом гневе отвернулся от человечества, то человеческий необъятный ум сам придет себе на помощь» (5, 405). Однако современная цивилизация превращает благо во всеильное зло. Один из помощников ученого видит в его научном открытии прежде всего разрушительные возможности: «...жидкому солнцу предстоит громадная будущность в качестве взрывчатого вещества или приспособления для мин и

огнестрельных ружей» (5, 440). Горькой иронией звучит конец повести. «Друг человечества» начинает понимать, что в современном обществе его великое научное открытие послужит не благу человека, а его порабощению. И эта мысль заставляет ученого не только прервать работу, но и взорвать свою лабораторию, а вместе с нею уничтожить и свое научное завоевание.

Научно-фантастическая повесть, лишенная реально-бытовой основы (действие ее происходит в Англии, в уединенной лаборатории на вершине потухшего вулкана) и глубокого психологизма, была вне русла купринского дарования. Не оказался он и мастером занимательной интриги, намеченные им сюжетные линии (авантюрист-помощник, дорогие стекла-бриллианты и тайна их сложной транспортировки) оказались неиспользованными. Обращение к чуждому жанру не принесло Куприну успеха, однако следует отметить, что он был в числе первых русских писателей, заговоривших о моральной ответственности перед обществом ученых нового века с его быстрым промышленным развитием. Вскоре та же проблема привлечет внимание Л. Андреева.

Научно-авантюрная повесть осталась одинокой, но тем не менее она не была случайным явлением в творчестве Куприна. В 10-х гг. он как бы охладевает к близким ему ранее темам («Чувствую, как во мне слабеет интерес к быту») <sup>17</sup> и начинает тяготеть к другой проблематике. На смену произведениям с пластической бытописью, признанной сильной стороной его творчества, приходят произведения, в которых большую роль играют приемы иносказания и фантастики. Куприна теперь тянет писать «правдивые, хотя и неправдоподобные» истории. Он не забывает о сатире («Паша», «Гога Веселов», «Канталупы»), но социальная заостренность исчезает из его творчества. Все сильнее влечет его область таинственного в жизни человека («Неизъяснимое», 1915; «Воля», 1916, и др.).

Теперь в центре внимания писателя постоянно находятся не только (и даже, пожалуй, не столько) конкретно-исторические социальные проблемы, сколько глобальные вопросы человеческого бытия, нескончаемой и вечной «реки жизни». Как и прежде, для Куприна это не мистические неразрешимые загадки, а задачи, еще не решенные человеческим разумом и поэтому лишь до поры таинственные.

К таинственным явлениям Куприн относил роль случая в жизни человека. Позднее в повести «Юнкера» он скажет: «... громадная сила — напряженная воля, а сильнее ее на свете только лишь случай» (8, 351).

Случай для Куприна — непознанные таинственные силы, неожиданно врываются в жизнь человека и большей частью ломающие его. Случай — это стечение обстоятельств, которое реалистически объяснимо, но само это объяснение неведомо чело-

<sup>17</sup> См.: Берков Л. Н. А. И. Куприн, с. 120.

веку, столкнувшемуся с ним, и потому событие относится им к области таинственно-неведомого. Реалистически мотивированный случай, а также таинственное сочетание логического и нелепого нередко встречаются в рассказах Куприна. В 1910 г. он посвятит размышлениям о роли и природе случая специальный рассказ «Искушение», в котором появится даже типичный андреевский «Некто или Нечто, что сильнее судьбы и мира» (5, 205).

Новые черты мировосприятия Куприна существенно изменяют его социальную концепцию. Автор «Поединка» и «Реки жизни» был полон оптимистической веры в то, что само течение жизни неизбежно образует со временем «глубины героизма» там, где пока существуют «отмели пошлости». В 10-х гг. писатель предсказывает неизбежность кровавого оргиастического конца той прекрасной и гармонической жизни, которая наступит на земле на одной из спиралей вечного мирового движения, и участие в нем людей, обзевшихся вечной добродетелью.

По мнению персонажа «Искушения», жизнь — это «миллионы сцепившихся случаев» (5, 204—205), и каждый из них строго подчинен непреложному закону, направляющему течение реки жизни в целом. Но вечное столкновение воли человека с капризным и все еще непостижимым «случаем» не исчерпывало для Куприна проблемы таинственного в жизни человека. В не меньшей степени его волновали темные провалы человеческого подсознания, еще не разгаданные наукой, но уже ставшие предметом ее анализа.

В творчестве Куприна не раз воспроизводились характеры людей в их алогическом проявлении. В 10-х гг. обостряется интерес писателя к подсознательному миру человека, совпадая с широким интересом, проявленным в то время к психоаналитическому учению З. Фрейда, которое утверждало, что обширная сфера подсознания превосходит сферу сознания и руководит человеком более властно, чем разум. В начале 10-х гг. русский читатель получил возможность ознакомиться в переводах с целым рядом сочинений Фрейда: «О психоанализе», «Психологические этюды», «Леонардо да Винчи» (все — М., 1912), «Толкование сновидений» и «Психология детского страха» (М., 1913). Одновременно сформировался и «русский фрейдизм» — целое течение, представлявшее разные толкования теории и методики психоанализа.

Особый интерес и наука, и литература, и досуговая мысль интеллигентного обывателя в те годы проявляли к механизму человеческого сна как наиболее доступной расшифровке формы проявления скрытых влечений человека. «В снах — свободная, подсознательная жизнь души. Не становятся ли нам поступки бодрствующих людей понятнее, когда мы знаем, что делают они во сне?» — формулировал этот массовый интерес Д. Философов, иллюстрируя свою мысль анализом творчества А. Ремизова.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Философов Д. В. Старое и новое. Сб. статей по вопросам искусства и литературы. М., 1912, с. 22.

Увлечение психоанализом достигло такого накала, что вызвало к жизни остроумную пародию-монодраму Н. Н. Евреинова «В кулисах души», разыгранную в 1912 г. на сцене петербургского театра миниатюр «Кривое зеркало». В этом спектакле Ведущий, некий ученый схоласт, ссылаясь на данные новейшей науки, характеризовал во вступительной лекции трехчленную модель человеческой личности (Я — рациональное, Я — эмоциональное, собственно Я), пародируя мысль Фрейда о структуре человеческой души, содержащей в себе одновременно разные субстанции: «Я», «Оно», «Сверх Я». Сатирический эффект «строго научной» монодрамы Евреинова усиливался тем, что ученые выкладки профессора были иллюстрированы банальнейшим драматическим сюжетом: в душе женатого человека, увлеченного модной «этуалью» варьете, идет жестокая борьба, завершающаяся выстрелом в сердце.

Психоанализ оказал сильное, хотя и неоднородное влияние на развитие художественной литературы начала века. В частности, он спровоцировал в какой-то мере широкое увлечение эротикой. Но более вдумчивые и серьезные художники увидели в психоанализе новую возможность обнажить тайные мотивы поведения человека и скрытые причины многих драм человеческой жизни. Такого рода интерес к учению Фрейда и других психологов, врачей, философов, изучающих сферу подсознания, проявили Андреев и Куприн. В повести «Олеся», где этот интерес уже принял форму глубокого, тяготеющего к научному, объяснения загадочного в поведении человека, писатель называет имя врача-психиатра Шарко<sup>2</sup> и устами героя «в простой форме» излагает мысли «о гипнотизме, о внушении» и о других «странных знаниях», которые, опередив точную науку, столетиями живут в подсознании и передаются по наследству в народной среде.

В любимой Куприным фантастической повести «Каждое желание» (1917; позднее печаталось под заглавием «Звезда Соломона») вновь проявлен его интерес к тайнам человеческой психики с ее неразгаданными глубинами подсознания.

На этот раз писатель, вновь обратившийся к хорошо знакомой ему русской действительности, избрал своим героем простодушного обладателя доброго сердца, мелкого чиновника Цвета, который заставлял вспомнить образ бессмертного Акакия Акакиевича. Мечты его в новом веке не простирались далее получения первого чина коллежского регистратора. Волей таинственного случая Иван Цвет приобретает власть осуществлять любые свои желания. Однако такое «везенье» скоро надоедает герою и утомляет его. И когда столь же неожиданно для себя Иван Цвет возвращается из романтического мира призрачной и уже наскучившей ему магической власти к своему повседневному существованию (оказывается, все было только сном!), он ничуть не огорчен, тем более что его единственная мечта — о чине — сбывается наяву. «Узорчатый», яркий сон быстро забывается Цветом, и только по-



рою необычно возникающие мгновенные ситуации тревожно напоминают ему о когда-то увиденном и пережитом.

Куприн ставил в своей повести задачу художественно воспроизвести «механику» сна и нащупать пружины, воздействующие на ход событий в нем. Сон в «Звезде Соломона» оказался подобен тому, кто его видит: «романтический мир» — герой и его «послушный» черт — соответствует интеллекту спящего. Цвет не испытывал желания проникнуть в тайны мироздания, познакомиться с жизнью других, неведомых ему стран или насладиться всем тем, что несет с собою богатство. Сплетая в «Звезде Соломона» «быль и небылицу», Куприн воплотил в них свои представления о «случае» в его разнообразных реальных и ирреальных проявлениях и о природе подсознательного в психике человека.

С легкой иронией писатель показывает, что «Звезда Соломона» (овладение магическим словом), принесшая власть герою, не обратила его незлобивого сердца. Цвет прошел испытание властью, богатством, успехом, но ничто не привлекло его. Когда же он вдруг приобщился к таинственной силе чтения чужих мыслей, состояние их испугало и отвратило его от дара, который рождал «презрение к человеку и отвращение к человечеству» (7, 198). «Простоватый ум» и природная незлобивость не позволили Цвету употребить во зло необычное «двойное зрение», но подсознание и с ним играет недобрые шутки. Помимо своей воли он чуть не становится виновником смерти человека. Спросив себя с пристрастием, хотел ли он ее, герой не в силах дать однозначный ответ на этот «жуткий вопрос». «Нет, конечно, он не желал смерти или увечья этому незнакомому бедняку. Но где-то в самом низу души, на ужасной черной глубине, под слоями одновременных мыслей, чувств и желаний, ясных, полужасных и почти бессознательных, все-таки пронеслась какая-то тень, похожая на гнусное любопытство» (7, 173). И, поняв это, Цвет впервые со стыдом и страхом подумал: «... какое кровавое безумие охватило бы весь мир, если бы все человеческие желания обладали способностью мгновенно исполняться» (7, 173).

Таким образом, Куприн становится на путь пересмотра своего раннего увлечения «чистым золотом» естественной природы людей. В причудливом сюжете «Звезды Соломона» сочеталась критика буржуазного общества, искажившего человеческое «естество», и тяжелое недоверие к самому этому «естеству», к человеку вообще с его темными бесконтрольными «подснами». В повести звучат не столь свойственные ранее Куприну ноты пессимизма, навеянные мыслями о зыбкости и краткости человеческого существования, о малых различиях между приземленной и прозрачной действительностью. «Кто скажет нам, — спрашивает он, — где граница между сном и бодрствованием? Да и насколько ли разнится жизнь с открытыми глазами от жизни с закрытыми? <...> И что такое, если поглядим глубоко, вся жизнь

человека и человечества, как не краткий, узорчатый и, вероятно, напрасный сон? Ибо — рождение наше случайно, зыбко наше бытие, и лишь вечный сон непрерывен» (7, 190).

---

Художественный метод Куприна издавна и по общему согласию определяется как «последовательный» или «традиционный» реализм, наиболее непосредственно развивающий традиции классической литературы XIX столетия. Этот метод органически сочетает в себе суровое отрицание трезво проанализированной социальной действительности и высокий полет мечты, в принципе осуществимой, но еще не осуществленной. Как художник Куприн был силен, когда ставил и разрешал на материале живой современности остроактуальные общественные проблемы. Шедевры его пера — «Молох», «Олеся», «Поединок» — стали весьма вескими аргументами в недавнем научном споре о концепции «кризиса» реализма на рубеже веков.

С годами Куприна, как и большую часть писателей-современников, все сильнее влекли к себе проблемы и темы отвлеченного и обобщенного, общечеловеческого характера. Но устойчивый интерес к загадочным и труднообъяснимым или вовсе необъяснимым явлениям в человеческой жизни, проявившийся как в раннем творчестве Куприна («Странный случай», «Безумие», «Лунной ночью» и др.), так и в позднейшем, никак не может быть объяснен, как это иногда делается, исключительно влиянием на него литературы модернистской. Являясь закономерностью в художественной эволюции Куприна, эта сторона его творческого мировоззрения не разрушает, а углубляет представление о близком родстве его литературного наследства с тем течением русского реализма, в недрах которого еще в 60—70-е гг. сформировался интерес к таинственной сфере человеческого бытия, еще не открывшейся науке. Наиболее выразительно такая тенденция была воплощена в «таинственных повестях» И. С. Тургенева.

Куприн с его проявившимся интересом к «таинственному», но не мистическому, а лишь непознанному, — не жертва влияний модернизма, а законный наследник и продолжатель определенных исканий реализма XIX в. в его эволюции от конкретно-исторической актуальности к более широким социально-философским обобщениям мирового бытия и глубинному проникновению в еще не достаточно познанную наукой сферу человеческого сознания.

Особенность художественного дарования Куприна — повышенный интерес к каждой человеческой личности и мастерство психологического анализа — позволила ему по-своему освоить реалистическое наследие. Ценность его творчества в художественно убедительном раскрытии души своего современника, взволнованной и потрясенной социальной действительностью и загадками человеческого бытия.

К рубежу 1917 г. Куприн пришел с жизненной программой, гуманистической в своей основе, но полной противоречий. Критический пафос, присущий ему с первых литературных шагов, сохранился, но предмет обличения утратил четкие социальные контуры. Это помешало писателю понять значение и задачи Октябрьской социалистической революции. Как и многие другие, он был занесен волной эмиграции в 1919 г. сначала в Финляндию, а затем во Францию. «Есть люди, которые по глупости либо от отчаяния утверждают, что и без родины можно, — горько говорил Куприн-эмигрант. — Но, простите меня, все это при-творяшки перед самим собой. Чем талантливее человек, тем труднее ему без России» (9, 243—244). Почти все зарубежное творчество Куприна — тоскливый «взгляд в былое». Но, тоскуя по прошлой, идеализируемой им теперь «милой, беспечной, уютной, доброй русской жизни» (7, 223), писатель не мог освободиться от мысли, что он чего-то не понял и не понимает до сих пор, а понять — необходимо. Эта тревога привела Куприна к неизбежной мысли о возвращении домой, что и было осуществлено им незадолго до смерти.

---

## ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ

---

### 1

Появление на рубеже веков нового героя истории — пролетариата вызвало изменение не только в сфере политики и идеологии, но и в художественной жизни. Зарождается пролетарская литература, ярчайшим представителем которой стал М. Горький.

Мировая история и литература знает немало примеров, когда революционный подъем народа сопровождался бурным развитием боевого искусства. Трудящаяся масса либо находила своих певцов в среде художественной интеллигенции, захваченной идеей народного освобождения, либо сама приобщалась к литературной деятельности. В чартистской поэзии в Англии, в поэзии Июльской революции и Парижской Коммуны во Франции складывались художественные традиции пролетарской поэзии.

Русская пролетарская поэзия, теснейшим образом связанная с бурной эпохой подготовки и свершения трех революций, представляла собою по широте выдвижения рабочих поэтов и революционному накалу их творчества особое историческое явление. Органически сближаясь в своей проблематике и поисках нового героя с литературой 1890—1910-х гг., поэзия эта ярко отражала революционную поступь страны. То был непосредственный голос самих народных масс, который получал все более громкое звучание, не зная по существу спада.

Характер ранней рабочей поэзии во многом определялся особенностями общественной жизни конца XIX в., т. е. времени, когда формировался российский пролетариат и происходило соединение социализма с рабочим движением. В этот период она включает в себя стихийное творчество масс, развивающее традиции рабочего фольклора, и поэтическое творчество профессиональных революционеров, продолжавшее революционно-романтическую линию русской вольной поэзии. Слияние этих двух потоков произойдет в годы первой русской революции.

Одним из показателей роста самосознания пролетариата В. И. Ленин считал то, что «среди самых отсталых рабочих раз-

вилась настоящая страсть „печататься“ — благородная страсть к этой зачаточной форме войны со всем современным общественным порядком, построенным на грабеже и угнетении».<sup>1</sup>

Значительную роль в становлении пролетарской литературы сыграло творчество поэтов-самоучек, выходцев из рабочей среды: Е. Нечаева, Ф. Шкулева, Ф. Гаврилова и др. Впервые в русской литературе труд и жизнь фабричного рабочего были увидены глазами того, кто сам испытал их тяжесть.

По форме стихотворения этих поэтов тяготели к распространному в данной среде жанру бытовой рабочей песни с характерной для нее конкретностью событий и места действия. Как справедливо отметил Н. Осьмаков, «значительная фольклорная струя вносила в раннепролетарскую поэзию достоверность поэтического образа, злободневность, актуальность», сближая ее «с реальной действительностью, с жизнью рабочих слободок, заводов, фабрик».<sup>2</sup> Однако степень художественного обобщения в ранней рабочей поэзии была невысока.

В большинстве случаев это были натуралистические описания фабричного гула и смрада, безрадостной непосильной работы. Поэты тяготели к предельной локальности изображаемого. Так, в творчестве Е. Нечаева центральным становится образ душной и смрадной гуты, где рабочие-подростки получают тяжелые ожоги от раскаленного стекла. Частые увечья на фабриках породили мотив несчастного случая, нередко встречаемый в стихотворениях Ф. Шкулева, А. Богданова, А. Белозерова и других авторов.

Произведениям Ф. Шкулева, Е. Нечаева, Ф. Гаврилова, М. Савина свойственна мировоззренческая расплывчатость, обусловленная ранней стадией формирования идеологии пролетариата, еще не утратившего тесную социальную связь с крестьянством. Не случайно в начале творческого пути раннепролетарские поэты были связаны с кружком суриковцев, литераторов-самоучек, выражавших общедемократические идеалы крестьянства.

Обращаясь к жизни рабочих, раннепролетарские поэты не в состоянии еще были вскрыть ее социальную сущность. Источник зла они видели не в социальной природе современного общества, а непосредственно в фабрике, в машине, на которые и обрушивали свою ненависть.

Наш отчий кров хламида-гута  
Пыльной подножного мешка,  
Мрачней тюремного уюта,  
Шумней базарного шинка.<sup>3</sup>

(Е. Нечаев. Песня хрусталей,  
1891)

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 54.

<sup>2</sup> Осьмаков Н. Русская пролетарская поэзия. М., 1968, с. 52.

<sup>3</sup> У истоков русской пролетарской поэзии. Е. Е. Нечаев, Ф. С. Шкулев, А. М. Гмырев. Вступит. статья А. М. Бихтера. М.—Л., 1965, с. 57.

Фабрика в произведениях рабочих поэтов — каменный гроб, орудие убийства с зияющими жерлами газовых печей. Безжалостным чудовищем, пожирающим здоровье, душу, а часто и жизнь рабочего, изображается машина.

Создавая образ фабрики — всепоглощающего Молоха, поэты-рабочие не призывали к активному протесту. Они стремились вызвать лишь жалость и сочувствие к горькой доле тружеников, обреченных на бесправие и угнетение. Герой их произведений — не борец, а пассивная жертва. Он посылает бессильные проклятья убивающей его фабричной системе, но не помышляет вступить в борьбу с ней.

Но одновременно с рабочими поэтами в литературу вступили поэты-революционеры (Л. Радин, Г. Кржижановский, А. Богданов, А. Коц), для которых литературная деятельность была одной из действенных форм революционной пропаганды. «Наши революционные песни, — писал впоследствии Г. Кржижановский, — конечно, связаны с общими целями и задачами революционной социал-демократии, с желанием внести в ряды пролетариата с помощью боевой песни идею борьбы».<sup>4</sup>

На рубеже веков возникли песни нового типа — революционные гимны, распространенные поначалу в революционном кругу, а затем получившие широчайшую популярность в рабочей среде.

К середине 90-х гг. марксизм нанес сокрушительное поражение народничеству, доказав несостоятельность его экономической, философской и этической доктрин. В противовес народнической теории, утверждавшей, что двигателем прогресса является «критически мыслящая личность», а народ — лишь объект освободительной деятельности интеллигенции, марксизм провозгласил народ субъектом исторического процесса и поставил перед ним задачу самому добиться своей свободы. Целью практической деятельности марксистов стало пробуждение самосознания в широких слоях трудящейся массы. Та же задача встала и перед пролетарской поэзией. В предисловии к готовившемуся сборнику рабочих поэтов «Песни труда» (1885) Г. В. Плеханов писал: «Понявши, что такое *есть* работник, вы поймете, *чем* он может и должен быть. Рядом с недовольством настоящим в вас будет расти вера в то великое будущее, которое открывается теперь перед рабочим классом всех цивилизованных стран. И эта вера также отразится в вашей поэзии; она-то и сделает ваши песни громкими, могучими и гордыми, как победный клич всеобщей свободы, истинного равенства и нелицемерного братства».<sup>5</sup>

Стремясь пробудить в рабочем человеке классовую гордость, революционная поэзия утверждала, что именно он — создатель всех материальных ценностей. В известной польской песне «Кто под землей и на земле...» на вопрос «Кто строит, ткёт, из-под

<sup>4</sup> Кржижановский Г. Воспоминания о Ленине. М., 1933, с. 33.

<sup>5</sup> Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 485.

земли Богатства достает?» давался ответ: «Да это ты, рабочий люд, Голодный, бедный брат!».<sup>6</sup> Эта же мысль прозвучала и в «Песни пролетариев» А. Богданова, созданной по мотивам польской песни (РП, 96). Обе песни утверждали, что трудом рабочего «весь мир живет» и что, создавая дворцы для других, для себя он «цепи лишь сковал». Подобный социальный контраст стал одним из основных композиционных приемов в произведениях пролетарских поэтов. Кричащее противоречие между тем, чем должен быть рабочий, и тем, чем он являлся в настоящем, давало возможность бросить в массу призыв к борьбе. «Друзья! Мы забиты, нас давит неволя; Мы терпим нужду, и обиды, и гнет», — таковы начальные строки анонимного стихотворения «Вперед!» (1896). И далее автор его, не апеллируя к чувству жалости сильных мира сего, как делала это ранняя рабочая поэзия, звал к борьбе за «святое рабочее дело»: «Так будем бороться за лучшую долю! Так будем же смело стремиться *вперед!*» (РП, 69).

Исторический оптимизм — характернейшая черта революционной пролетарской поэзии. Она лишена мотивов жертвенности, обреченности, близкой гибели, которыми были отмечены и поэзия декабристов, и литература народничества. Основа этики народников — идея уплаты исторического «долга» и жертвенность во имя служения народу — окрасила поэзию этого поколения в пессимистические, скорбные тона, особенно усилившиеся в поэзии позднего народничества, когда историческая несостоятельность народнической доктрины уже обнаружилась.

Пролетарская поэзия, отразив жизнеутверждающее мироощущение молодого класса, заявила о появлении новых песен, призывающих рабочих к борьбе с самодержавием. Вместо народнических «песен скорби» теперь создаются песни «гнева и протеста». Таковы были, например, популярная песня Л. Радина «Смело, товарищи, в ногу...» (1897) и его же программное стихотворение «Снова я слышу родную „Лучину“...» (1898), утверждавшее:

Надо, чтоб песня отвагой гремела,  
В сердце будила спасительный гнев!

(РП, 62)

Пролетарская поэзия рубежа веков исполнена уверенности в завтрашнем дне, живет ощущением скорой победы. В. Келдыш отметил в своей книге интересную деталь: в стихах пролетарских поэтов «черты будущего сплошь и рядом переходят в настоящее».<sup>7</sup> Действительно, в качестве типичных поэты нередко изо-

<sup>6</sup> Революционная поэзия (1890—1917). [Вступит. статья и примеч. А. Л. Дымшица]. М.—Л., 1954, с. 84. (Далее: РП и страница).

<sup>7</sup> Келдыш В. Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. М., 1964, с. 85.

бражали явления, которые еще только парождались. Это не означало, однако, что они игнорировали настоящее.

Поэтов, непосредственно участвовавших в революционной борьбе, не покидало чувство исторической перспективы. Старый мир в их стихах — мир призрачный, отживший, готовый рухнуть под напором молодой рати рабочих («Прочь с дороги, мир отживший...», 1902). Оно же наполняло их стихи оптимизмом, ликующей радостью. Оптимистическое настроение было особенно свойственно песням, посвященным рабочему празднику 1 Мая. Такова, например, «Майская песня рабочих» (1902) (РП, 139).

Предчувствие исторических перемен, мажорное настроение роднили пролетарскую поэзию с передовой демократической литературой, испытывавшей воздействие творчества М. Горького. Придя в литературу, Горький возродил героическое начало, столь необходимое русскому обществу в преддверии революции; «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике» прочно вошли в арсенал пролетарской литературы, формируя у молодого поколения идеал человека-борца.

Строки этих «Песен» стали крылатыми. Пафос их был настолько близок пролетарским авторам, что они сами подчеркивали эту близость (например, «Безумству храбрых поем мы славу» П. Эдиета). Предметом подражания стала и горьковская поэтика: приподнято-патетический стиль, революционная символика.

Однако важнейшие точки соприкосновения пролетарских поэтов с Горьким заключались не в использовании отдельных сюжетных мотивов и элементов поэтики, а в общности мировосприятия, в сходных принципах изображения активной человеческой личности. В начале творческого пути Горький заявлял, что его главная цель — пробудить в человеке гордость самим собой, доказать, что лучше, прекраснее его ничего нет на земле, и тем самым заставить его восстать против убожества окружающей жизни и попытаться изменить ее. Ту же задачу решала и революционная пролетарская поэзия.

И Горький, и пролетарские поэты работали над созданием образа пролетария, будущего хозяина жизни. Но у Горького этот герой вскоре обрел конкретные реалистические черты («Трое», «Мещане»), у пролетарских же авторов он все еще не выходил за рамки абстрактной публицистической декларации.

Абстрактность — характерное свойство революционной поэзии рубежа веков. В отличие от произведений ранних рабочих поэтов, стремившихся к бытовой конкретности, в ней говорится о труде и эксплуатации в общем плане. Поэзия эта не столько изображала борьбу революционной массы, сколько выражала ее чувства и настроения, ее устремление в царство свободы и братства. И в этом она была родственна в какой-то мере демократической прозе, которая уделяла большое внимание своему тональному звучанию.



В пору своего становления пролетарская поэзия, новаторская по содержанию, еще не могла заговорить собственным поэтическим языком. Она оперирует словами-символами гражданской поэзии XIX в., использует уже знакомые словосочетания: «цепи рабства», «злоба тиранов», «народ-страдалец», «заря свободы», «иго насилья», «чаша страданья» и т. д. Употребляются традиционные для приподнято-романтического декларативного стиля эпитеты: «праведная кровь», «роковой гнет», «жгучая скорбь» и др. Частым становится эпитет «святой» («святая кровь», «святые права», «святое рабочее дело»), который был широко распространен в политической лирике декабристов и народников. Постоянно встречаются устоявшиеся индифференциальные формулы: будущее предстает в мечтах революционеров царством свободы, дряхлеющий буржуазный мир воплощен в образе прогнившего здания, которое должно вскоре обрушиться («Прогнили основы, и рушиться зданье Сегодня иль завтра должно», 1896, — РП, 70). Столь же традиционны аллегии, выражающие переломные моменты в обновлении природы и ассоциируемые с близостью социальных перемен. Таковы образы зари, восхода, весны, в которых поэты намеренно акцентировали второй, социальный план.

Агитационная направленность, стремление объединить в едином революционном порыве широкие массы обусловили жанровую природу творчества поэтов-революционеров. Они создавали главным образом агитационные песни, которые могли исполняться на сходках, митингах и демонстрациях. С этими песнями рабочие шли на баррикады революции.

Революционеры-профессионалы широко использовали переводы европейских рабочих песен, которые нередко обретали в России новое звучание. Таковы известные обработки польских песен Г. Кржижановским («Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны...»). Высшим достижением этой поэзии явился перевод рабочего гимна «Интернационал» Э. Потье, выполненный в 1902 г. А. Коцем.

Считая, что новое содержание станет более доступным, будучи облечено в уже знакомую форму, поэты предпринимали переделки «на новый лад» известных песен, как западных, так и русских. «Песнь пролетариев» А. Коца использует «Марсельезу»; анонимная песня «Машинушка» — перифраза знаменитой «Дубинушки» А. Ольхина; стихотворение неизвестного автора «Памяти друга» (1900) написано на мотив популярной песни Г. Мачтета «Замучен тяжелой неволей...». Был создан вариант фабричной «Камаринской», посвященный жизни рабочих Морозовской мануфактуры.

Традиционный декламационно-ораторский стиль и трибунная патетика, устойчивая лексика, использование готовых жанровых форм и поэтических формул — все это свидетельство известной художественной несамостоятельности пролетарской поэзии в период ее становления. Но несмотря на это, будучи открыта передовыми идеями нового века, она и в период своего перво-

начального формирования выразила то главное, чем жил народ в критический момент русской истории. Пролетарские гимны стали своего рода эмблемами эпохи. В них звучал призыв к подлинному протесту, утверждался новый, социалистический идеал, рисовались картины грядущих боев. Они захватывали своей страстностью, своим революционным настроем. Гимны эти сопутствовали трудящимся и в годы первой русской революции, и в годы Великого Октября. То было могучее средство воздействия на сознание широких народных масс.

## 2

Революция 1905 г., выдвинув перед пролетарскими поэтами задачу содействовать пламенным словом борьбе народа, обусловила своеобразие тематики и стиля их поэзии. То были годы ее стремительного роста и мужания.

Поэты, многие из которых сами были активными участниками революционной борьбы, живо откликнулись на современные события. Ими была широко освещена трагедия «кровавого воскресенья» («На десятой версте от столицы...» П. Эдиета, «Возникла в глухую январскую ночь...» Е. Тарасова, «9-е января» Н. Рыбачкого, «К юбилею 9 января» А. Луначарского и др.). Значительное место в их произведениях заняли картины вооруженного восстания и баррикадных боев («На баррикадах» А. Белозерова, «После боя» А. Богданова, «Смокли залпы запоздалые...» Е. Тарасова). Многие стихотворения были посвящены погибшим борцам революции (стихотворные листовки «На смерть Баумана», «Песня солдат», посвященная памяти солдат и матросов, павших в Свеаборге и Кронштадте, «Предсмертная песня» Тана (В. Богораза), написанная в связи с казнью моряков-минеров, участников Кронштадского восстания, и ряд других).

В пролетарской поэзии стихи и революция сливались воедино. Поэзия становилась голосом восставшего народа. «Время было такое, — вспоминал позднее поэт-революционер А. Богданов, — что стихи с революционным содержанием становились прокламациями, а прокламации писались, как стихи».<sup>8</sup> Подтверждением его слов служит издание в качестве листовки Воронежским комитетом РСДРП анонимного стихотворения «Призыв» (1904). В виде листовки распространялся патетически призывный «Набат» (1905) с эпиграфом и образами из поэзии П. Якубовича.

Гуди ж, набат, гуди. Звучи как весть отрады,  
И спящих разбуди, и мчись из края в край,  
И всех проснувшихся сзывай на баррикады,  
Со всех концов сзывай...

(РП, 238)

<sup>8</sup> Богданов А. Стихи и революция. — Литературная газета, 1934, 5 мая.

Содержанием названных и подобных им агитационных стихотворений был лозунг, обращенный к миллионной массе: «Нас много, нас много!.. Вставайте же, братья!» (РП, 144); «На улицу, товарищи! В ком честь еще жива» (РП, 134).

В годы революции был создан ряд песен и стихотворений, трактующих солдатскую тему, тему обманутого крестьянина в серой шинели. Авторы призывали солдата не стрелять в своего брата — восставшего рабочего, а повернуть винтовку против истинного врага — самодержавия.

В предреволюционную и революционную эпоху возникает новый тип поэта, который, осознав себя частицей народной массы в ее неудержимом порыве к свободе, подчинял свое художественное творчество насущным задачам публицистической пропаганды. Вершинным достижением в этой области станет в дальнейшем поэзия В. Маяковского, испытавшего в юности воздействие революционной поэзии начала века. Вспоминая в своей автобиографии «Я сам» строки песни «К солдату» («Постой-ка, товарищ! Опомнися, брат! Скорей брось винтовку на землю...»), которая попала к нему в виде листовки, Маяковский писал: «Это была революция. Это было стихами. Стихи и революция как-то объединились в голове».<sup>9</sup>

В годы революции песни общеполитического призыва сменяются песнями борьбы, в которых в предельно обнаженной форме говорится о противостоянии двух социальных сил.

Мы два врага, мы два врага.  
Рабочий я, хозяин он —  
Одним уж тем мы два врага.<sup>10</sup>

(«Из песен борьбы»,  
1907)

Новое содержание повлекло за собой обновление художественных средств. Меняется словарь и образность пролетарской поэзии. Она широко использует политические и социальные понятия, т. е. язык, на котором заговорила пробуждающаяся от духовного сна и выплеснувшаяся на улицы восставшая масса.

Первые попытки использования политических и экономических понятий были сделаны уже на раннем этапе развития рабочей поэзии («Ты ведь не раз уж встречался с законом...», 1897, — РП, 71). В «Песне пролетариев» (1902) А. Коц использовал чеканные формулы и образы «Коммунистического манифеста»:

Пролетарии всех стран,  
Соединяйтесь в дружный стан!  
На бой, на бой,

<sup>9</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 13 (цитата исправлена).

<sup>10</sup> Поэзия в большевистских изданиях 1901—1917. Вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. И. С. Эвентова. М., 1967, с. 171.

На смертный бой  
Вставай, народ-титан!  
Силен наш враг — буржуазия!  
Но вслед за ней на страшный суд,  
Как неизбежная стихия,  
Ее могильщики идут.

(РП, 109—110)

В годы революции взаимодействие революционной поэзии и политических брошюр, листовок и прокламаций приобрело массовый характер. То был двуединый процесс. Стихотворные строки известных поэтов встречаются в виде цитат или перифраз не только в листовках, но и в политических статьях, появляющихся в партийной печати. Стихи, в свою очередь, перекликаются с политическими статьями или навеяны лозунгами, созданными под воздействием революционных событий. Приведем характерный пример.

В преддверии московского вооруженного восстания Ленин писал: «... только силой могут быть решены великие исторические вопросы».<sup>11</sup> В первый же день восстания большевистская газета «Борьба» (№ 9) напечатала стихи Е. Тарасова «Дерзости слава», в которых прозвучали знаменательные строки:

Только то, что силой взято,  
Будет живо, будет свято,  
Будет свято навсегда.

(РП, 151)

Стихотворение это было вторично напечатано в газете «Молодая Россия» (4 января 1906)<sup>12</sup> рядом со статьями В. И. Ленина «Рабочая партия и ее задачи при современном положении» и М. Горького «По поводу московских событий». Так поэзия вставала плечом к плечу с политической и художественной публицистикой, становясь частью общепролетарского дела.

С языком листовок и прокламаций пролетарская поэзия сближалась и в своей стилистике. В ней используются приемы ораторской речи: синтаксические повторы, позволяющие нагнетать силу эмоционального воздействия, непосредственное обращение автора с пламенным призывом к большой аудитории.

В 1905—1907 гг. значительно расширился круг пролетарских поэтов и увеличилось число их выступлений. Манифест 17 октября 1905 г., провозгласивший конституционные свободы, ослабил цензурный гнет. Это способствовало появлению в легальной печати ряда сборников революционных поэтов («Песни пролетариев» А. Коца, «Стихи 1903—1905» Е. Тарасова, «Стихотворения

<sup>11</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 10, с. 338.

<sup>12</sup> «Молодая Россия» заменила закрытую большевистскую газету «Новая жизнь» (см.: Мурагова К. Д. Из истории большевистской печати. («Новая жизнь» — «Молодая Россия»). — Рус. лит., 1970, № 1, с. 146—153).

рабочего» А. Микульчика, «Песни прядильщика» И. Привалова и др.).

В годы революции новые мотивы зазвучали и в творчестве тех, кто стоял у истоков поэзии рабочего класса. Эти поэты обращаются теперь к острым социальным темам, к изображению нового героя с возмущенным сознанием. Об изменении настроений поэтов старшего поколения свидетельствуют названия их новых сборников: «На заре» Ф. Гаврилова, «Песни борьбы и свободы» А. Белозерова, «Смелые песни» Ф. Шкулева.

Основные темы поэзии пролетариата, возникшие в 90-е гг., продолжали жить и в поэзии начала нового века, однако трактовка многих из них видоизменилась. Особенно значительные изменения претерпела тема труда.

В конце XIX столетия поэты говорили о безрадостной участи трудящихся. В канун первой русской революции они заговорили уже о созидательной силе труда. Ф. Шкулев пишет «Гимн труду» (1904) и создает обобщенный образ пролетария-титана, вступающего в единоборство с отживающим миром: «Он смугл, могуч и плотен. Из бронзы пара рук» («Рабочий», 1905).<sup>13</sup>

Наиболее ярко аллегорический образ рабочего воплотился в пролетарской поэзии в образе кузнеца. Этот образ давний, его можно встретить еще в народнической литературе (например, «Думы кузнеца» Д. Клеменца). Он характерен и для русской, и для европейской поэзии. Образ кузнеца вошел в демократическую поэзию 1900-х гг. (стихотворения Скитальца, А. Лукьянова). Но именно в творчестве рабочих и близких к ним поэтов «кузнец» проделал путь от безгласного раба, кующего себе цепи («Кузнец» М. Савина), до кузнеца, точащего клинки для предстоящей битвы («Песня кузнеца» А. Микульчика). Наиболее ярко этот символ борца за народное дело, уверенного в своей конечной победе, оказался запечатленным в стихотворении Ф. Шкулева «Мы кузнецы, и дух наш молод...» (опубликовано в 1906 г.), ставшем популярнейшей песней. Произведение это отразило не только эволюцию традиционного поэтического образа, но и эволюцию самого поэта от общедемократических представлений к социалистическому восприятию мира.

Примечательным явлением революционной эпохи стало бурное развитие профсоюзной печати, освещающей жизнь рабочих различных профессий («Ткач», «Булочник», «Рабочие по металлу» и др.). На страницах этих изданий печатались поэтические опыты рабочих, пытавшихся сказать свое слово о труде. То было одно из свидетельств настоящей потребности трудящихся масс выразить свои настроения и социальные чувства, однако большого поэта из своей среды они еще не могли выдвинуть. В поэзии профсоюзной прессы по идейному и художественному уровню выделились лишь стихи ткача И. Привалова, в ко-

<sup>13</sup> У истоков русской пролетарской поэзии, с. 216.

торых громко прозвучал голос человека, заявляющего о своих правах и готовности к бескомпромиссной борьбе. «Иль умереть — иль победить» — таков лейтмотив его поэзии. Наибольшей популярностью пользовалось стихотворение И. Привалова «Прядильщики. (Подражание Г. Гейне)». В нем поэт создал образ пролетариев, ткущих погребальный саван старой России.

Вместе с тем революция выдвинула ряд ярких творческих индивидуальностей. Характерным примером распрямления личности в процессе ее приобщения к великим историческим событиям стала судьба Алексея Михайловича Гмырева (1887—1911). Вступив с юных лет на путь революционной борьбы, Гмырев испытал мытарства тюремных этапов, ссылку на север, побег, снова тюрьму. Революция, вовлекшая рабочего паренька в свой «грозный роковой океан», пробудила в нем тягу к творчеству. Основное содержание поэзии Гмырева — призыв к революционному действию. Программным для поэта стало стихотворение «Призыв» (1905):

Нет, товарищи, так дольше жить нельзя!  
Лучше смерть, чем жизнь позорная рабов!  
Выходите же на улицу, друзья,  
Из своих прогнивших домиков-гробов!  
.....  
Выходите же на улицу скорей,  
На борьбу, на верх горящих баррикад!  
Стыдно жить под гнетом мрака и цепей.  
Смерть иль воля! — вот наш лозунг и набат.<sup>14</sup>

Гмырев испытал сильное влияние творчества М. Горького, особенно его ранних революционно-романтических произведений. Его стихотворение «Сокол», построенное на противопоставлении израненного в бою молодого сокола, рвущегося в небесный простор для новых битв, и мирных обывателей — стрижей и грачей, — и темой своей, и заглавием явно восходит к «Песне о Соколе». Переключка образов, скрытые цитаты из Горького присутствуют и в других произведениях поэта. Так, в концовке стихотворения «В море» звучит возглас: «Слава безумцу борцу!». «Гори, мое сердце», — так начинается одно из стихотворений Гмырева, напоминая о горящем сердце горьковского Данко.

Гмырев нередко использовал в своем творчестве излюбленные литературой начала века аллегорические образы света и тьмы. Тьма, черный мрак «душной ночи» («Набат») ассоциируется у него с адом старой жизни; революция выступает в качестве источника света, алой песни свободы.

Мы идет под алым стягом, мы идем  
С алой песней, алым солнечным путем.  
Труден путь наш, полный терний и смертей,  
Но зато он самый алый из путей.<sup>15</sup>

(«Алап»)

<sup>14</sup> Гмырев А. Алые песни. М., 1968. с. 21—22.

<sup>15</sup> Там же, с. 25.

Образ солнца, популярнейший образ поэзии начала века, получает в поэзии Гмырева социальную интерпретацию: солнце — то, что разрушает густой мрак ненавистного мира, революционные борцы — те, кто полюбил солнце.

Поэзия Гмырева примечательна стремлением воссоздать полнокровный образ борца. Ведущая тема пролетарской поэзии — беспощадная схватка двух миров — сочетается в его творчестве с любовью к природе («Я люблю безглагольность зеленых долин» — «Полночная», «На озере» и др.). Поэту снится «весна в деревеньке родной, Акации в белом наряде» («Сон»).<sup>16</sup> Герой поэзии Гмырева всецело отдается революционной борьбе, и вместе с тем его тянет к познанию полноты жизни. Свидетельствуя о формировании новой пролетарской психологии, герой Гмырева предвосхищал образ пролетария в поэзии 10-х гг.

В 1905—1906 гг. происходит сближение пролетарской и демократической поэзии. В большевистских изданиях печатаются стихотворения Тана, Скитальца, Т. Щепкиной-Куперник, Г. Галиной, Д. Цензора, А. Лукьянова, имеющие сходные с пролетарской поэзией тематику и художественные образы. В то же время в пролетарскую поэзию приходят литераторы из другой социальной среды.

Большую известность получило творчество Евгения Михайловича Тарасова (1882—1943). Выходец из дворянской интеллигенции, он стал активным борцом за дело пролетариата, прошел через тюремное заключение и ссылку, а в 1905 г. принял участие в Московском вооруженном восстании. Жизненные впечатления легли в основу двух его сборников: «Стихи. 1903—1905» (1906) и «Земные дали» (1908).

Демократическая критика сразу же обратила внимание на появление в дореволюционной поэзии значительного автора.<sup>17</sup> Привлек он внимание и символистской критики, выступавшей в то время с резкими нападками на писателей, обратившихся к общественной проблематике. Критик «Золотого руна» А. Курсинский писал о Тарасове: «Он слишком ушел в гущу событий, слишком низко опустился к земле с ее борьбою».<sup>18</sup> Однако Брюсов признал «значительное мастерство поэта».<sup>19</sup> Оба критика отметили при этом явное влияние К. Бальмонта на Тарасова. Это влияние характерно и для творчества других революционных поэтов.

В своих сборниках Тарасов создал поэтические циклы, отличные по своей природе от циклов поэзии символистов. Поэт воссоздает в них историю жизни революционера. Три цикла первой книги («Из-под замка», «Изгнание» и «Город») — это три этапа в судьбе его лирического героя-революционера.

<sup>16</sup> Там же, с. 106.

<sup>17</sup> См. рецензию в «Вестнике жизни» (1906, № 10, с. 63).

<sup>18</sup> Золотое руно, 1906, № 10, с. 92.

<sup>19</sup> См.: Весы, 1906, № 9, с. 56. О Тарасове см.: Трифонов Н. Недосказанная поэма. — Рус. лит., 1982, № 4, с. 181—192.

Стремление к циклизации наметилось еще в лирике середины XIX в., ярко проявившись в творчестве А. Григорьева, а затем А. Фета. Сюжетным стержнем создаваемых циклов обычно была любовная коллизия, развитие лирического чувства. В начале XX в. в творчестве В. Брюсова, А. Блока, А. Белого и других символистов циклизация стала одной из примечательных особенностей их поэзии.<sup>20</sup> При этом основу цикла составляло идейно-художественное единство включаемых в него произведений. На этой же основе создаются и циклы Тарасова, но характер этого идейно-художественного единства совсем иной.

Ведущая тема поэзии Тарасова — борьба за новое общество, за освобождение людей труда. В первой книге наиболее интересен цикл «Город», два предшествующих ему цикла демонстрируют явное влияние поэзии С. Надсона и П. Якубовича. Цикл «Город» — своеобразная летопись революции 1905 г., отразившая различные этапы ее: предчувствие надвигающейся бури («Привет товарищам»), пламенный призыв к решительной схватке («Дерзости слава»), взрыв народного возмущения и начало боев («Возникла в глухую январскую ночь...»), кровавое подавление декабрьского восстания в Москве («Смокли залпы запоздалые...»), «Они лежали здесь — в углу...»). Поэт сумел выразить с позиций пролетарского мировосприятия неудержимый порыв трудящихся масс к свободе и уверенность в грядущей победе даже при поражении.

Ночью снова баррикадами  
Город обовьем.  
Утром свежими отрядами  
Новый бой начнем.

(РП, 152)

В то же время Тарасову-поэту свойственна глубокая лиричность, что заметно выделяло его среди других пролетарских поэтов.

Одна из отличительных черт пролетарской поэзии революционной эпохи — ее стилистическая двуплановость: героический пафос в изображении революции и ее борцов и сатирический тон по отношению к ее врагам.

Сатирическая струя возникла в рабочем фольклоре в середине 90-х гг., но это была по преимуществу бытовая сатира. С подъемом революционного движения она превратилась в сатиру социально-бытовую, основанную на противопоставлении интересов рабочих и эксплуататоров. Таковы широко известные «Камаринская», «Сказка о попе и черте» и др.

В годы революции произошел взлет сатирической литературы.<sup>21</sup> Появилось большое число сатирических журналов демо-

<sup>20</sup> См. об этом: Долгополов Л. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX—начала XX веков. М.—Л., 1964, с. 14.

<sup>21</sup> См.: Евстигнеева Л. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977.



кратического направления: «Зритель» Ю. Арцыбушева, «Пулемет» Н. Шебуева, «Сигнал» К. Чуковского, «Жушел» З. Гржебина и др. Широко распространяется подпольная сатирическая литература, большей частью анонимная. В народе бытуют дерзкие частушки и песни. Громкий смех стал показателем гнилости устоев буржуазного мира и свидетельством крепнущей уверенности в своих силах противостоящего этому миру лагеря. Не случайно стихотворение Е. Тарасова «Будем смеяться» призывало уничтожать врагов смехом, даже «в бою умирая»:

Смех ваш сердца им отравит  
Жгучим и медленным ядом,  
Смех ваш к земле их придавит.  
Смейтесь словами и взглядом —  
Смех ваш их ядом отравит.

(РП, 165—166)

В пролетарской поэзии сатира приобретает политическую окраску, отразившую крушение царистских иллюзий и изменение в связи с этим сознания народа. Круг тем сатирической поэзии был многообразен. Разоблачению и осмеянию подверглись Николай II и служители самодержавия — министры С. Витте и П. Дурново, генералы Д. Трепов, Ф. Дубасов и Г. Мин, печально прославившиеся кровавой расправой с восставшими, деятели Государственной Думы; высмеивался манифест 17 октября. Заняла свое место в сатире и антицерковная тема (песня «Помер бедняга Ванюха Кронштадтский» и др.).

Разнообразны были жанры сатиры. Она обращалась к стиховому фельетону, к раешнику и так называемому «перепеву», «перелицовке», т. е. сатирическому использованию формы хорошо знакомых произведений, наполняемых теперь иным содержанием. Таким «перепевом» был, например, написанный А. Богдановым «вариант» гимна «Боже, царя храни!..», в котором за традиционным началом следовали строки: «Деспоту долгие дни Ты ниспошли. Сильный жандармами, Гордый казармами...» (РП, 101). Таково же было использование молитв, церковных песнопений («Акафист Трепову») и классических произведений. На пушкинских «Братьев разбойников» ориентировалась стихотворная листовка РСДРП («Не стая воронов слеталась Над трупом в поле пировать — Жандармов шайка собиралась На Невском удаль показать»). Некрасовская «Забятая деревня» с ее рефреном «Вот приедет барин — барин нас рассудит» послужила основой для сатирического стихотворения М. Савина «Утешение», направленного против С. Витте.

Наиболее ярко в использовании сказки как близкого народному сознанию жанра проявил себя Сергей Александрович Басов-Верхожанцев (1869—1952). Будучи профессиональным революционером, он выступал как поэт-сатирик, ориентирующийся на фольклор. Но в то время как революционная поэзия прибегала

главным образом к песне, он обратился к сказке-лубку и блестяще использовал ее в своем «Коньке-сакунке» (1906).

Используя сказочную форму и знакомый сказочный сюжет, Басов-Верхоянцев знакомил своих читателей с острейшими политическими событиями 1905 г. За его сказочными героями и их действиями легко усматривались конкретные исторические лица и их деяния. Традиционный герой народных сказок Иванушка-дурачок воплощал тип русского крестьянина, в царе Берендее явственно проглядывали черты Николая II. Каменный замок среди моря-океана отождествлялся с Петропавловской крепостью, а обетованная земля, на поиски которой устремлялись сказочные герои, обозначала вольную страну без царя и господ, где правит рабочий класс и «всяк своим трудом живет».

В предисловии к советскому изданию книги автор особо подчеркнул агитационно-политические задачи, которые он ставил перед собою. «„Конек-сакунок“, — писал он, — сказка, памфлет <...> Его назначением было: революционно воздействовать на крестьянские массы, поднять их на новое восстание, на поддержку борьбы пролетариата против дворянско-буржуазного строя».<sup>22</sup> И массы приняли эту сказку-памфлет. Сохранились воспоминания, что грамотные крестьяне отказывались покупать ершовского «Конька-горбунка», требуя «настоящего».

Басов-Верхоянцев и в других своих произведениях останется верен избранному жанру: «Дедушка Тарас» (1907), «Черная сотня» (1908), а также вышедшие после Октября «Расея» и «Калинов-град» также сочетают традиционно-сказочную форму с острым политическим содержанием.

### 3

Революция 1905 г. была подавлена, но надежды, возбужденные ею, продолжали жить в сознании народа, несмотря на тяжкий разгул реакции. Народные массы начали понимать, что они представляют большую силу и что к покорному прошлому нет возврата. Новые, хотя и недостаточно еще оформившиеся мысли и настроения широких масс отмечают политические деятели, публицисты, литература. Одним из показателей роста «новых идей, новых сил в массе „потревоженного“ народа»<sup>23</sup> было появление большого числа писателей-самоучек. «За время 1906—10 годов, — свидетельствовал М. Горький, — мною прочитано более четырехсот рукописей, их авторы — „писатели из народа“. В огромном большинстве эти рукописи написаны малограмотно, они никогда не будут напечатаны, но — в них запечатлены живые человеческие души, в них звучит непосредственный голос массы, они дают воз-

<sup>22</sup> Басов-Верхоянцев С. Конек-сакунок. М., 1935, с. 5—6.

<sup>23</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 135.

возможность узнать, о чем думает потревоженный русский человек в долгие ночи шестимесячной зимы».<sup>24</sup>

Анализ присланных рукописей привел Горького к выводу, что в отличие от пессимистической и пассивной печатной литературы «в литературе писанной — настроение активно и бодро».<sup>25</sup> Это же настроение было характерно для поэзии крестьян и рабочих, появлявшейся на страницах периодической печати и отдельных сборников.

10-е гг. — время бурного творческого роста пролетарской поэзии. Значительно расширяется ее проблематика и крепнет художественное мастерство. Рабочая среда впервые выдвигает поэтов-профессионалов. Основным местом их выступлений становится партийная печать: большевистские газеты «Звезда» и «Правда». Последняя выступает в роли объединителя молодых пролетарских писателей.

Революционная поэзия этих лет сохраняет свое агитационно-публицистическое значение. В ней, как и ранее, звучат призывы к самоотверженной борьбе с царизмом. Она быстро откликается на современные события. Так, гневными стихами откликнулась она на расстрел рабочих Ленских золотых приисков в апреле 1912 г. («Лена» Д. Бедного, «Так было — так будет» А. Богданова, «Буря народная» И. Воинова, «Лена» П. Арского и др.). В революционной поэзии находит отражение боевое настроение рабочих масс.

В то же время в этой поэзии происходит дальнейшее развитие и других характерных для нее тем. Поэты рубежа веков писали преимущественно о тяжести труда. В годы первой русской революции они пропели гимн труду и рабочему как созидателю материальных основ общества. В годы нового революционного подъема поэзия воспела мощь рабочего труда и его своеобразную красоту. Новатором в разработке этой темы выступил революционер-подпольщик А. Гастев, творчество которого оказало значительное воздействие на пролетарскую поэзию в предоктябрьский период и первые годы Октября. В стихотворении Гастева «Я полюбил...» (1917) хорошо уже знакомые читателю образы-иносказания бурного моря, грозы, мощных вихрей были новаторски использованы при воссоздании поэтического облика завода:

Я полюбил твои вихри могучие  
Бурного моря колес и валов,  
Громы раскатные, ритмы певучие,  
Повести грозные, сказки без слов.<sup>26</sup>

Утверждая поэзию повседневного труда, поэты 10-х гг. нередко поэтизировали сам производственный процесс. Они любова-

<sup>24</sup> Там же, с. 99.

<sup>25</sup> Там же, с. 114.

<sup>26</sup> Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1971, с. 114.

лись кипением стали, водопадом брызжащих искр, вихрем «бешеных колес».

Мы смотрим в сварочные печи,  
Где в урагане плачет сталь,  
Бросая пламенную шаль  
На грудь, на голову и плечи.<sup>27</sup>

(М. Герасимов. На заводе,  
1917)

И если для поэзии периода революции характерно использование политических понятий, то теперь в поэтический словарь широко входит терминология производственная.

Шумит вагранка... Бедный люд  
Свершает свой тяжелый труд:  
То льет он, в руки взяв тройник.  
Чугун расплавленный в летник.  
И от опок уж по рядам  
Дымится испарь тут и там.

(Я. Бердников. Литейщик,  
1914)

Однако поэты не теряли из виду главной идеи. Глядя на огненный поток стали, бурлящий в раскаленной печи, они увидели час, когда вновь забурлит рабочая волна, когда рабочий встанет под «заревое знамя».

Ранняя рабочая поэзия говорила о ненависти рабочих к заводу, олицетворяющему власть буржуазии. В восприятии поэтов нового поколения завод становится олицетворением не только мира эксплуатации, но и местом, где куется мощь пролетарского единства («Гудки» А. Гастева, 1913).

В каждом звуке, в каждом стуке,  
В каждом взмахе колеса,  
Как в народе, как в природе,  
Есть особая краса.

Шум заводов — мощь народов —  
Я давно уж полюбил...  
Клич призывный, коллективный  
Мне до смерти будет мил...

(И. Логинов. На заводе,  
1917)

Новые поэты продолжали широко использовать образы и стилистику революционно-демократической поэзии, но в творчестве крупнейших из них создавались новые образность и стилистика.

Романтика, свойственная пролетарской поэзии уже на первом этапе ее развития, проявляется в поэзии 10-х гг. в новой форме. Для произведений А. Гастева, И. Филипченко, В. Кирилова характерны индустриально-космические и планетарные образы и

<sup>27</sup> Поэзия в большевистских изданиях 1901—1917, с. 363.

мотивы, предвосхитившие космизм и индустриализм поэзии Пролеткульта, активными деятелями которого станут эти поэты.

Место действия героев Филипченко — земной шар и межпланетное пространство. Планетарен и созданный им образ пролетария-титана. Это Рабочий с большой буквы, современный Данте, прошедший по кругам фабричного ада («Рабочий», 1913).

Центральная тема творчества Гастева — свободный творческий труд. Это поэзия гудков и заводских труб, «праздничное пиршество» огня и стали. Он славит железо и машину, с помощью которых пролетариат может одержать не только социальную победу, но и победу над силами природы.

В 1913—1917 гг. Гастев создает стихотворения в прозе, озаглавленные «Гудки», «Башня», «Рельсы», «Кран», «Балка». Эти сугубо конкретные обозначения становятся у него символами космического масштаба. Рельсы Гастева опоясывают земной шар; станки выстраиваются в шеренги и толпы; гудки олицетворяют голос рабочего единства; башня — символ человеческих усилий, творение человеческих рук, поднявшееся до неба.

Писатель показывает рабочего, слитого с железом машины и рычагами крана, с помощью которых он сможет придать планете иное, более гордое и прочное положение во Вселенной. Тем самым общая для пролетарской поэзии мысль о преобразовании мира людьми труда приобретает у Гастева планетарное звучание.

В 1914 г. под редакцией М. Горького и А. Н. Тихонова вышел первый «Сборник пролетарских писателей», красноречиво свидетельствующий «о росте интеллектуальных сил пролетариата».<sup>28</sup> В процессе революционной борьбы изменился тип рабочего, углубился его духовный мир, его требования к жизни, и это нашло отражение в поэзии его певцов.

В поэзии 10-х гг. пролетариат показан не только в своей борьбе за будущее, но и в своем стремлении приобщиться к высотам культуры, к знаниям. Ряд стихотворений поэтов «Звезды» и «Правды» посвящен рабочим, которые с упоением читают книгу при тусклом свете лампы после тяжелого рабочего дня («После работы» и «Зарницы» А. Маширова и др.). «Пленительные», «любимые» книги зажигают в их груди «огонь живой», рождают «огненные думы». Весьма характерно стихотворение «Вперед» Д. Одинцова, завершающее первый «Сборник пролетарских писателей»:

Итак, навстречу светлой дали.  
Неся в душе огонь живой,  
Под рев гудка и грохот стали  
Вперед — к культуре мировой!

(РП, 358)

И если ранняя пролетарская поэзия, призывая к осознанию социального неравенства, изображала рабочего преимущественно

<sup>28</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 168.

безгласным создателем материальных благ, то теперь он выступает как полнокровная личность, как будущий творец культуры.

Меняется обрисовка революционера. В этом плане примечательно стихотворение «Море жизни» (1910—1912) В. Куйбышева, в котором воспевается жизнь с ее социальными битвами, радостью познания мира, богатством человеческих чувств.

Гей, друзья! Вновь жизнь вскипает,  
Слышны всплески здесь и там.  
Буря, буря наступает,  
С нею радость мчится к нам.

Будем жить, страдать, смеяться,  
Будем мыслить, петь, любить.  
Буря вторит, ветры злятся.  
Славно, братцы, в бурю жить!

(РП, 355—356)

В число обогащающих человека чувств входит и отношение к природе. В 1900-х гг. она возникала в поэзии главным образом в плане социальных аллегорий и параллелей. Из мира природы черпались образы-символы, выражающие предчувствие грядущих битв и неизбежных социальных перемен. Подобный аспект изображения природы сохраняется и в период нового революционного подъема («Девятый вал» и «Море» С. Ганьшина, «Ручьи» и «Гребцы» А. Маширова, «Сердце и солнце» С. Астрова). Но теперь в поэзии «все большую роль приобретало непосредственное восприятие природы, осмысление ее места в духовной жизни людей».<sup>29</sup> Постигается эстетическое восприятие природы, возникает пейзажная лирика («Весеннее» и «Степь» М. Герасимова, «Весенний дождь» А. Маширова, «В пути» А. Богданова и др.).

Через постижение родной природы в поэзию пролетариата входит тема родины. Неброская красота северного края («Север» Л. Старка), былинные степные просторы, навевающие мысли о седой старине и трагическом настоящем («По бездорожьям», «Над суходолом» А. Богданова), воссоздают образ России, которой отданы и боль души, и жизнь, и «песни робкие» («Все — тебе» Д. Семеновского).

Поэт и его муза — постоянная тема большой русской поэзии. Она возникает с первых же шагов развития поэзии пролетариата, но сначала звучит в ней негромко. Отмечается главным образом печаль этой музыки, ее неяркий наряд. В 10-х гг. тема эта привлекает внимание уже многих революционных поэтов. Они все громче выступают от имени народа, глашатаями которого явля-

<sup>29</sup> Эвентов И. Партия, поэзия, печать. — В кн.: Поэзия в большевистских изданиях 1901—1917, с. 33.

ются. В стихотворении «Поэт» (1914), напечатанном в «Сборнике пролетарских писателей», В. Кичуйский говорит:

Я поэт бедноты, угнетенных певец,  
Я поэт незаметного в массе героя,  
Острый меч для холодных и черствых сердец,  
Рядовой пролетарского строя.

Я поэт пламенеющих гневом очей,  
Я поэт рокового прибоа,  
Острие запылавших во мраке огней,  
Рядовой пролетарского строя. . . . .  
(РП, 391)

Таковыми же «рядовыми» революционной борьбы считали себя и другие авторы. Они весьма скромно оценивали свой художественный дар, считая свое творчество лишь почвой, подготавливающей появление большого революционного поэта. В стихотворении «Ты говоришь, что мы устали...» (1905) Е. Тарасов заявлял:

Мы не поэты, мы — предтечи  
Пред тем, кого покамест нет.  
Но он придет. . .

(РП, 155)

О том же писал и А. Маширов в 1914 г:

Не говори в живом признаньи  
Мне слова гордого «поэт».  
Мы — первой радости дыханье,  
Мы — первой зелени расцвет.

(РП, 329)

В то же время революционные поэты противопоставляли себя поэтам, занятым прежде всего разработкой художественной формы и далеким от общественной борьбы («Поэту-мещанину» И. Логина (1917) и др.).

#### 4

В 10-х гг. в пролетарскую поэзию вошел крупный самобытный поэт, чье творчество обогатило не только литературу пролетариата, но и поэзию этого времени в целом.

Начало творческой деятельности Демьяна Бедного (псевдоним Ефима Алексеевича Придворова, 1883—1945) было сложным. В юности он писал благонамеренные стихотворения, затем испытал увлечение народнической поэзией, особенно творчеством П. Якубовича, с которым был знаком лично и который помог ему осознать роль и задачи современного поэта. Однако и в это время

он все еще обращался порой к далекой от гражданских мотивов проблематике.<sup>30</sup>

Переломными для молодого поэта, пережившего в годы реакции личную трагедию, становятся 10-е годы. В период нового революционного подъема он начинает сотрудничать в революционной печати, и это определяет его дальнейший личный и поэтический путь. «Мои пере путия сходились к одной дороге. Идейная сумятица кончалась», — писал Демьян Бедный в своей автобиографии.<sup>31</sup>

16 апреля 1911 г. в большевистской газете «Звезда» появилось стихотворение «О Демьяне Бедном — Мужике Вредном», написанное в 1909 г., но не принятое журналом «Русское богатство», где поэт сотрудничал в ту пору. Эту публикацию он считал началом своей большой литературной работы; имя же литературного персонажа «Демьян Бедный» вскоре стало его основным псевдонимом.

Творчеству Бедного присуще жанровое разнообразие. Он выступал как сатирик — продолжатель традиций гражданской поэзии.

Как уже говорилось выше, первая русская революция вызвала взлет сатирической литературы, но удельный вес пролетарской сатиры в ней был все же невелик. Она была представлена преимущественно рабочим фольклором.

В годы нового революционного подъема рабочая поэзия значительно расширила круг освещаемых ею тем, уделив вместе с тем большое внимание сатире. В ее развитии огромную роль сыграл Демьян Бедный, обратившийся к жанрам памфлета, стихового фельетона, эпиграммы, басни.

Стиховой фельетон, посвященный бытовым темам или литературным и театральным новостям, появлялся на страницах ряда газет. Особой популярностью пользовались фельетоны Л. Г. Мунштейна, выступавшего под псевдонимом Lolo. Демьян Бедный изменил тип стихового фельетона, насытив его острым политическим содержанием. Но наибольшее новаторство было проявлено им в басенном жанре. В 1913 г. вышел первый его сборник «Басни».

Обращение пролетарской поэзии к басне (кроме Бедного в роли баснописцев выступали также Ф. Сыромолотов, К. Кравцов и др.) некоторые исследователи объясняют необходимостью использовать в легальной печати в связи с гонениями цензуры эзопов язык. Однако для пролетарской печати была характерна не столько маскировка, сколько нарочитая обнаженность ино-

---

<sup>30</sup> См., например, стихотворение за подписью Е. Придворова «Предание. (Из Киево-Печерского патерика)» в «Русском паломнике» (1911, № 18, с. 275).

<sup>31</sup> Бедный Д. Собр. соч. в 5-ти т., т. 5. М., 1954, с. 258. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).



сказаний — прямое название злободневных событий и открытость социальных призывов.

Сам Демьян Бедный говорил, что искал в своем творчестве «кратчайшего пути к народным массам» и именно потому обратился к поэтической форме, близкой народному восприятию, народной точке зрения. Пролетарская поэзия в своем творческом развитии неизменно обращалась к народному творчеству. Но если рабочие поэты первого призыва главным образом «заимствовали» фольклорные образы или копировали их, то Демьян Бедный творчески использовал фольклорные традиции. Виртуозно владея народной разговорной речью, используя раешник и другие фольклорные жанры, Бедный преобразовал их, наполнив новым содержанием.

Чем же обогатил поэт «Правды» считавшуюся забытой и воскрешенную им басенную традицию? Сравнивая себя со знаменитым Крыловым, Бедный писал в стихотворении «В защиту басни» (1936):

Я шел иной, чем он, тропой.  
Отличный от него по родовому корню,  
Скотов, которых он гонял на водопой,  
Я отправлял на живодерню.

(4, 283)

Но дело было не только в большей социальной остроте обличения. Демьян Бедный выступил как создатель политической басни, занимавшей в творчестве Крылова небольшое место.

В основе крыловской басни лежал нравственный конфликт: столкновение добра и зла, силы и слабости, мудрости и глупости. Смысловым стержнем басни Бедного является конфликт социальный; он определяет и композицию, и систему образов произведения. При этом Бедный опирался на стереотип читательского восприятия, сложившийся под воздействием фольклора, басен Крылова и политической сатиры XIX в., в том числе сказок Салтыкова-Щедрина. Подобно Крылову, Бедный использует при выборе басенных персонажей животный эпос и мир предметов, соотносимых в их «поведении» с людьми. Но в проводимых им аналогиях на первый план выступает социальная значимость. Персонажи Бедного представляют два антагонистических лагеря. В одном находятся муравьи, ерши, пчелы, ежи, лошади — трудовой люд; в другом — медведи, пауки, щуки, волки — сильные мира сего, фабриканты, угнетатели. Таковы же аллегорические образы, характеризующие политических противников: вьюны — соглашатели, кукушка — либеральный краснобай, зайцы — кадеты, и т. д.

В том же плане характеризуются и персонажи-предметы. Используя приемы плакатного письма, Бедный делает свой персонаж как бы знаком определенного класса: топоры и лопаты представляют крестьянство, шпага — дворянство, молотки — рабочий класс, и т. д.

Наконец, в ряде басен поэт, отказавшись от иносказания, выводит на сцену представителей различных общественных слоев. Постоянные персонажи его басен — батрак Лука и хозяин Пров Кузьмич. Баснописец создает сатирические образы капиталиста, кулака, чиновника, жандарма.

Основная черта басенного жанра — ее правоучительность. Традиционная басня завершается моралью, заключающей в себе житейскую мудрость. У Бедного концовка басни становится политическим выводом или боевым лозунгом. Тем самым она переключает содержание басни из иносказательного в открыто публицистический план. Так, басня «Кларнет и рожок» (1912), в которой кларнет хвалится тем, что под его звучание «танцуют, батенька, порой князья и графы!», а не быки и коровы, заканчивалась следующей сентенцией:

То так, — сказал рожок, — нам графы не сродни.

Одначе, помяни:

Когда-нибудь они

Под музыку и под мою запляшут!

(1, 128)

«Обнажению» иносказания часто служили предваряющие басни эпиграфы. То были выдержки из газетной хроники, рабочих писем, речей думских деятелей, отрывки услышанных разговоров. Сочетание конкретного эпиграфа с басенным сюжетом позволяло, с одной стороны, достигать «двойной» разъяснительности, а с другой — проводить басню через рогатки цензуры, маскируя за житейским случаем политический намек.

Так, например, басне «Дом» (1912) предпослана выдержка из газеты «Новое время», сообщавшая, что на Лиговском проспекте в Петербурге обвалились «своды, потолки и балки» шестиэтажного дома, построенного ради экономии из старого кирпича. Баснописец повествует как бы о конкретном житейском случае — о том, как хозяин тщетно пытался подновить разрушавшийся старый дом. Но вместо правоучительной басни о недобросовестности и скупости повествование оказалось переведенным в концовке в социальный план, намекающий на возможность крушения другого здания — Российской империи.

Слыхали? Кончилась затея с домом скверно:

Дом рухнул. Только я проверить не успел:

Не дом ли то другой, а наш покуда цел.

Что ж из того, что цел? Обвалится, наверно.

(1, 111)

Эпиграф и обобщающую концовку Бедный использовал также в стихотворениях на злободневные темы. И здесь единичный факт служил поводом для социальных выводов. На сопоставлении двух документальных сообщений о свинце как ядовитом

веществе и свинцовой пуле, убивающей рабочих на демонстрации, построено знаменитое четверостишие «И там и тут...» (1914).

На фабрике — отравы,  
На улице — расправа.  
И там свинец и тут свинец...  
Один конец!

(1, 239)

Творчество Демьяна Бедного, в котором сочетались злободневная тематика и ее социальное осмысление, бытовая зарисовка и политический лозунг, разговорное просторечие и пламенный язык революционных призывов, органически вошло в революционную пролетарскую поэзию. Расширяя ее границы, Демьян Бедный поднял ее на новый идеологический и художественный уровень. Своеобразным манифестом этой поэзии стал «Мой стих» (1917) Демьяна Бедного, в котором голосом «глухим, надтреснутым, насмешливым и гневным» поэт произнес:

Я не служитель муз:  
Мой твердый, четкий стих — мой подвиг ежедневный.  
Родной народ, страдалец трудовой,  
Мне важен суд лишь твой,  
Ты мне один судья прямой, нелицемерный,  
Ты, чьих надежд и дум я — выразитель верный,  
Ты, темных чьих углов я — «пес сторожевой»!

(1, 358)

## СИМВОЛИЗМ

История появления и развития русского символизма была длительной и внутренне сложной. Новое литературное направление явилось порождением глубокого кризиса, охватившего европейскую культуру в конце XIX—начале XX в. Для кризиса этого было характерно разочарование в прежних общественных идеалах, ощущение неотвратимой гибели существующего строя жизни. Кризис давал о себе знать в негативной оценке прогрессивных общественных идей и пересмотре моральных ценностей, в утрате веры в силу научного познания и во вспышке увлечения идеалистической философией. Русский символизм зарождался в годы крушения народничества и широкого распространения пессимистических настроений в обществе, которые приводили либерально-буржуазную интеллигенцию к мысли о бесперспективности освободительного движения.

Символизм, возникший в эту кризисную эпоху, был своеобразной эстетической попыткой уйти от противоречий реальной действительности в область «общих», «вечных» идей и «истин». Это обусловило отход символистов от традиций демократической русской мысли и от гражданских традиций русской классической литературы к философско-идеалистической реакции в эстетике, противопоставляемой символистами эстетике революционно-демократической.

Вместе с тем представители нового литературного направления не могли не испытать на себе воздействия исключительно напряженной общественно-политической обстановки, обусловленной вступлением России в период войн и революций.

Символизм не был явлением внутренне однородным. Он представлял собою сложное, исторически развивающееся литературное направление, связанное с именами крупнейших поэтов начала XX в., каждый из которых обладал ярко выраженной изди-

видуальностью. В начале 1900-х гг. внутри символизма обозначились три течения.

Первое из них на рубеже веков было представлено группой писателей (Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус и др.), связавших искусство с богоискательскими идеями, с идеями «религиозной общественности». В 90-е гг. эти писатели демонстративно отказались от прогрессивных традиций русской литературы и провозгласили «новые» принципы искусства, восходящие к принципам зарубежного модернизма. Критика тогда же назвала их декадентами.

Второе течение (в нем главенствовали В. Брюсов и К. Бальмонт), заявившее о себе во второй половине 90-х гг., рассматривало новое направление как чисто литературное явление, как естественную закономерность в поступательном движении искусства слова. Этим писателям было свойственно импрессионистическое восприятие жизни и стремление к чисто художественному обновлению русской поэзии. В отличие от «младших» символистов — поэтов, пришедших в литературу в начале нового века, — Брюсов, Бальмонт и их союзники (например, Ю. Балтрушайтис) получили в критике и в литературоведении наименование «старших» символистов.<sup>1</sup>

«Младшие» символисты — А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, С. Соловьев, Эллис (Л. Л. Кобылинский) при своем вхождении в литературу выступили как приверженцы философско-религиозного понимания мира в духе поздней философии Вл. Соловьева.

Конечно, все три группы не были отделены друг от друга непроницаемой стеной. Между ними существовало родство в восприятии и разработке сходных проблем, в создании близких художественных образов. Они были объединены общим неприятием реалистического искусства. Все это делало возможным сотрудничество представителей всех течений внутри символизма в журнале «Весы», возглавлявшемся Брюсовым. В то же время в среде самих символистов постоянно шли ожесточенные споры. Белый воевал с Вяч. Ивановым и Блоком; Блок в отдельные периоды своего творчества резко противостоял и «старшим», и «младшим» символистам; Брюсов не принимал мистических порывов и «прозрений» «младших» символистов.

Обобщающих исследований о русском символизме пока еще не создано, но в последние годы появилось немало работ об отдельных представителях символизма (главным образом о Блоке и Брюсове), в которых затрагиваются и общие проблемы, связанные с символизмом как примечательным явлением в сложном процессе развития русской литературы начала XX столетия.

---

<sup>1</sup> В настоящее время некоторые литературоведы называют группу Брюсова декадентской, сближая ее тем самым с группой Д. Мережковского. В данной статье сохраняются указанные выше наименования.

Понятие «декаданс» («*décadence*») первоначально употреблялось в исторической науке применительно к эпохам упадка, а затем получило более широкое значение и было перенесено на упадочные явления в литературе и искусстве.

В 80—90-х гг. во Франции, а затем и в других европейских странах декадентами стали называть себя сторонники литературно-художественных течений, откровенно враждебных реализму. Декаданс в их понимании означал эстетическое неприятие окружающего мира, подчеркнутый индивидуализм и пессимизм, рафинированную утонченность и осознание себя носителями высокой, но неизбежно клонящейся к упадку культуры. Развернутое изложение декадентского миропонимания содержал известный в свое время роман французского писателя Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» («*A rebours*», 1884), герой которого живет в мире искусственно создаваемых им самим утонченных и духовно разлагающих ощущений.

В России термин «декадентство» вошел в широкий оборот после знакомства с книгой М. Нордау «Вырождение», переведенной в 1893 г. Подвергнув критике с вульгарно-психиатрической точки зрения современную литературу, Нордау признал ее плодом вырождения современной усложненной цивилизации. Декадентство связывалось им с болезненным видоизменением интеллекта, с психопатологией.

Декаданс как литературное явление представлял в русском символизме одно из его внутренних течений. В оценке декадентства в русской критике не было единодушия, но в целом она усматривала его истоки не в психической, а в социальной почве.

Демонстративный отказ от служения общественным задачам был вызван у первых русских декадентов разочарованием в культурно-политической программе либерального народничества. В первой половине 80-х гг. происходит перелом в мировоззрении Н. Минского (Николая Максимовича Виленкина, 1855—1937), который выступал ранее как поэт гражданской ориентации. В 1884 г. внимание литературных кругов привлекла его статья «Старинный спор»,<sup>2</sup> вновь возвращавшая к вопросу о «чистом искусстве». Минский ратовал за самодовлеющее искусство, за освобождение его от «публицистичности». О разрыве со «старыми», то есть демократическими, заветами говорила и его поэзия. В программном стихотворении «Посвящение» (1896) поэт заявил: «Я цепи старые свергаю, Молитвы новые пою».<sup>3</sup>

Новые «молитвы» отразили философско-идеалистические воззрения Минского. В книге «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (1890) он отрекается от своего бывшего «наро-

<sup>2</sup> Заря, Киев, 1884, 24 июля, № 193.

<sup>3</sup> *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений, т. 4. СПб., 1907, с. 3.

долюбия», провозглашая в качестве основы человеческой природы себялюбие, индивидуализм.<sup>4</sup> Теперь он признает относительность всех нравственных понятий и, равно приемля добро и зло (критики насмешливо писали, что в книге «При свете совести» отсутствует совесть), приветствует «мистический пламень» в душе человека, позволяющий ему постигать непостижимое. Книга эта стала своеобразным знаменем времени; изверившись в прежних гражданских идеалах, часть интеллигенции 80-х гг. пыталась укрепиться на новых позициях под знаком отречения от былого.

Выступив с первыми декадентскими декларациями, Минский и в дальнейшем принимал активное участие в защите выдвинутых им положений.

Первой развернутой эстетической декларацией декадентства в России стала книга Дмитрия Сергеевича Мережковского (1865—1941) «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в основу которой легла лекция, прочитанная в 1892 г. Мережковский более решительно, чем Минский, отклонил демократическую общественную проблематику («мертвые разговоры мертвых людей об экономическом благосостоянии народа»),<sup>5</sup> категорически отверг философский материализм, который неотделим для него от позитивизма, и сурово осудил реализм русской литературы, по существу сводимый им к натурализму. Книга призывала к созданию «нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму».<sup>6</sup> К новому критик причислял искусство, отражающее религиозно-мистическое сознание.

В то же время глашатай «нового искусства» хотел найти в русской литературе и внутренне соответствующих ему предшественников. С этой целью он пересматривает заново старое наследие, видя ценность созданного не в самом существе творчества крупнейших авторов, а в их обращении к религиозно-мистическим темам, в их философской символике и в проявлении импрессионистской манеры письма. Подводя итоги своего пересмотра, Мережковский писал: «Художественный импрессионизм у Тургенева, язык философских символов — у Гончарова, глубокое мистическое содержание — у Толстого и Достоевского» — все это «элементы нового идеального искусства».<sup>7</sup> В 1900-х гг. Мережковский выступает как критик, защищающий основы декадент-

<sup>4</sup> В книге «При свете совести» Минский делал попытку обосновать собственную философскую систему «мэонизм» (от греч. «мэон» — несуществующее). См. о ней: Русская литература XX века. Под ред. С. А. Венгера, т. 1. М., 1914, с. 357—409.

<sup>5</sup> Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893, с. 62. — О Мережковском-критике см.: Старикова Е. В. Субъективистские историко-литературные концепции. — В кн.: Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX в. М., 1982, с. 208—220.

<sup>6</sup> Мережковский Д. С. О причинах упадка. . . , с. 46.

<sup>7</sup> Там же, с. 55.

ского искусства и нападающий на писателей, чуждых религиозно-мистическому восприятию мира.

Поэзия Мережковского, как и поэзия Минского, носила в 90-х гг. декларативный характер. В ее прямую задачу входило постижение мистической сущности явлений, их религиозной основы, и непосредственное обоснование новой литературно-эстетической программы. Поэтической декларацией явился и сборник стихотворений Мережковского «Символы» (1892) с эпиграфом из конца второй части «Фауста» Гете: «Все преходящее Есть только символ». Свое эстетическое воззрение на мир Мережковский наиболее отчетливо выразил в стихотворении «Дети ночи» (1896). Декларативная риторичность сочетается здесь с представлением о поэте как провозвестнике новой красоты и таинственного «неведомого».

Мы неведомое чуем  
И, с надеждою в сердцах,  
Умирая, мы тоскуем  
О несозданных мирах.

Наши гимны — наши стоны;  
Мы для новой красоты  
Нарушаем все законы,  
Преступаем все черты.<sup>8</sup>

Отказ от социально и граждански направленного искусства повлек за собой появление особой проблематики. Мережковский воспевает пессимизм (стихотворение «Парки»), одиночество человека, влекущее за собой утверждение индивидуализма, стремление к потустороннему, неведомому миру. Не будучи крупным поэтом, Мережковский сыграл, однако, определенную роль в развитии самих принципов новой поэзии, утвердив в ней ряд устойчивых тем и образов. Некоторые из них нашли затем отражение в поэзии З. Гиппиус, Ф. Сологуба и других авторов. Например, представление о «плененности» людей (они заперты в клетке, в пещере, таятся за закрытыми дверьми и т. д.).

У читателей и критиков конца XIX—начала XX в. пользовалась известностью трилогия Мережковского «Христос и Антихрист», состоящая из романов «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1899—1900), «Антихрист. Петр и Алексей» (1904). Писатель стремился творчески реализовать в ней свое религиозно-философское представление (оно складывалось под воздействием философии Ф. Ницше) о мировой истории как арене борьбы между двумя началами — религией духа (в данном случае христианства) и религией плоти (язычества, олицетворяющего культуру, земное жизнеутверждающее начало). Все части трилогии, по замыслу автора, освещают высшие точки столкновения Христа и Анти-

<sup>8</sup> Мережковский Д. Новые стихотворения. 1891—1895. СПб., 1896, с. 5.



христа в мировой истории (поздняя античность, Ренессанс, эпоха Петра I), но подлинной исторической связи между романами нет. На первый план в каждом из них выступает крупная историческая личность, однако ее освещение и осмысление подчинено надуманной схеме.

Центральная фигура первой части — римский император Юлиан Отступник, пытавшийся восстановить традиционное античное многобожие, в то время как христианство уже стало в Риме официально признанной государственной религией. Избранный автором герой напоминает ницшеанского «сверхчеловека», особенно в первом — журнальном — варианте романа. Вторая часть трилогии посвящена другому «сверхчеловеку» — Леонардо да Винчи. Она искусственно связана с первой авторской мыслью о внесении гуманистами сугубо религиозного смысла в их интерес к памятникам классической древности. Тем самым духовный переворот в Италии эпохи Возрождения представлен Мережковским не как раскрепощение культуры от аскетически-христианского взгляда на мир, а как ее новое обращение к языческому многобожью или религии плоти. Не менее искусственно связана с предшествующими последняя часть трилогии; в ней на первый план выдвинута легенда о Петре Первом как Антихристе. Негативная трактовка Мережковским эпохи Петра оказала воздействие на трактовку этого образа и в творчестве ряда символистов.

Связующими в трилогии Мережковского являются отдельные сквозные образы и эпизоды. Так, ключевым становится образ Венеры. Сначала император Юлиан молится перед статуей Венеры. Потом ее раскапывают в Италии эпохи Возрождения: для ревнителей старины она — «Белая дьяволица», языческий идол, а для гуманистов — предмет религиозного поклонения. Наконец, эту же «Венус» Петр получает в ящике, присланном ему послом из Италии, и испытывает перед ней какой-то религиозный восторг и ужас.

Религиозно-философской символике подчинено все художественное построение трилогии. Все ее главные герои загадочны для своих современников и порождают у них вопрос, кому они служат — Христу или Антихристу? Двуликим Янусом кажется Леонардо да Винчи своему ученику Бельтраффио. Таким же двойственным кажется царевичу Алексею Петр. Двойственность отличает и многих второстепенных героев трилогии, у них либо два лица, либо лицо и маска.

В каждом из романов, помимо центральной исторической фигуры, выведен вымышленный литературный герой, который мучительно раздваивается в своих сомнениях и переходит от одной религии к другой. В первой части это Арсиноя, язычница, а потом монахиня-христианка; во второй — Бельтраффио, кончающий жизнь самоубийством; в третьей части — Тихон, который попадает то в хлыстовскую секту, то к старообрядцам-само-

сожженным. Внутренний душевный мир этих богоискателей раскрывается в их снах и бредовых видениях. Все они однообразно ужасаются и содрогаются перед двумя «безднами» — нижней и верхней, плоти и духа. Лишенные убедительной внутренней жизни герои Мережковского были похожи на манекены, одетые в исторические костюмы и произносящие речи, которые напоминали цитаты из исторических источников.

В дальнейшем Мережковский выступил с рядом новых исторических произведений. Особенно был знаменателен роман «Александр I» (1911). Вновь проявив в нем влечение к широкому использованию исторических деталей, Мережковский вернулся к истолкованию истории в духе своих религиозно-философских воззрений. При этом за номинально историческими лицами и событиями явно проглядывала современная автору действительность, современные ему религиозно-философские искания. В новом романе герои начала XIX в. были сближены в своей психологии и своих идейных исканиях с людьми начала нового столетия. Декабристы походили на участников «Религиозно-философских собраний». «История» становилась выражением личной позиции самого автора. Роман справедливо подвергся суровой оценке в современной ему критике, которая не признала Мережковского истинным писателем-историком.

Первая часть трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» печаталась в журнале «Северный вестник», принявшем модернистскую окраску в 1891—1898 гг., когда его издание перешло к Л. Я. Гуревич.

Тон журналу «задавал» его редактор Волюнский (Аким Львович Флексер, 1863—1926),<sup>9</sup> сторонник идеалистической эстетики, выступивший с реакционных позиций против демократической мысли. Его книга «Русские критики» была направлена против революционных демократов.

«Критика художественных произведений, — утверждал Волюнский, — должна быть не публицистической, а философской, — должна опираться на твердую систему философских понятий известного идеалистического типа».<sup>10</sup> С этой предвзятой точки зрения критик-модернист пытался развенчать Белинского, Добролюбова и Писарева.

Критические статьи и рецензии, собранные в книге Волюнского «Борьба за идеализм» (1900), знаменательны оправданием декадентства как «перелома в мировоззрении» и поворота к идеализму. Волюнскому (помимо книги «Н. С. Лесков», 1898) принадлежит также ряд работ о Достоевском с характерным для декадентской критики «апокалипсическим» истолкованием его

---

<sup>9</sup> О Волюнском см.: *Куприяновский П. В. А. Волюнский — критик.* — В кн.: *Творчество писателей и литературный процесс. Межвузовский сборник научных трудов.* Иваново, 1978, с. 49—76.

<sup>10</sup> *Волюнский А. Л. Русские критики.* СПб., 1896, с. II.

творчества, но не лишенных интересных замечаний о Достоевском как художнике слова.

Руководители «Северного вестника» на словах не считали себя близкими к символистам, — о расхождениях с ними Волынский не раз заявлял в своих статьях, — тем не менее в журнале им были привлечены Д. Мережковский, Ф. Сологуб, Н. Минский, М. Лохвицкая, З. Гиппиус и К. Бальмонт.<sup>11</sup> В дискуссионном порядке в журнале под псевдонимом «Денисов» было напечатано открытое письмо З. Гиппиус в защиту символизма (1896, № 12).

В литературоведении «Северный вестник» долгое время рассматривался как сугубо декадентский журнал в России, однако специальные работы о нем П. В. Куприяновского показали, что «Северный вестник» занимал эклектическую позицию. Выступая против либерально-народнической печати, обвиняя ее в узости кругозора, ограниченности интересов и утилитаризме, «Северный вестник» полностью не порывал в то же время с реалистическим направлением в русской литературе. В журнале сотрудничали Лев Толстой, Лесков, Горький.

Что же касается Волынского, то он занимался также изучением истории искусства. Ему принадлежит написанная в полубеллетристической манере монография «Леонардо да Винчи» (1899), в которой наследие великого художника, рассматриваемое как «демоническое», или «дионисийское», противопоставлялось христианскому идеалу. В таком подходе к историческому материалу Волынский явно сближался с Д. Мережковским как историческим романистом, который на рубеже веков становится одним из выразителей религиозно-мистических исканий буржуазной интеллигенции.

Целью «Религиозно-философских собраний», открытых в конце 1901 г. (Мережковский был одним из их учредителей), являлась проповедь неохристианства, выдвинутого в противовес официальной православия, а также объединение рядов новых богословов. Организация этих собраний вызвала широкую общественную оппозицию. Отрицательную оценку их деятельности дали М. Горький, А. Чехов и другие писатели. Л. Толстой, например, отмечал: «Есть люди, которые пользуются религией для злых целей: для честолюбия, корысти, властолюбия, но есть и такие, которые пользуются ею для забавы, для игры: Мережковский и т. п.»<sup>12</sup> Против современных ему богословов выступил и В. Короленко. В его письме к В. Миролубову говорилось: «Боюсь

<sup>11</sup> См.: Куприяновский П. В. 1) Из истории раннего русского символизма. Символисты и журнал «Северный вестник». — В кн.: Русская литература XX века. (Дооктябрьский период). Калуга, 1968, с. 149—173; 2) Поэты-символисты в журнале «Северный вестник». — В кн.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969, с. 113—135; 3) Из литературно-журнальной полемики 90-х годов. — В кн.: Куприяновский П. В. Доверие к жизни. Ярославль, 1981, с. 27—39.

<sup>12</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 55. М., 1937, с. 300.

я, что в Вашем религиозном обществе много разных хороших вещей, только нет одной — правды. Вы разбираете разные тонкости, „оцениваете“ разных богословских мушек и не замечаете, какие реки слез и, прямо, крови льются от рук Ваших елейных собеседников».<sup>13</sup>

Богоискательские идеи, глубоко реакционные по существу, Мережковский вносил во всю свою деятельность. «Его роль как представителя буржуазно-помещичьей культуры упадка, — пишет исследователь «религиозного модернизма» Мережковского В. А. Кувакин, — сказалась в пропаганде декадентского искусства и религиозно-идеалистической эстетики».<sup>14</sup> В. А. Кувакин справедливо считает, что логические построения в публицистике и критике Мережковского обычно затемнялись туманной художественной образностью и словесной игрой, а в художественные произведения нередко проникали схематичность и рассудочность.

События 1905 г. были восприняты Мережковским под религиозным углом зрения. Будущее России мыслилось им как «мистико-революционное» слияние религиозного движения снизу с «религиозно-революционной общественностью», т. е. как единение интеллигенции и народа на религиозной основе. Идея реакционной «религиозной общественности» пронизывала и романы соратницы Мережковского З. Гиппиус («Чертова кукла» и «Роман-царевич»).

Октябрьскую революцию Мережковский совершенно не принял и занял в эмиграции крайне враждебную позицию по отношению к ней. Занимаемая Мережковским реакционная позиция закономерно привела его в конце жизни к принятию идеологии фашизма.

## 2

С историей русского декадентства, помимо имен Н. Минского и Д. Мережковского, неразрывно связано имя Зинаиды Николаевны Гиппиус (в замужестве Мережковской, 1869—1945), начавшей свою литературную деятельность в 1888 г. на страницах журнала «Северный вестник».

Для раннего творчества Гиппиус характерны неприятие будничной жизни и смутная тоска по не постижимому и неосуществимому. В привлекавшем внимание читателей конца века стихотворении «Песня» (1893) утверждалось:

Мне нужно то, чего нет на свете.  
Чего нет на свете.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, т. 5. М.—Л., 1960, с. 68.

<sup>14</sup> См.: Кувакин В. А. Мистический «революционер» Д. Мережковский. — В кн.: Кувакин В. А. Религиозная философия в России. Начало XX века. М., 1980, с. 105.

<sup>15</sup> Гиппиус З. Собр. стихов. (1889—1903). М., 1904, с. 2.

В письме 1892 г. молодая писательница упрекает А. Чехова за то, что он пишет о людях, «которые спать ложатся без желания жить завтра».<sup>16</sup> Однако подобные порывы были быстро изжиты. В поэзии Гиппиус все отчетливее выступает глубоко пессимистическое восприятие мира, полное отрицание ценности человеческого существования, все чаще появляются в ней мотивы отчаяния, ожидания неминуемой смерти.

Не жду необычайного:  
Все просто и мертво.  
Ни страшного, ни тайного  
Нет в жизни ничего.<sup>17</sup>

Не менее характерен для этой поэзии и крайний эгоцентризм, обожествление собственного «я» («Но люблю я себя как Бога» — стихотворение «Посвящение», 1894). В поэтическом сознании Гиппиус человек обречен на одиночество, ее лирический герой — человек с мертвой душой.

Я ждал полета и бытия.  
Но мертвый ястреб — душа моя.  
Как мертвый ястреб, лежит в пыли,  
Отдавшись туго во власть земли.  
Разбить не может ее оков.  
Тяжелый холод — земной покров.  
Тяжелый холод в душе моей,  
К земле я никну, сливаюсь с ней.  
И оба мертвы, — она и я.  
Убитый ястреб — душа моя.<sup>18</sup>

Говоря о декадентской поэзии рубежа веков, Горький писал: «Пессимизм и полное безучастие к действительности, страстный порыв куда-то вверх, в небо, и сознание своего бессилия, ясно ощущаемое отсутствие крыльев у поэтов, отсутствие святого духа в сердцах их — вот основные ноты и темы нашей новой поэзии».<sup>19</sup>

В предреволюционные годы Гиппиус отдала некоторую дань господствующим в русской литературе настроениям протеста, однако протест ее носил слишком общий характер («Но жалоб не надо; что радости в плаче? Мы знаем, мы знаем: все будет иначе»).

Декадентские мотивы поэзии Гиппиус восходят к родственным им мотивам поэзии Мережковского. Увлечение религиозными вопросами, которое привело Гиппиус и Мережковского к активнейшему участию в «Религиозно-философских собраниях», нашло

<sup>16</sup> Архив А. П. Чехова. Краткое аннотированное описание писем к А. П. Чехову, вып. 2. М., 1941, с. 18.

<sup>17</sup> Гиппиус З. Собр. стихов. (1889—1903), с. 85 («Глухота»).

<sup>18</sup> Гиппиус З. Собр. стихов, кн. 2. М., 1910, с. 18 («Днем»).

<sup>19</sup> Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, с. 20.

отражение как в ее поэзии, так и в деятельности руководимого ею вместе с мужем журнала «Новый путь» (СПб., 1903—1904).

В стихах Гиппиус немало обращений к богу, но более близкой по духу ей оказалась «христианская демонология»; присуще ей было и явное кокетство с осуждаемой христианством греховностью. Петербургская квартира Мережковских была одним из декадентских литературных салонов, а сама хозяйка, по воспоминаниям А. Белого, разыгрывала в нем роль некой «сатанессы» в изысканном стиле художника Обри Бердслея, с крестом на шее и лорнеткой в руке.

Если говорить о Гиппиус как поэте, то она тяготела к музыкальному строению стихотворений, к разнообразному использованию ритмики — и в этом плане даже заслужила похвалу столь взыскательного критика, как Брюсов.<sup>20</sup>

Более плодovита была Гиппиус как прозаик. Начав с рассказов о горестной судьбе простых людей (рассказ «Злосчастная» выдержал несколько переизданий в издательстве «Посредник»), Гиппиус вскоре обратилась к прозе, раскрывающей отдельные положения ее общественно-эстетической программы. При чем создаваемые ею произведения превращались в лишенные психологизма беллетризованные иллюстрации авторских воззрений. Таким был, например, сборник рассказов «Лунные муравьи» (1912), говорящий о людях с опустошенной после 1905 г. душой; спасти их могла лишь религия. В романах «Чертova кукла» и «Роман-царевич» утверждалась мысль о необходимости «тихой работы» по насаждению религиозного мировосприятия. «Гиппиус строчит свои бездарные религиозно-политические романы», — писал А. Блок.<sup>21</sup>

Гиппиус выступала и как критик под псевдонимом «Антон Крайний». Ее острые, злые статьи были направлены в защиту символизма и литературы, никак не связанной с социальными идеями. Принадлежа к числу писателей, считавших, что высокое искусство предназначено лишь избранному кругу лиц, интеллектуальной элите, Гиппиус выступила в «Новом пути» (1904, № 7) с заявлением, что понятие «свобода» несовместимо «с чисто материальным взглядом на мир», и начала поход против демократической литературы, возглавляемой Горьким. Это же было продолжено ею в символистском журнале «Весы».

В то время как первая русская революция оставила глубокий след в сознании «старших» и «младших» символистов, заставив их пересмотреть многое в своем мировосприятии, Гиппиус занимала все более ожесточенно антидемократическую позицию, что закономерно привело ее и Мережковского к полному неприятию Октябрьской революции и к эмиграции. В неотправленном письме

<sup>20</sup> См. статью В. Брюсова «З. Н. Гиппиус» в кн.: Русская литература XX века. Под ред. С. А. Венгерова, т. 1, с. 178—200.

<sup>21</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1963, с. 246.

Блока к Гиппиус 18 (31) мая 1918 г. говорилось: «нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й».<sup>22</sup> Находясь в эмиграции, Гиппиус выступала в статьях и стихах с резкими, злобными нападками на советский строй.

В русле «декадентства» развивалось и творчество Ф. Сологуба (Федора Кузьмича Тетерникова, 1863—1927), хотя в своих лучших произведениях писатель несомненно выходил за его пределы.

Увлечение философией Шопенгауэра и поэтической образностью его философской системы оказало большое воздействие на мировосприятие Сологуба. В своих ранних стихах он нередко следовал за Шопенгауэром. Об этом увлечении напоминает и созданный в книге «Пламенный круг» (1908) специальный раздел «Единая воля», напоминающий об основном труде Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

Пессимизм, неверие в возможность изменить социальную жизнь приводили поэта к мысли о беспомощности, малых возможностях человека («В поле не видно ни зги...», 1897; «Мы — плененные звери...», 1905).

Я живу в темной пещере,  
Я не вижу белых ночей.  
В моей надежде, в моей вере  
Нет сиянья, нет лучей.<sup>23</sup>

Лирика Сологуба воссоздает мироощущение индивидуалиста рубежа веков, который не просто осознает, но и всячески культивирует свою отчужденность от общества. «Быть с людьми — какое бремя!» — так начинается одно из ранних сологубовских стихотворений.

Злым и грубым для него будням жизни поэт противопоставлял утопическую романтику, мечту о счастливой и прекрасной жизни где-то в другом, призрачном мире. Так возник цикл «Звезда Маир» (1898—1901), поэтическая фантазия о внеземной блаженной стране счастья и покоя. А вот призыв поэта в стихотворении «По тем дорогам, где ходят люди...»:

Оставь селенья, иди далеко,  
Или создай пустынный край  
И там безмолвно и одиноко  
Живи, мечтай и умирай.

(с. 270)

Сологуб умел создать в своих стихах, не снижая поэтической интонации до обыденной речи и привнося в нее своеобразный «магический» или «заклинательный» оттенок, ощущение тягостной серости и низменности обывательского прозябания. Плод его

<sup>22</sup> Там же, с. 335.

<sup>23</sup> Сологуб Ф. Стихотворения. Вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. М. И. Дикман. Л., 1979, с. 267. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

воображения — «недотыкомка серая» (1899), неотвязное навязывание, рожденное суеверием, диким, косным бытом, житейской пошлостью и отчаянием.

Недотыкомка серая  
Все вокруг меня вьется да вертится, —  
То не Лихо ль со мною очертится  
Во единый погибельный круг?

Недотыкомку серую  
Хоть со мной умертви ты, ехидную,  
Чтоб она хоть в тоску панихидную  
Не ругалась над прахом моим.

(с. 234)

Частая тема поэзии Сологуба — власть дьявола над человеком («Когда я в бурном море плавал», 1902; «Чертовы качели», 1907). В этом поэтическом демонизме явствен отпечаток культивируемого аморализма, но в то же время дьявол у Сологуба, как и у Бодлера, символизирует не только зло, царящее в мире, но выражает и бунтарский протест против обывательского благополучия и успокоенности.

Сила Сологуба как писателя — в исключительной остроте восприятия страшных сторон жизни, слабость — в одностороннем подходе к ней. В сказочке «Плененная смерть» (1898) рыцарь, захватив в плен смерть, так ужасается при виде грубой и дебой «бабищи жизни», что отпускает свою пленницу на свободу. Смерть — желанная избавительница от злой и уродливой жизни — становится в творчестве Сологуба одним из ведущих образов-символов. («О владычица смерть, я роптал на тебя...», 1897; «Воля к жизни, воля к счастью, где ж ты?», 1901, и др.). Один из разделов сборника «Пламенный круг» получил заглавие «Сеть смерти».

Сологуб порою вскрывал реальные истоки жизненного зла, но еще чаще оно представлялось ему неустрашимым и искони присущим земному бытию.

Такое отношение к жизни и смерти влекло за собой и соответствующую поэтику. Поэтический словарь Сологуба пестрит словами *смерть, труп, гроб, прах, склеп, могила, похороны, тьма, мгла*. Созданные с их помощью образы проходят в различных вариациях через всю сологубовскую поэзию.

Примечательна сологубовская трактовка излюбленного для литературы рубежа веков образа солнца. В понимании Сологуба — это «Змий, царящий над вселенною, Весь в огне, безумно-злой». Сологуб славит холодную «безгрешную» луну, он ее вдохновенный певец.

Надо мной голубая печаль,  
И глядит она в страхе высоком  
Полуночным таинственным оком  
На земную туманную даль.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Сологуб Ф. Пламенный круг. М., 1908, с. 153.



Из сборников стихотворений Сологуба самый значительный — «Пламенный круг». Его заглавие символично: оно подразумевает вечный круговорот человеческих перевоплощений, в которых поэт как бы прозревает самого себя в чужих судьбах. «Ибо все и во всем — Я, и только Я, и нет ничего, и не было и не будет», — таким утверждением в духе солипсизма завершается предисловие поэта к этому сборнику. Это же предисловие открыло первый том «Собрания сочинений» Сологуба в издательстве «Сирин».

Как поэт Сологуб отличается внешней простотой стиха, за которой скрыто высокое профессиональное мастерство. В стихотворениях Сологуба с большим искусством повторяются, подхватываются и варьируются отдельные слова и целые словосочетания; столь же совершенно владел он ритмикой и композиционным строением своих произведений. В исследовании «Композиция лирических стихотворений» (1921) В. М. Жирмунский использовал их в качестве поэтических образцов.

Отдавая дань словесной отточенности поэзии Сологуба, современная ему критика неизменно отмечала ее холодность и тяготение к эстетизации смерти, превращаемой автором из биологического явления в апологию самоуничтожения. Такая же оценка его поэзии была характерна и для близкого Сологубу литературного окружения.<sup>25</sup>

В 1910-х гг. в творчестве Сологуба появляются мотивы притяжения жизни, но его общий тон, как и ранее, трагичен. Пассивный романтизм в его связи с пессимизмом — вот что, по мысли Горького, характерно для Сологуба-поэта.<sup>26</sup>

Сологуб выступал также как драматург и прозаик. Наиболее значителен его роман «Мелкий бес» (закончен в 1902, впервые опубликован в 1905 г.). В нем автор глубже, чем в раннем романе «Тяжелые сны», использовал свой провинциальный жизненный опыт.<sup>27</sup> «Мелкий бес» настолько густо насыщен бытом, что был неодобрительно встречен в символистских «Веснах».

В романе этом ощутима преемственная связь с классической литературой — с гоголевским гнетущим ощущением обывательской пошлости, щедриным осмеянием законопослушной благонамеренности и чеховским осуждением боязни всего нового, выходящего за рамки установленного. У Сологуба все это доведено до предела, кошмар обывательского существования граничит с бредом.

Внешнего действия в «Мелком бесе» мало. Постепенно сходит с ума его главный герой, учитель гимназии Передонов, умственно

<sup>25</sup> См., например, заметки М. Волошина о Сологубе, опубликованные в Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. (Л., 1976, с. 154—157).

<sup>26</sup> См.: М. Горький и советская печать, кн. 1. М., 1964, с. 289. (Архив А. М. Горького, т. 10).

<sup>27</sup> См.: Улановская Б. Ю. О прототипах романа Ф. Сологуба «Мелкий бес». — Рус. лит., 1969, № 3, с. 181—184.

ограниченный, угрюмый и недоброжелательный человек. Он совершает возмутительные и нелепые поступки, но в глазах большинства окружающих все это в порядке вещей. Сожительница Передонова полагает, что он «петрушку валяет»; другие же находят вполне естественным, что он заискивает перед вышестоящими и, опасаясь доносов на себя, сжигает «опасные» книги (тома Писарева). Показательно, что В. И. Ленин назвал Передонова типом «учителя шпиона и тупицы»<sup>28</sup> и говорил о «передоновщине», присущей всей царской школе.<sup>29</sup>

В построении романа Сологуба видна переключка с «Мертвыми душами»: в надежде на повышение по службе Передонов обходит влиятельных лиц — от городского головы и предводителя дворянства вплоть до исправника. Тем самым воссоздается широкая мрачная картина местных нравов.

Реализованный бред Передонова вводится в повествование с почти незаметным переходом от авторской к несобственно-прямой речи. Вместе с этим бредом в романе возникает атмосфера кошмара, одним из воплощений которого становится уже знакомая по стихам Сологуба «Недотыкомка». «Недотыкомка бегала под стульями и по углам, и повизгивала. Она была грязная, вонючая, противная и страшная. Уже ясно было, что она враждебна Передонову и прикатилась именно для него, а что раньше никогда и нигде не было ее. Сделали ее, — и наговорили».<sup>30</sup>

Передонов, вскользь замечает Сологуб, «не понимал дионисийских стихийных восторгов». В романе представление о них связано с повествованием о дружбе между провинциальной барышней Людмилой Рутиловой и наивным подростком, гимназистом Сашей Пыльниковым. Вместе с эстетизированным эротизмом Сологуб привнес в роман и мысль о духовном преображении человека через постижение им красоты человеческого тела.

Однако центр тяжести в «Мелком бесе» не в декадентских привнесениях, а в социальной сатире. Ее достаточно прозрачный смысл писатель и сам раскрыл в предисловии к пятому изданию романа (1910), иронически сообщая, что, по слухам, Передонов перешел на службу в полицию и сделал хорошую карьеру. В качестве действующего лица — вице-губернатора — Передонов вновь появляется на страницах романа «Творимая легенда». Вместе с образом Передонова Сологуб ввел в литературу, как отмечено выше, нарицательное понятие «передоновщина».

Наиболее значимые рассказы вошли в сборники Сологуба «Жало смерти» (1904), «Истлевающие личины» (1907), «Книга разлук» (1908), «Книга очарований» (1909). Повествование в них держится на едва заметном переходе от реальности к фантастике. Неожиданные или странные происшествия в жизни ге-

<sup>28</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 132.

<sup>29</sup> Там же, т. 24, с. 221.

<sup>30</sup> Сологуб Ф. Мелкий бес. Изд. 5-е. СПб., 1910, с. 308.

роев происходят то ли наяву, то ли во сне или в бреду. Действительно ли настоящая смерть та странная молодая дама, которая откликнулась на объявление охваченного тоской человека в рассказе «Смерть по объявлению»? Не настоящая ли библейская Лилит эксцентричная девица в рассказе «Красногубая гостья»? Бредом больного человека или вторжением в настоящее какого-то события из прошлой жизни героя является все то, что происходит в рассказе «Призывающий зверя»?

Автор обычно обнаруживает у своих героев внешнюю «маску», «личину», и скрытое истинное лицо. Об этой двойственности человека Сологуб говорит и в своей лирической статье «Елисавета».<sup>31</sup>

Философский смысл получает у Сологуба тема «творимой легенды» или «мечты Дон-Кихота». Чудо в его произведениях творится теми, кто способен создать его своей мечтой. В рассказах, использующих евангельские легенды, у Сологуба мудры те, кто сумел убедить себя, что вода превратилась в вино («Претворившая воду в вино»), кто видел Жегиха, который на самом деле не приходил («Мудрые девы»). За фантастикой чуда у Сологуба обычно скрыта психология внушения или самовнушения. Фантастическому преображению мира содействует сологубовская манера придавать символический смысл отдельным словам (например, «плен» и «стены»). Повествование нередко переключалось Сологубом-прозаиком в условный вневременной мир вечного и неустрашимого зла. В годы реакции внимание критики привлек и сологубовский роман-трилогия «Навьи чары» (см. о нем в главе 17 настоящего издания).

Будучи оторванным от общественной жизни страны, Сологуб не понял великого значения Октябрьской социалистической революции, но остался на своей родине. В 1920-е гг. он выступал главным образом как переводчик. Значительных произведений им больше не было создано.

### 3

Возникновение русского символизма как литературного направления связано с появлением трех выпусков поэтических сборников «Русские символисты» (М., 1894—1895) и выходом первых книг К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Добролюбова. Маленькие, неприметные с виду сборники «Русские символисты», совсем не похожие на более поздние художественно оформленные символистские издания, подверглись уничтожающей критике на страницах газет и журналов. Поэт и философ Вл. Соловьев написал на них весьма ядовитую пародию.

<sup>31</sup> Сологуб Ф. Собр. соч., т. 10. СПб., 1913, с. 129.

Душой сборников, их составителем, главным автором и редактором был Валерий Брюсов. Чтобы создать впечатление многочисленности своих единомышленников, он прикрылся несколькими псевдонимами.

Одновременно с Брюсовым в качестве одного из зачинателей русского символизма выступил Александр Михайлович Добролюбов (1876—1944?).

Начинающий поэт, студент Петербургского университета Добролюбов поражал окружающих эксцентричными выходками: он жил в комнате, оклеенной черной бумагой, и, как злой гений, внушал знакомым юношам и девушкам мысль о самоубийстве. В книге «*Natura naturans. Natura naturata*» (1895) Добролюбов воспевал смерть, одиночество, свое «Я».

Однако вскоре происходит решительный перелом в миропонимании молодого поэта. Он испытывает чувство своей «греховности» перед окружающими, рвет все связи с культурным миром и в 1898 г. «уходит в народ».

Добролюбов становится одним из нередких в старой России скитальцев, а затем религиозным проповедником, основателем религиозной секты «добролюбовцев». Третья книга его стихов («Из книги Невидимой»), вышедшая в 1905 г., отражает уже новую творческую позицию поэта.

«Уход» этот, поразивший символистов, воспринимался частью из них как новое проявление все той же индивидуалистической природы Добролюбова — как стремление подчеркнуть свою неординарность, особый способ утверждения в жизни.

Но несомненно также, что «уход» этот, совпадающий хронологически с многочисленными уходами духовно неудовлетворенных молодых людей из отчего дома, столь выразительно отраженными в реалистической литературе рубежа веков, был своеобразным бунтом против современного цивилизованного общества. Реалистическая литература запечатлела бунт, носивший социальную окраску; бунт Добролюбова был бунтом прежде всего религиозным.<sup>32</sup>

В то же время в этом бунте было и нечто, характерное для всего раннего периода в истории русского символизма.

Сборники «Русские символисты» и первая книга Добролюбова были явно рассчитаны на эпатаж культурного читателя тех лет. Брюсов всячески старался привлечь внимание к новому отряду литераторов. Отсюда эпатаж и в его личных выступлениях. Сохранились собственные признания поэта, что он не раз желал раздражить слишком спокойных, застывших в своих воззрениях критиков, но они относились к его задорным высказываниям

---

<sup>32</sup> О Добролюбове см. подробнее в кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979, с. 121—146. (Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 459); в статье: *Иванова Е. В.* Валерий Брюсов и Александр Добролюбов. — Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и яз., 1981, т. 40, вып. 3, с. 255—265.

благодушно и даже аплодировали ему. Брюсову хотелось, чтобы символисты воспринимались в качестве «отверженных» в русской литературе. По его представлению, это обстоятельство могло усилить интерес к ним. И в какой-то мере он оказался прав. Так, Горькому поначалу показалось, что в лице символистов литература приобретает новых непризнанных борцов во имя свободы Духа.<sup>33</sup> Этим объяснялось его неосуществленное согласие принять участие в первом альманахе символистов «Северные цветы».

К 1901 г. мировоззренческая позиция символистов еще не была достаточно проявлена. Многие считали их бунтарями во имя обновления литературной проблематики, связанной с изображением зла и грязи жизни. Характерно, что Чехов отдал в альманах символистов «Северные цветы» написанный им в 1883 г. в «новом духе» рассказ «В море» (новое заглавие переработанного рассказа «Ночью»), а Горький собирался написать для этого издания рассказ о проститутке «Подсолнух».

В декларативном предисловии («От издателя») к первому выпуску «Русских символистов» Брюсов характеризовал символизм как литературную школу, близкую к импрессионизму: «Цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы за гипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение».<sup>34</sup> Во втором выпуске — уже от своего имени — Брюсов уточнял данное определение, говоря, что символизм можно назвать «поэзией намеков».<sup>35</sup> В начальный период развития символизма Брюсов особенно настойчиво подчеркивал необходимость обновления поэтических художественных средств. К этой точке зрения примыкал К. Бальмонт, не принимавший участия в первых сборниках символистов. На первый план оба поэта выдвигали личность художника, его внутренний мир. Отдав некоторую дань модной в то время мистике, Брюсов и Бальмонт не считали, однако, необходимым связывать свою поэзию исключительно с религией и идеалистической философией.

Поэтические традиции символизма восходили к романтическому наследию русской литературы. Это отчетливо сознавал и даже подчеркивал будущий глава символистского движения Брюсов. В рабочей тетради поэта 1895 г. сделана знаменательная запись: «Русская литература имеет своих поэтов, не уступающих и во многом даже превосходящих своих великих западных собратьев. И то течение, которое чаще всего называют символизмом, гораздо раньше <...> уже имело своих сторонников и гениальных выразителей в России».<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> О Горьком и символистах см.: *Кругикова Н. Е.* В начале века. Горький и символисты. Киев, 1978.

<sup>34</sup> Русские символисты, вып. 1. М., 1894, с. 3—4.

<sup>35</sup> Русские символисты, вып. 2. М., 1894, с. 10.

<sup>36</sup> *Тизанчева Е. П.* Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973, с. 9.

В 1900 г. в статье о В. Соловьеве Брюсов противопоставил два вида поэзии. Один, по его мнению, чужд исканиям символистов и представлен большей частью наследия Пушкина, Майкова и А. К. Толстого. Это поэзия внешнего и зримого мира. Другой, более близкий символистам поэтический вид обращен к скрытым глубинам человеческого сознания и к сверхчувственному миру. Представителями такой поэзии были названы Ф. Тютчев, А. Фет, В. Соловьев. «Поэзия другого рода, — писал Брюсов об этой поэтической традиции, — беспрестанно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному. Ее влекут темные, загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживаются где-то за пределами сознания. Область ее — чистая лирика».<sup>37</sup>

Блок ставил Тютчева и Фета на первое место среди своих учителей.<sup>38</sup> Тютчев был воспринят символистами как поэт стихийных сил природы, как поэт-мыслитель и родоначальник поэзии намеков.<sup>39</sup> Брюсов занимался изучением тютчевского творчества на протяжении всей своей литературной деятельности.

Переоценка поэтического наследия Фета была впервые произведена Брюсовым в публичной лекции, прочитанной в 1902 г. Говоря в духе символизма о сверхчувственной поэзии Фета и прозрении им скрытой сущности вещей, Брюсов в целом объективно раскрыл облик Фета как поэта полноты и прелести жизни в ее быстро текущих мгновениях. Как писал Андрей Белый, отголоски лирики Фета, Бальмонта и Верлена были слиты воедино в его книге «Золото в лазури».<sup>40</sup>

Символисты в известной мере возродили интерес к поэзии Е. Баратынского, как они считали, созвучного им своим внутренним душевным разладом. Отзвуки некоторых поэтических раздумий Баратынского улавливаются в поэзии и Брюсова, и Белого.

Из поэтов 80-х гг. непосредственными предшественниками символистов являлись К. Фофанов и К. Случевский. Первый был близок им своим «двоемирием», ощущением острых и непреодолимых контрастов между мечтами и жизненной прозой. Творчество Фофанова привлекало символистов своим импрессионизмом и обращением к теме современного города («Столица бредила в чадую своей тоски...», 1884, и др.), впоследствии развитой Брюсовым. Фофанова как предшественника символистов Брюсов называет в своем предисловии к третьему выпуску «Русских символистов». Случевский оказался близок символистам трагедийным мировосприятием. Им были созвучны мучительные диссонансы в поэзии этого автора и смешение им реальности и кошмара при

<sup>37</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1975, с. 219.

<sup>38</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 29.

<sup>39</sup> См. статью: Гудай Н. Тютчев в поэтической культуре русского символизма. — Изв. по рус. яз. и словесности, 1930, т. 3, № 2, с. 465—549.

<sup>40</sup> Белый А. Начало века. М.—Л., 1933, с. 119.

воспроизведении человеческого страдания («После казни в Женеве», 1881, и др.).<sup>41</sup>

Говоря о раннем русском символизме, нельзя рассматривать его вне связи с западноевропейской литературой. Существенно, что Брюсов и Бальмонт отдавали явное предпочтение не французским символистам конца века, а поэтам, которых обычно называют их предшественниками, — Бодлеру, Верлену и Малларме.

Один из создателей поэзии большого города, проникнутой трагическим сознанием противоречия между царящим в мире злом и недостижимым идеалом нетленной красоты, Шарль Бодлер оказал воздействие на русских символистов многими сторонами своего творчества. Так, несомненна связь между бодлеровским антиэстетизмом (знак протеста против обывательской благонамеренности) и дерзостью поэтических образов у раннего Брюсова. Бодлеровский трагизм найдет отражение в брюсовской поэзии города, а бодлеровская тема мучительного зла в его демонической окраске была характерна и для поэзии Сологуба.

Русские символисты подхватили у Бодлера теорию «соответствий» — скрытых, поэтически постигаемых аналогий между душевными и природными явлениями, между реальным миром и миром собственного «я» поэта. Стихотворение «Соответствия» было воспринято «старшими» символистами как эстетический манифест нового литературного направления. Тема «соответствий» развита в стихах Сологуба («Есть соответствия во всем...», 1898), Брюсова («Ребенком я, не зная страха...», 1900), Бальмонта («Бодлер», 1904).

Символисты высоко ценили поэзию Поля Верлена.<sup>42</sup> «До Верлена — символизма не было», — писал Брюсов П. Перцову в 1905 г.<sup>43</sup> Верлен внес в поэзию импрессионистское искусство улавливать мимолетные мгновения жизни, умение схватывать и передавать оттенки в смене ощущений, впечатлений и настроений и как бы сквозь них запечатлевать изменяющиеся очертания внешнего мира. Неудовлетворенность жизнью и поэтическое восхищение прелестью природы Верлен переносил в окрашенные грустью эскизные зарисовки, метафорически воспроизводящие «пейзаж души» поэта. Декадентскому меланхолическому настроению в духе «конца века» («fin de siècle») отвечала музыкальность лирики, мелодическая интонация наивной песенки или романса и «как будто» бессвязный поток образов. В лирике Верлена поражала необычайная осязательность звуковой стороны стиха, по-

<sup>41</sup> О русских предшественниках символизма см.: *Соколов Б. М.* Очерки развития новейшей русской поэзии. I. В преддверии символизма. Саратов, 1923; *Ермилова Е. В.* Поэзия на рубеже двух веков. — В кн.: Смена литературных стилей. М., 1974, с. 58—121.

<sup>42</sup> См.: *Григорьян К. Н.* Верлен и русский символизм. — Рус. лит., 1971, № 1, с. 111—120.

<sup>43</sup> *Брюсов В.* Письма к П. П. Перцову. М., 1927, с. 45.

рою заслоняющей смысл слов, — ассонансы, аллитерации и рифмы. Большую значимость у символистов получили слова «музыка прежде всего» из программного стихотворения Верлена «Искусство поэзии» (1874).

«Пейзаж души» в манере Верлена присутствует у многих символистов (Бальмонта, Брюсова, Анненского). С Верленом их сближало также стремление воспроизвести быструю смену впечатлений. Урок поэзии тем самым состоял в воспринятом символистами открытии новых поэтических форм познания человека и природы. Однако не следует забывать о том, что приобщение к поэзии Верлена было уже в известной степени подготовлено у русских символистов освоением ими поэзии Фета, которого они рассматривали как первого русского импрессиониста. В переводах из Верлена у Брюсова и других символистов<sup>44</sup> нередки поэтические образы и словесные обороты в духе Фета.<sup>45</sup>

Одновременно с Бодлером и Верленом в поэзию русского символизма вошел Стефан Малларме. К нему тяготели главным образом Брюсов и Анненский. Малларме привлекал к себе русских поэтов не столько содержанием своей камерной поэзии, ощущением тоски, пустоты жизни и одиночества, сколько поисками новых средств поэтической выразительности. Его строгие по форме, несколько патетические стихи содержат намеки на скрытый в них тайный смысл, благодаря которому предметы внешнего мира (например, зеркало или веер) теряют свое материальное значение и становятся символами отвлеченных идей или переживаний поэта. Малларме владел искусством намека, связанного «с затемнением» конечного символического смысла поэтических образов. Как теоретик он требовал, чтобы поэтическое впечатление создавалось путем недосказанности. Это положение французского поэта легло в основу первых теоретических выступлений Брюсова, в которых он определяет символизм как искусство намека.

Русский символизм перекликается с французским в эстетическом неприятии буржуазного мира и обывательской самоупокоенности, однако антибуржуазное бунтарство проявилось у русских поэтов с большей определенностью, что было вызвано иными историческими условиями развития русской литературы на рубеже веков.

Французский символизм первоначально был проникнут духом социального протеста, но в дальнейшем в нем возобладали пес-

---

<sup>44</sup> Стихи Верлена переводили Н. Минский, Ф. Сологуб, В. Брюсов. Блок писал, что перевод Сологубом верленовского стихотворения «Сянева небес над кровлей», напечатанный в «Северном вестнике» в 1893 г., послужил для него началом знакомства с «новой поэзией» (Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 219).

<sup>45</sup> См.: *Мирза-Авакя М. Л.* Работа В. Я. Брюсова над переводом «Romances sans paroles» Верлена. — В кн.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 489—510.



символизм, неверие в человека; искусство превращалось в самоцель. Социальный протест зародился в бунтарских «Цветах зла» Бодлера (1857) — книге, во многом навеянной революцией 1848 г. (точнее, июльским пролетарским восстанием), но законченной уже после ее поражения и потому носящей определенную декадентскую окраску. Отзвуки идейной связи с Парижской Коммуной содержит поэтическое творчество Верлена и Рембо, но ее трагическое поражение, в свою очередь, содействовало их переходу на путь декадентства.

Оформившийся в качестве литературного направления в 80-е гг. французский символизм был лишен уже социального протеста и эволюционировал в духе усиления в нем декадентского пессимизма. «Французский символизм после падения Парижской Коммуны развивается в направлении нисходящем», — констатирует его исследователь Д. Д. Обломиевский.<sup>46</sup>

Русский символизм возник в канун революции 1905 г., и это не могло не сказаться на темах, настроениях, «предчувствиях» его представителей.

#### 4

Символизм был подвластен воздействию времени, но соотношение его развития с социально-исторической действительностью не столь «синхронно», как в реалистической литературе.

В ряде признаний самих символистов можно встретить заявления, что воздух конца XIX—начала XX в. был буквально насыщен мистикой. Но таким он казался тогда лишь небольшому кругу рафинированных интеллигентов, живших в мире книжных представлений и оторванных от того, что совершалось за пределами их домов. Символисты обладали высокой культурой, но вместе с тем, несмотря на кажущуюся широту воззрений, в восприятии окружающего мира им была присуща узость, камерная замкнутость.

Воздух 1890-х—начала 1900-х гг. был насыщен не предчувствием грядущей катастрофы в духе Апокалипсиса, как это казалось ряду символистов («Конь блед» Брюсова, 1903; «Последний день» Блока, 1904), не нисхождением нового религиозного откровения, которое сможет преобразить жизнь, а тревожным ожиданием социальных потрясений, о близости которых непрерывно напоминали рабочие забастовки, крестьянские волнения, студенческие «беспорядки». Настроения широких масс русского общества определялись симптомами назревающего социального взрыва, который не заставил себя ждать. Но все это в канун революции 1905 г. почти не замечалось символистами, либо погруженными

<sup>46</sup> Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1973, с. 11.

в свой собственный внутренний мир, либо занятыми выработкой философско-эстетических основ своего миропонимания.

Как уже говорилось выше, для Брюсова и его сторонников символизм — литературная школа, в задачи которой входило преодоление, с их точки зрения, художественного упадка русской литературы 80—90-х гг. и творческое сближение с художественными достижениями западноевропейского поэтического искусства, но именно сближение, а не ученичество или подражание, так как русская поэзия обладала собственными истоками в прошлом и высокими художественными образцами.

«Старшие» и «младшие» символисты декларативно чурались социальности, и это сближало их. Но в отличие от «старших» символисты младшего поколения воспринимали символизм не в собственно эстетическом, а в философско-религиозном плане. «Младшим» символистам были близки представления немецких романтиков о связи человека с мировым целым как неким гармоническим единством, но в литературе о символизме справедливо отмечено, что второй план у символистов был более иррациональным, чем у ранних романтиков. Родствен был духовный максимализм, стремление к высшему идеалу. В то же время неприятие современного мира было у символистов социально пассивным.

Различное понимание целей символистского искусства вызвало у отдельных символистов резкие разноречия в понимании ими роли поэта. По мысли Брюсова и Бальмонта, поэт — это прежде всего творец сугубо личных и чисто художественных ценностей. Белый же и Вяч. Иванов, опираясь на религиозно-мистическую философию Вл. Соловьева, выступают в защиту теургии, соединения творчества и религии, искусства и мистики.<sup>47</sup> Искусство для Белого и Иванова — средство преобразования и изменения жизни, жизнестроение, представляющее собою абстрактную утопию о духовно-творческом пересоздании жизни. Для Иванова это движение от индивидуализма к коллективизму (соборности), к созданию всенародной культуры на основе нового мифотворчества, воспринимаемого им сквозь призму религиозного понимания народности. «Последняя цель искусства — пересоздание жизни; недосказанным лозунгом этого утверждения является лозунг: искусство — не только искусство; в искусстве скрыта непроизвольно религиозная сущность», — утверждал Белый.<sup>48</sup> Поэт — теург, жрец, хранитель мистического дара прозревать высшее инобытие и вместе с тем устроитель жизни. Он — тайновидец и тайнотворец жизни, писал Иванов.<sup>49</sup> Для «младших» символизм — философия, преломленная в поэтическом сознании.

---

<sup>47</sup> Сам Белый воспринимал себя как «теурга», одаренного пророческим прозрением.

<sup>48</sup> *Белый А. Символизм. М., 1910, с. 10.*

<sup>49</sup> *Иванов В. Борозды и межк. М., 1916, с. 132.*

Символизм не обладал стройной эстетической системой. Идеалистическая в своей основе эстетика символизма не опиралась на какую-либо одну избранную философскую концепцию, но все питавшие ее идеи противостояли пониманию искусства как отражения действительности. Кроме того, в процессе своего развития символисты преодолевали владевшие ими ранее философско-эстетические концепции, дополняя или видоизменяя их. Это особенно характерно для творчества А. Белого и А. Блока, начавших с увлечения поздней философией Вл. Соловьева, а затем «преодолевших» свое «соловьевство».<sup>50</sup>

Одним из источников философских воззрений символистов являлась идеалистическая философия Шопенгауэра, утверждавшая, что силы, лежащие в основе бытия, могут быть познаны лишь интуитивным путем, а не разумом. Отсюда большое значение приобретал личный опыт, интуиция познающего. От Шопенгауэра символистами была усвоена мысль об искусстве как интуитивном познании бытия; его философия стала одним из истоков культа индивидуализма и субъективизма в ранней поэзии символистов. Тяготение символистов к «неизреченности», «недосказанности» во многом объяснялось их интуитивизмом.<sup>51</sup>

В начале нового века символисты, не нашедшие постоянного приюта в литературно-общественных журналах, укрепляют свои позиции. Возникают издательство «Скорпион» и боевой журнал символистов «Весы» (М., 1904—1909), руководимый Брюсовым. Оба названия заимствованы из мира созвездий. В 1906 г. возникает журнал «Золотое руно», ставший органом «младших» символистов.

В статье «Ключи тайн», открывшей в 1904 г. первый номер «Весов», Брюсов интерпретировал искусство как интуитивную форму художественного познания, как «откровение» или «постижение мира <...> не рассудочными путями».<sup>52</sup> Однако интуитивистская эстетика «старших» и «младших» символистов не была однозначна. «Старшие» явно тяготели к многогранному импрессионистскому воссозданию реальной действительности, для «младших» было характерно противопоставление — в духе платоновско-соловьевского учения о «двомирии» — мира идей и мира явлений,

<sup>50</sup> О «соловьевстве» см. в главе 15 настоящего издания.

<sup>51</sup> О философско-эстетических воззрениях символистов см.: Михайловский Б. В. Из истории русского символизма (900-е годы). — В кн.: Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 389—447; Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975, гл. 4—6 (статьи Е. В. Ивановой, Е. В. Ермиловой, И. В. Корецкой).

<sup>52</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 91. — Следует вспомнить, однако, что Брюсов, всегда придававший большое значение разуму человека, уже в 1905 г. в письме к С. А. Венгеру отказывается от этой статьи; по его словам, «много там вздору и давно я с этой статьей не согласен» (см.: Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, с. 171).

мира ноуменального и феноменального. Символизм, в понимании Белого, — «метод изображения идей в образах».<sup>53</sup> Художник должен стремиться не к отображению явлений реального мира, а к интуитивному познанию «высшей реальности», идеального потустороннего мира. И если «старшие» символисты устанавливали главным образом соответствия между душевными движениями человека и окружающим его реальным природным миром, то «младшие» искали соответствий между высшим «вечным» и земным миром, устанавливая таким путем его единство. В целом символистов интересовало проявление бесконечного в конечном.

Реальное как таковое не отвергается «младшими» символистами, но для них оно только неизбежная оболочка образа, при помощи которого художник-символист отражает во временном и реальном ирреальную действительность, свое прозрение иного мира. «Символ — окно в Вечность», — писал Белый.<sup>54</sup> Символисты ищут в реальном его тайный смысл, отсюда зашифрованность их поэзии. Вводимые ими символы, внешне не порывающие связи с действительностью (поэты порою пользовались термином реалистический символизм), должны были отражать прежде всего высшую, интуитивно познанную действительность. Отсюда многогранность символа. В поэзии символистов (как «младших», так и «старших») создается своя особая система образов, своя лексика.

Тяготая к импрессионистскому восприятию мира, «старшие» символисты, особенно Бальмонт, внесли в поэзию стремление запечатлеть текучую мгновенность жизненного процесса, преломленную сквозь сложно-утонченное душевное переживание. Это вносило в поэзию особую тональность, яркую, часто нарочитую эмоциональность и музыкальность. «Младшие» принесли с собою в поэзию мистическое чувство и философско-религиозный аспект в восприятии мира. Для тех и других были характерны зыбкость, неопределенность символов и убежденность в том, что символизм является высшим достижением художественного мышления.

В. М. Жирмунский писал: «Русский символизм понимал поэзию в духе романтического идеализма — как интуитивное постижение таинственной сущности мира и души человека, непосредственно раскрывающееся в индивидуальном лирическом переживании поэта и выраженное в художественном слове символами, метафорическими иносказаниями и намеками, повышенным музыкальным воздействием стихотворного языка, соответствующим иррациональному характеру этого переживания. При таком творческом методе объективная действительность в своем художественном отражении неизбежно приобретала субъективный характер <...> лирические переживания творческой личности поэта в их

<sup>53</sup> Белый А. Арабески. М., 1911, с. 139.

<sup>54</sup> Там же, с. 229. См. также с. 236.

неповторимо индивидуальных чертах становились, как в искусстве всего европейского „модернизма“ конца XIX—начала XX в., основным — если не единственным — содержанием поэзии».<sup>55</sup>

Немалое влияние на эстетику русского символизма оказал один из зачинателей зарубежной модернистской эстетики — Ф. Ницше, облакавший свои идеи в художественные образы, мифологические по происхождению и символические по смыслу. Учение Ницше о господстве «воли к власти», положенной в основу мира и человеческого существования, так же как и его учение о высшем проявлении этой воли — сверхчеловеке, стоящем по ту сторону добра и зла, не привились прочно на русской почве, но отголоски этих идей нашли выражение в воспевании индивидуализма в творчестве символистов.

Основную роль в воздействии на символистское понимание искусства сыграло раннее исследование Ницше о происхождении греческой драмы «Рождение трагедии из духа музыки». От него символистами был воспринят миф о Дионисе как символическом выражении иррационального, дисгармоничного (или музыкального в переносном смысле слова) начала жизни и природы искусства, которое противопоставлялось гармоничному аполлоновскому началу. Под знаком ницшеанского понимания дионисийства как стихийно-оргастического мира страстей, приводящего затем к очищению духа, сложилась эстетическая концепция Вяч. Иванова, стремившегося по-своему возродить черты античности в русской жизни.<sup>56</sup>

В целом для искусства и литературы конца XIX—начала XX в. характерно стремление к взаимообогащению. Белый, работая над своими симфониями, мечтал о синтезе лирической поэзии и симфонизма. М. Волошин стремился синтезировать живопись и лирику. О связи музыкального и живописного начал свидетельствовала живопись Чюрлениса. Футуристы — писатели и художники — пытались осуществить свои программные заявления, используя опыт друг друга.

Брюсов и Бальмонт опирались как в своих суждениях о музыке, так и в своей творческой практике на взгляды Верлена, т. е. воспринимали музыку как чисто художественную категорию. С ее помощью ими воссоздавалось эмоциональное «звучание души».

Для «младших» символистов музыка означала нечто большее. В соответствии со своими мистико-философскими представлениями о мире они заимствовали у Шопенгауэра понимание музыки как высшего интуитивного постижения скрытой сущности явлений, как прорыв «в мир воли».

<sup>55</sup> Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. JL, 1973, с. 28.

<sup>56</sup> Как историк древнегреческой культуры Вяч. Иванов выступил позднее против антидемократизма Ницше, напоминая о народной, демократической по преимуществу природе религии Диониса (Иванов В. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923, с. V).

Статья «Формы искусства» (1902), в которой Белый опирался не только на Шопенгауэра, но и на Ницше, была сочувственно встречена Блоком, указавшим, однако, что следует отчетливее разграничить музыку как искусство и более близкое ему, Блоку, понимание музыки как выражения глубинного содержания жизни.<sup>57</sup>

Различие между пониманием музыки у Шопенгауэра и Ницше, с одной стороны, и у русских символистов — с другой, наиболее отчетливо проявилось в эстетике Блока после революции 1905 г. Блоку была близка романтическая концепция музыки как мировой субстанции, как души мира и первоосновы — или высшей формы — искусства, но в отличие от немецких философов он вкладывал в понятие музыки гуманистический смысл и связывал музыку с внутренними переживаниями человека, с народным самосознанием и с историческим содержанием эпохи. Поэт в его представлении становится воплощением ее музыкального ритма: «творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть — отзвук души народной».<sup>58</sup>

Как провозвестник художественного обновления современного искусства был воспринят символистами Рихард Вагнер. Он увлекал их стихийной силой своего творчества, синтезом музыкального и зрительного содержания в художественном образе. Отзвуки музыкально-поэтических мифологических образов из вагнеровских опер слышатся в стихах многих символистов. Идеи композитора о всенародном искусстве будущего, подсказанные ему революцией 1848 г. в Германии, были подхвачены после первой русской революции Ивановым и Блоком.

Вместе с тем музыкальное наследие Вагнера воспринималось символистами сквозь философские идеи Ницше о духе музыки. «Вагнер — второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества, и первый предтеча вселенского мифотворчества» — так в духе символизма осмыслял его творчество Иванов в статье «Вагнер и дионисово действо» (1905).<sup>59</sup>

Искусство, возвышаемое символистами до степени всемирного, бытийного, в то же время превращалось ими в своеобразную высокую «игру», переносимую в свою личную жизнь, в сферу личных отношений. Они усматривали в своих встречах мистические знаки «озарения», мистифицировано было чувство любви, дружбы (Блок и Белый). То были попытки создания особой мифологизированной действительности.

Своеобразной «игрой» нередко становилась сама поэзия. В ней немало стихов, посвященных символистами друг другу или написанных друг для друга, стихов, которые требовали специальных расшифровок для непосвященных. Культивировался особый тон

<sup>57</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 51—54.

<sup>58</sup> Там же, т. 5, с. 371.

<sup>59</sup> Иванов В. По звездам. СПб., 1909, с. 65.

дружеской переписки. Литературная «игра» превращалась порою в своеобразный литературный гипноз.<sup>60</sup>

Элементы «игры» проникли в литературный быт не только самих символистов,<sup>61</sup> но и тяготевавших к ним литературных кругов. В поэзию врываются символические образы маскарада, балагана. По страницам модернистских журналов во множестве загляли Арлекины, Пьеро и Коломбины, бывшие до тех пор чуждыми русской литературе. Жизнь опрокидывалась в искусство, элементы символистского искусства вносились в личную жизнь.

Для апологета символизма Эллиса (Л. Л. Кобылинского) это был признак высокого слияния жизни и творчества (см. его восторженную оценку личности Белого как символа «всех его символов», «всех его обликов»),<sup>62</sup> но по мере расширения кругозора поэтов все яснее вырисовывалась их групповая замкнутость, оторванность от реальной жизни. «Балаганчик» Блока, зло высмеявший эту сторону символистского жизнеощущения, знаменовал резкий отход поэта от недавних увлечений и начало пересмотра им своей творческой позиции. Ранние символистские представления о жизни и искусстве уже сковывали и Брюсова, и Блока.

## 5

Революция 1905 г., показавшая, что Россия не только жаждет коренных социальных перемен, но и сражается за них с оружием в руках, оказала значительное воздействие на мировосприятие символистов. Воздействие это было сложным, во многом противоречивым и не ограничивалось прямыми — личными или литературными — откликами на революционные события. Откликов этих было уж не столь много, и шли они в общем русле восприятия революции далекими от нее интеллигентами. Важно было не сразу приметное расширение взгляда на мир, обращение взора на то, что делается вокруг.

В период революции символисты обратились к редкой для них ранее гражданской теме. Напомним о некоторых из этих выступлений.

В. Брюсов создает своего знаменитого «Каменщика».

Ф. Сологуб писал оппозиционные стихи и сотрудничал в сатирической печати (*Сологуб Ф. Политические сказочки. СПб., 1906*). Некоторые из таких сказочек носили заостренный политический характер («Молот и цепь» — о ренегатстве, «Равенство» — о буржуазной демократии и др.). Любопытно сопоставить стихотворе-

<sup>60</sup> См. публикацию переписки Брюсова и Белого с вступительной статьей С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова в кн.: Литературное наследство. т. 85. М., 1976, с. 327—427.

<sup>61</sup> См.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». — В кн.: Миф — Фольклор — Литература. Л., 1978, с. 137—170.

<sup>62</sup> Эллис. Русские символисты. М., 1910, с. 241.

ния Сологуба и З. Гиппиус (1905 и 1901 гг.), получившие заглавия «Швея». Гиппиус лишь условно использует некоторые черты традиционного образа демократической поэзии, говорившего об обездоленности и тяжелой эксплуатации женщины-работницы. Ее стихотворение создано в подчеркнуто символическом плане: швея «мыслит» в духе самой поэтессы.

На всех явлениях лежит печать.  
Одно с другим как будто слито.  
Приняв одно — стараюсь угадать  
За ним другое, — то, что скрыто.<sup>63</sup>

Сологуб же, обратившись к традиционному образу швеи, обогащает его приметам нового времени. Его швея не только никнет в покорности, но и шепчет «Слово гордое: восстань!».

Белым шелком красный мечу,  
И сама я в грозный бой  
Знамя вынесу навстречу  
Рати вражеской и злой.

(с. 318)

В 1905 г. некоторые символисты сотрудничали в первой легальной большевистской газете «Новая жизнь». В ней была напечатана, как известно, статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Разрешение на издание газеты было получено Н. Минским, но затем он передал газету социал-демократам, оставшись номинальным членом ее редакции.<sup>64</sup>

Бальмонт и Сологуб были, видимо, приглашены в «Новую жизнь» Минским, который сам выступил в ней с «Гимном рабочим». Наиболее активно сотрудничал в газете Бальмонт, опубликовавший на ее страницах несколько стихотворений («Русскому рабочему», «Поэт — рабочему», «Мещане», «Начистоту»). Сборник гражданских «Стихотворений» поэта был напечатан в 1906 г. М. Горьким в серии «Дешевой библиотеки» издательства «нание» огромным для того времени тиражом — 21 000 экземпляров (книга была конфискована). Горький же выступил в «Новой жизни» в защиту Бальмонта, который подвергся за свои поэтические выступления ожесточенным нападкам буржуазной и реакционной печати. Была запрещена в России также изданная в Париже книга Бальмонта «Песни мстителя» (1907), направленная против царизма и разгула реакции. Откликнулся на события 1905 г. А. Блок («Шли на приступ...», «Митинг», «Сытые»). Под впечатлением похорон Н. Баумана А. Белый пишет стихотворение «Похороны» (1906), в первой публикации которого ярко проявляется характерная и для других символистов неорганичность

<sup>63</sup> Гиппиус З. Собр. стихов. (1889—1903), с. 115.

<sup>64</sup> См.: Мейлах В. С. Символисты в 1905 году. — В кн.: Литературное наследство, т. 27-28. М., 1937, с. 167—196.



слияния нового содержания со ставшей уже привычной манерой письма.

Ходит со знаменем красным в руках.  
Блеск златорунный  
На небесах.<sup>65</sup>

Оторванные от общественной жизни и даже сознательно чужавшиеся ее, символисты смутно представляли задачи революции. Она казалась им страшной разрушительной силой, угрожающей гибелью культуры. К этой мнимой угрозе символисты относились по-разному. Минский воспринимал разрушительность как неизбежное возмездие на пути к построению нового общества: «Мир возникнет из развалин, из пожарниц, Нашей кровью искупленный новый мир».<sup>66</sup> Бальмонт в свою очередь заявлял:

... И во имя восставших рабочих  
Вас сметут! В этом вам я, как голос прилива, клянусь!<sup>67</sup>

Брюсов более чем кто-либо из символистов был увлечен стихийной мощью революции, но, не обладая ясным представлением об ее движущих силах, метафорически говорил о нашествии новых гуннов и, явно преувеличивая собственную связь с уходящим в прошлое миром, причислял себя к последним верным «хранителям тайны и веры». Выступая против мелкобуржуазных революционеров, В. И. Ленин привел слова Брюсова (заменяя «я» на «мы»): «Ломать мы будем вместе, строить — нет», — назвав его при этом поэтом анархистом.<sup>68</sup>

Если символисты, несмотря на свою тревогу по поводу стихийности революции, все же приветствовали ее, то декаденты выступили как открытые ее противники.

Своеобразным откликом на события 1905 г. и свидетельством ее широкого воздействия на русское общество явилось возникновение нового течения внутри символизма — «мистического анархизма».

Первые декларации «мистических анархистов» (Г. Чулкова и Вяч. Иванова), опубликованные в религиозно-философском журнале «Вопросы жизни» (1905, № 7, 9), не произвели большого впечатления. Бурную, длившуюся в течение двух лет полемику в стане символистов вызвали последующие выступления мистических анархистов.<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Белый А. Стихотворения и псэмы. М.—Л., 1966, с. 598.

<sup>66</sup> Минский Н. Полн. собр. стихотворений, т. 1. Изд. 4-е. СПб., 1907. с. 118.

<sup>67</sup> Бальмонт К. Стихотворения. Л., 1969, с. 336.

<sup>68</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 288.

<sup>69</sup> См.: Чулков Г. О мистическом анархизме. Со вступит. статьей Вяч. Иванова «О неприятии мира». СПб., 1906; Факелы, кн. 1—3. СПб., 1906—1908; журнальные статьи Вяч. Иванова.

Анархизм в понимании этой литературной группы (к ней были вначале причастны А. Блок и С. Городецкий) был далек от анархических воззрений М. Бакунина и П. Кропоткина и не процветал в реальную жизнь. Под анархизмом подразумевалась метафизическая идея неограниченной свободы личности, которая, по словам Чулкова, «заключает в себе последнее утверждение личности в начале абсолютном».<sup>70</sup> Мятежность новоявленных анархистов, связанная с проповедью новой религиозной общности, была лишена основного своего качества — практического бунта.

Иванов остается верен своей утопической мечте о религиозном преобразовании жизни путем искусства, возникшей у него в 1904 г. Под влиянием революции 1905 г. мистические анархисты заговорили о повороте от индивидуализма и субъективизма, заволащывающих в тупики, к «религиозно-мистической общности». Однако взгляды на реальное осуществление этого поворота оказались у них весьма расплывчатыми. Освобождение от индивидуальной ограниченности мыслится Ивановым как неославянофильское сближение с народной почвой, с народной стихией. Мистические анархисты заявляли о своем неприятии современной хаотичной и разобщенной действительности во имя будущего гармоничного мира. В нем должен был произойти синтез индивидуализма и соборности, понимаемой как коллективная форма общественной жизни, как «общественная религиозность». Основное проявление этой «соборности» связывалось с идеей всенародного искусства, с возвращением к мистерии, к хорошему началу. В стихотворении «Тихая воля» (1905) Иванов писал:

О, как тебе к лицу, земля моя, убранства  
Свободы хоровой!  
И всенародный серп, и вольные пространства  
Запашки трудовой!..  
В живой соборности и Равенство и Братство  
Звучат святей, свежей,  
Где золотой волной вселенское богатство  
Сотрет рубцы межей...<sup>71</sup>

Характеризуя программные выступления мистических анархистов, Д. Е. Максимов пишет: «Вяч. Иванов выдвигал некую абстрактную позитивную „программу“ и оптимистически верил в возможность ее осуществления. Суть этой „программы“ сводилась к пророчеству о наступлении новой „органической эпохи“ всенародного анархического единства людей, связанных общностью религиозно-эстетического сознания («соборностью»). Романтический пассеизм и утопизм этих устремлений, основанные

<sup>70</sup> Чулков Г. О мистическом анархизме, с. 28.

<sup>71</sup> Иванов В. Стихотворения и поэмы. Вступит. статья С. С. Аверинцева. Сост., подгот. текста и примеч. Р. Е. Помирного. Л., 1976, с. 158.

на полном незнании современной русской действительности, очевидно». <sup>72</sup> Сам Иванов в письме к Брюсову характеризовал мистический анархизм как «символизм, пронизанный лучом соборности». <sup>73</sup> Брюсов же писал об Иванове как наивном проповеднике «фимел в русских губерниях». <sup>74</sup>

Поначалу «неприятие мира» мистическими анархистами, отречение от индивидуализма и призыв к синтезу символического и реалистического искусства («мистический реализм» Чулкова) привлекли внимание писателей внесимволистского круга. Так, «поворот» к общественности и разговоры «мистических анархистов» о создании театра особого типа заинтересовали Горького. Но вскоре нежизненность и эклектизм чулковско-ивановских устремлений вызвали утрату интереса к ним в лагере реализма и отрицательное отношение в лагере самих символистов. Беспочвенность мечтаний о превращении театра в орудие жизнестроительства и даже в некое подобие парламента была подвергнута резкой критике «Весами». Но то была полемика, связанная не только с самой программой «мистического анархизма». Немалую роль в ней, с одной стороны, играло постоянное стремление журнала «Весы» показать значимость и масштабность любых выступлений символистов, желание превратить споры между отдельными символистами в крупное литературное явление, а с другой — ожесточенность и продолжительность возникшей полемики были обусловлены личными взаимоотношениями между «московскими» и «петербургскими» символистами. Брюсов не приемлет прежде всего общественную струю в позиции Иванова и упрекает его в возврате к публицистике; по мысли же Белого, Иванов подверг вульгаризации мистические основы духовных ценностей символизма.

В марксистской критике «неприемлющие мира» вызвали во многом иронический отзыв А. Луначарского, который, выступив с характеристикой общественной и философской сути нового течения в символизме, писал, что его программу следует отнести к «мистико-либеральным салонно-словесным формам мироотрицания». <sup>75</sup>

Несмотря на умозрительность социальной утопии Иванова, показавшей полную оторванность поэта от русской действительности, в ней все же содержалось реальное стремление как-то преодолеть индивидуализм — один из симптомов кризиса буржуазной культуры. Происходило и некоторое преодоление столь характерного для символистов эстетизма.

---

<sup>72</sup> Максимов Д. Е. Пoesия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 210. — О мистических анархистах см. также: Орлов В. Н. История одной «дружбы-вражды». — В кн.: Орлов В. Н. Пути и судьбы. М.—Л., 1963, с. 502—527.

<sup>73</sup> Литературное наследство, т. 85, с. 492.

<sup>74</sup> Весы, 1907, № 9, с. 57.

<sup>75</sup> Луначарский А. Заметки философа. «Неприемлющие мира». — Образование, 1906, № 8, отд. 2, с. 48.

Утопия Иванова, хотя и в умозрительном повороте, все же возвращала и самого Иванова, и его сторонников к этико-эстетическим категориям, свойственным старой русской поэзии.

В период первой русской революции и в годы реакции некоторые символисты начали ощущать свою литературную замкнутость. Все более критически воспринимаются ими литературный салон Мережковских с религиозным уклоном и «башня» в квартире Иванова, где кипели интеллектуальные споры и решался вопрос о мифотворчестве, но, по свидетельству современников, никогда не затрагивались животрепещущие социальные проблемы. В то же время не следует забывать о сложности и противоречивости исторического развития художественного мышления самих символистов, о том, что именно 1904—1907 гг. были годами становления символизма как литературного направления и что круг идей, связанных с ним, именно в эти годы преимущественно освещался на страницах символистских журналов «Весы» и «Золотое руно».

Говоря о символистской поэзии, Горький отмечал резкое «разноречие» ее с действительностью.<sup>76</sup> И тем не менее эта действительность оказывала на нее реальное воздействие. Понять эволюцию творчества и идейно-эстетических воззрений символистов вне восприятия ими революции 1905 г. невозможно. В 1908 г. Блок делает запись: «Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью».<sup>77</sup> Отдавая дань своеобразному неонародничеству, символисты обращают взор к крестьянству, но их внимание привлекают не те, кто был в числе восставших, а патриархальное крестьянство и особенно сектантство, в котором они видели хранителя религиозно-мистических начал народного сознания.<sup>78</sup>

## 6

В период первой русской революции и последующие за ней годы в творчестве символистов все отчетливее стали проявляться связи с классическими традициями русской литературы. От Вл. Соловьева Блок шел к автору «Мцыри»,<sup>79</sup> к созданию нового Демона, воплотившего в себе трагедию мятежной личности, близкой к сознанию поколения, рожденного в «годы глухие», и родственного Демону в живописи М. Врубеля.

<sup>76</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 26. М., 1953, с. 185.

<sup>77</sup> Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 114.

<sup>78</sup> Интерес, проявленный Белым к сектантству, нашел отражение в его романе «Серебряный голубь»; характерна также переписка Блока с Н. Клюевым (Центральный гос. архив литературы и искусства).

<sup>79</sup> См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, с. 247—265.

Вначале Некрасов воспринимался символистами как поэт гражданской темы, от них далекой. Связь с его творчеством ощущалась слабо. В послереволюционные годы он воспринимается уже как автор, близкий новой поэзии. Для Брюсова он — современник Бодлера и предшественник Верхарна, один из первых поэтов большого города в мировой поэзии. Это не только поэт-гражданин, но и поэт-горожанин, живущий «одной жизнью с современным городом» и понимающий «его жуткое, магнетическое очарование». В то же время Некрасов для Брюсова — одно из звеньев в развитии русской литературы: «После Пушкина Достоевский и Некрасов — первые у нас поэты города, не побоявшиеся и сумевшие обратить в художественные создания то, что предшествовавшему поколению „романтиков“ казалось „непоэтичным“».<sup>80</sup>

Некрасовская традиция своеобразно звучит в стихах символистов, выявляя острое ощущение социального неблагополучия жизни. Таков «чердачный цикл» произведений Блока, таков ряд стихотворений в сборнике Белого «Пепел». Специфическое восприятие наследия Некрасова, как бы заново открываемого для себя символистами, помогало им обретать новое для них чувство родины. То была традиционная для русской литературы и в то же время сугубо современная тема.

В «Пепле» перед глазами поэта простираются скудные поля с нищими деревеньками, заброшенными в необозримых просторах огромной страны. В стихи о России (1908) Белый вкладывает горечь признания ее тяжелой доли («Русь», «Родина»); в скорбной интонации этих стихов сквозит глубокое участие к судьбе народа. Поэт не видит просвета в ней.

Довольно: не жди, не надейся —  
Рассейся, мой бедный народ!  
В пространство пади и разбейся  
За годом мучительный год!  
Века нищеты и безволя.  
Позволь же, о родина мать,  
В сырое, в пустое раздолье,  
В раздолье твое прорыдать.<sup>81</sup>

В своих художественных исканиях символисты обратились к Пушкину, причем не сразу. В 90-х гг. великий поэт осмыслился ими в духе декадентства. Так, в очерке «О русских поэтах» (1897) Бальмонт отнес Пушкина и Лермонтова к авторам, не способным проникать в глубь явления: они для него «ро-

<sup>80</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 188. — О некрасовских традициях в творчестве символистов см.: Скатов Н. Н. 1) Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973, с. 210—312; 2) Далекое и близкое. М., 1981, с. 222—268 (статья «Некрасовская книга Андрея Белого»).

<sup>81</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 159.

мантики по темам и реалисты по исполнению» и тем самым уступают Фету и Тютчеву.<sup>82</sup>

В тревожной обстановке 1905 г., а затем в канун Октября Пушкин воспринимался символистами главным образом как создатель поэмы «Медный всадник», в которой картина стихийной катастрофы в природе приводила автора к философским раздумьям об исторических судьбах России и об участии человека в ходе истории. Пристальным вниманием к философскому замыслу поэмы отличается статья Брюсова «Медный всадник» (1909). Многочисленны следы увлечения «Медным всадником» в поэзии и прозе символистов: «...все мы находимся в вибрациях его меди», — отметил Блок в записной книжке 1910 г.<sup>83</sup>

Отклик на пушкинскую поэму органически входит в художественный замысел двух вершинных созданий символизма — в роман Белого «Петербург» и в блоковскую поэму «Возмездие» с ее открытым вопросом:

Какие ж сны тебе, Россия,  
Какие бури суждены?..<sup>84</sup>

Значительное место в творчестве символистов заняла также тема Петербурга, в ее разработке они во многом перекликались не только с Пушкиным, но и с Гоголем, Некрасовым, Достоевским. Петербург символистов — полуфантастический призрачный город на распутье исторических судеб России; его воплощением служит воспетый Пушкиным памятник Петру. Ему посвящены «К Медному всаднику» (1906), «Петербург» (1912), «Три кумира» (1913) Брюсова; «Петербург» Анненского, «Медный всадник» Иванова. Истинным поэтом города на Неве был Блок. В его Петербурге гоголевская фантастика сливается с некрасовской суровой правдивостью и с трагедийным повествованием Достоевского о мире униженных и оскорбленных. В. М. Жирмунский справедливо писал, что Достоевский как бы предсказал «в своем творчестве явление Блока» и до него выразил ту «безмерность творческих порывов», которая потом получила новое выражение в блоковской поэзии.<sup>85</sup>

Гуманистические заветы русской классической литературы, воспринятые наиболее чуткими символистами, были связаны с верой в Россию и ее демократические силы. Это отчетливо было осознано Блоком, писавшим в 1909 г.: «Нам завещана

<sup>82</sup> Бальмонт К. Горные вершины. М., 1904, с. 63.

<sup>83</sup> Блок А. Записные книжки. 1901—1920, с. 169.

<sup>84</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3, с. 330.

<sup>85</sup> Жирмунский В. Поэзия Александра Блока. Пг., 1922, с. 31. — Об образе Петербурга в поэзии символистов см.: Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977, с. 158—273; Орлов В. Поэт и город. Александр Блок и Петербург. Л., 1980.

в фрагментах русской литературы от Пушкина и Гоголя до Толстого, во вздохах измученных русских общественных деятелей XIX века, в светлых и неподкупных, *лишь временно помутившихся* взорах русских мужиков — огромная (только не схваченная еще железным кольцом мысли) *концепция* живой, могучей и юной России <...> И если где такая Россия „мужает“, то, уж конечно, — только в сердце русской революции в самом широком смысле...».<sup>86</sup>

Влияние революции 1905 г., усиленное обращением к классическим традициям, проявилось в создании крупнейшими символистами произведений, проникнутых ощущением хода истории и осознанием себя современниками великого исторического перелома. Эта новая тенденция объединяет на первый взгляд весьма далекие друг от друга исторические романы («Огненный ангел» и «Алтарь Победы») Брюсова, роман «Петербург» Белого и поэму Блока «Возмездие».<sup>87</sup>

Что касается драматургии русского символизма, она развивалась под воздействием общеевропейской «новой драмы», проникнутой кризисным ощущением неблагополучия человеческой жизни. Внимание символистов особенно привлекла драматургия Метерлинка и позднего Ибсена.

Символисты стремились к обновлению русской драматургии и русского театра, смыкаясь в этом стремлении с левыми режиссерами. Они отказывались от непосредственной связи своей драмы с жизнью, с «бытом», от воспроизведения индивидуальных характеров.<sup>88</sup>

Их философские или мифологические драмы (в стихах или прозе) лишены конкретной жизненной основы и не обладают, как правило, острыми конфликтами. Действие в них происходит в условной обстановке далекого будущего, как у Брюсова, в мифологическом прошлом, как в трагедиях Анненского на античные темы, и вне определенного времени или в условной современности, как в лирических драмах Блока.<sup>89</sup> Драмы Сологуба развивают излюбленные им темы любви и смерти, в них снова говорится о преображении жизни при помощи Красоты. Как своего рода максималист в попытках воскресить античность выступал Вяч. Иванов, развивавший утопическую идею создания всенародного «соборного» синтетического театра. Ему предназначалась

<sup>86</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 277.

<sup>87</sup> О прозе символистов см. в соответствующих персональных разделах и в главе 17.

<sup>88</sup> О драматургии символистов см.: Дукор И. Проблемы драматургии символизма. — В кн.: Литературное наследство, т. 27-28, с. 106—166.

<sup>89</sup> О театральных взглядах Брюсова и Блока см.: Герасимов Ю. К. В. Я. Брюсов и условный театр. — В кн.: Театр и драматургия. Л., 1967, с. 253—273; Бродская Г. Ю. Брюсов и театр. — В кн.: Литературное наследство, т. 85, с. 167—179; Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972; Федоров А. В. Ал. Блок — драматург. Л., 1986.

роль источника современного мифотворчества. «Театры хорových трагедий, комедий и мистерий, — писал Иванов, — должны стать очагами творческого, или пророчесственного, самоопределения народа; и только тогда будет окончательно разрешена проблема слияния актеров и зрителей».<sup>90</sup> Мечтая о возрождении античной драмы, Иванов и сам выступил как автор мистерий.

Символисты создали свою драматургию, но создать свой особый театр, свою сценическую систему, подобно тому как были созданы театры Чехова, Горького и Л. Андреева, они не смогли.

## 7

Помимо все заметнее проявлявшегося идейно-эстетического размежевания в лагере символистов, помимо ощущения самими символистами того, что они переросли рамки созданного ими направления и что нет уже нужды в замкнутом групповом объединении, кризису символизма в конце 1900-х гг. содействовало также появление большого числа подражателей символистской поэзии. Символизм старого типа с его проникновением в «миры иные», с его туманными иносказаниями, излюбленными образами и лексикой превращался в разменную монету, становился доступным бесталанным и малоталантливым авторам. Эпиграфы, стихи которых проникали в печать и обильно оседали в архиве «Весов», воспринимались Брюсовым, Эллисом и другими символистами как своеобразный поэтический кошмар. И если Надсон породил надсоновщину, а Бальмонт — бальмонтщину, то и символизм, в свою очередь, начал вызывать опошлявшую его псевдосимволистскую волну. Для Брюсова, внимательно следившего за тем, что делалось в русской поэзии; было несомненно: символизм как литературное направление изживает себя. О. Мандельштам справедливо писал: «... русский символизм так много и громко кричал о „несказанном“, что это „несказанное“ пошло по рукам, как бумажные деньги».<sup>91</sup> Характерно, что творчество символистов привлекло внимание широкого круга читателей тогда, когда они обратились к общенациональным проблемам, когда в их творчестве зазвучала не «запредельная», а вполне «земная» тема — Россия.

В 1909 г. журналы «Весы» и «Золотое руно» объявили о прекращении их выхода, так как они выполнили свою основную задачу — распространить идеи символизма и возглавить литературное движение нового времени.

Но как бы ни говорили символисты об одержанной ими победе, было очевидно, что некоторые из них начинают отходить от своих ранних идейно-художественных верований. Борьба, кото-

<sup>90</sup> Иванов В. По звездам, с. 218.

<sup>91</sup> Красная новь, 1923, № 5, с. 400.



рую символисты вели с реалистами, и прежде всего с Горьким и его соратниками — знаньевцами, была борьбой за решение вопроса, по какому пути («мы» или Горький, в представлении Брюсова) пойдет современная литература. Закрытие журналов, свидетельствовавшее о кризисе, а не о победе символизма над противостоящим ему реализмом, вызвало появление в печати ряда статей, ставивших вопрос: «быть или не быть» символизму?

Весьма характерна дискуссия между самими символистами, развернувшаяся на страницах журнала «Аполлон» (1910, № 8, 9) и показавшая, что вопрос о новом этапе в развитии символизма нельзя решить без выяснения принципиального вопроса об отношении искусства к действительности.

Вяч. Иванов и Блок считали, что современный кризис символизма не означает крушения его философско-мистических и эстетических основ. В статье Иванова «Заветы символизма» (его статья и статья Блока были прочитаны ранее как доклады) подтверждалась трактовка символизма как философско-религиозного искусства и отстаивалось понимание его роли как жизнестроения. Символизм не мог быть только искусством, заявлял Иванов.<sup>92</sup>

Блок поддержал в статье «О современном состоянии русского символизма» пафос статьи Иванова о символизме как поэзии теургической и поставил его видоизменения в связь с изменениями в «иных мирах».

Для Брюсова символизм был знаменательным, но уже пройденным этапом в истории литературы. В 1906—1907 гг. он говорит о том, что устал от символистов, что то, о чем пишут его товарищи по «Весам», уже не интересует его.<sup>93</sup> Однако, считая себя вождем нового направления, Брюсов все же продолжал в эти годы поддерживать и всячески старался стимулировать деятельность своих соратников.

Брюсов начал творческий путь с утверждения, что символизм — литературная школа. Этого утверждения он придерживался и в дальнейшем. Так, в 1906 г. Брюсов писал: «Программы настоящих, не выдуманных литературных школ всегда выставляют на своем знамени именно литературные принципы, художественные заветы. Романтизм был борьбой против условностей и узких правил лже-классицизма; реализм требовал правдивого изображения современной действительности; символизм принес идею символа, как нового средства изобразительности <...> Обь-

<sup>92</sup> О поэзии Вяч. Иванова см.: *Аверинцев С.* Поэзия Вячеслава Иванова. — Вопросы литературы, 1975, № 8, с. 145—192; *Корецкая И. В.* Цикл стихотворений Вячеслава Иванова «Година гнева». — В кн.: Революция 1905—1907 годов и литература. М., 1978, с. 115—138.

<sup>93</sup> См., например, письма: Н. Петровской от 13—14 июня 1906 г. (Литературное наследство, т. 85, с. 791—792); Е. Ляцкому от 19 янв. 1907 г. (Новый мир, 1932, № 2, с. 191).

единять же художественные произведения по признакам, не имеющим отношения к искусству, значит — отказываться от искусства, значит — уподобляться „передвижникам“ и апологетам „утилитарной“ поэзии».<sup>94</sup>

В ответ на выступления Иванова и Блока в защиту символизма Брюсов публикует статью «О „речи рабской“, в защиту поэзии», вновь подтверждая свое понимание символизма как литературной школы, как особого художественного метода и вновь заявляя, что литература не должна непосредственно подчиняться общественности, религии или мистике.

Вскоре и Блок придет к выводу, что символизм как определенная философско-эстетическая доктрина становится все более тесным для творческой личности. «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше», — запишет он в дневнике 10 февраля 1913 г.<sup>95</sup> Размышления о мировом универсуме не исчезают, но на первый план все более отчетливо выдвигается «земной» историзм, который усиливает раздумья о связи личности и эпохи, об ответственности, долге личности перед своим временем и народом. Для Блока теперь эстетически ценны и Дух мировой музыки, и сама действительность, в которой он улавливает приближение новой бури. Отсюда все более настойчивое обращение Блока к традициям русской литературы, к реалистической эстетике, немислимой в отрыве от материалистической этики.

Неизменным в своей приверженности философско-религиозному символизму до Октября остается лишь Иванов. Необычайно быстро, «динамически» меняющийся в своих взглядах на символизм бывший соловьевец Белый привносит теперь в него новое увлечение — антропософию Р. Штейнера.

Не ушедшие от символизма объединяются в 1912 г. в новом органе «Труды и дни», но он быстро прекращает свою деятельность.

## 8

Журнал «Весы» под руководством Брюсова ожесточенно выступал против Горького, Горький же, отмечая свою чуждость литературной позиции символистов (они «противно самолюбивы», «холодны» и «слишком зрители жизни»), вместе с тем ценил их профессиональное художественное мастерство. «Ты знаешь, — писал он Л. Андрееву в 1907 г., — что я в этой публике ценю ее любовь к слову, уважаю ее живой интерес к литературе, признаю за ней серьезную культурную заслугу — она обогатила язык массой новых словосочетаний, она создала чудесный стих и —

<sup>94</sup> Весы, 1906, № 5, с. 56.

<sup>95</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 216.

за все это я не могу не сказать — спасибо, от всей души — спасибо, что, со временем, скажет им история».<sup>96</sup>

Поэтика символистов связана с метафорическим восприятием мира. Метафора в их поэзии обычно выходит за пределы узкого значения отдельного образа и получает дальнейшее самостоятельное развитие, подчиняя себе другие, вытекающие из нее детали, или даже кладется в основу целого поэтического произведения. Так, в основу стихотворения Брюсова «В Дамаск» положена развернутая метафора страсти-священнодействия.

В поэзии Анненского не раз была развернута метафора сердечной боли как выражения душевной муки. В «Бабочке газа» сердце — пламя уличного газового фонаря, бабочка, готовая сорваться «с мерцающих строк бытия». Поэтические образы здесь предметны и вместе с тем, получив метафорическое развитие, переведены в символический план. Метафорическая «обида куклы», для забавы бросаемой в водопад, символизирует у Анненского одиночество и взаимную отчужденность в мире людей («То было на Валлен-Коски»).

Метафоричность в поэзии символистов была настолько сильна, что слова в ней нередко теряли свое предметное значение. В цикле Блока «Снежная маска» поэтические образы любовной страсти, выраженные в метафорах «метели», «огня», «вина», «костра», так связываются воедино, что вступают в полное противоречие с прямым смыслом этих слов, создавая новые представления («Она была живой костер Из снега и вина»). Исследователи творчества Блока называют его поэтом метафоры.

Усложненности образа в поэтике символизма отвечает «тайна», «загадочность», недосказанность в развитии лирической темы. Такая тревожная недосказанность свойственна в известной мере всем символистам. Наряду с метафорами младшие символисты широко использовали «зыбкие», затемненные символы, которые служили как бы намеком на иное, высшее или идеальное бытие. «Символ только тогда истинный символ, — писал Иванов, — когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении <...> Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине».<sup>97</sup>

Многозначность художественного образа усиливалась широким обращением к мифу; в мифологизации жизненных явлений выразилась одна из существенных особенностей высшей символистской поэтики. Символисты усматривали в мифе высшую эстетическую, даже сверхэстетическую ценность.<sup>98</sup> «Мы идем тропой символа к мифу», — утверждал Вяч. Иванов, выступавший с утопической

<sup>96</sup> Литературное наследство, т. 72. М., 1965, с. 297.

<sup>97</sup> Иванов В. По звездам, с. 39.

<sup>98</sup> Об отношении символистов к мифу см.: Григорьев А. Л. Мифы в поэзии и прозе русских символистов. — В кн.: Литература и мифология. Л., 1975, с. 56—78; Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. — В кн.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979, с. 3—33.

идеей мифотворчества как всенародного искусства, преображающего мир. Для него «миф — постулат мирского сознания».<sup>99</sup>

«Мифы» символистов далеки от подлинных мифов как исторически обусловленного наивно-образного и бессознательно-художественного представления о мире. В статье «Магия слова» Белый пояснял: «Когда я говорю: „Месяц — белый рог“, конечно, сознанием моим не утверждаю я существование мифического животного, которого рог в виде месяца я вижу на небе; но в глубочайшей сущности моего творческого самоутверждения не могу не верить в существование некоторой реальности, символом или отображением которой является метафорический образ, мною созданный. Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством; стремление к образному сочетанию слов есть коренная черта поэзии».<sup>100</sup>

У каждого из символистов был свой круг «мифов» или ключевых символических образов. Таков, например, миф Сологуба — парящий в небе злобный Змий или Дракон.

Символисты нередко прибегали к высокому стилю. Одним из его выражений было обилие архаизмов, доведенное до предела в стихах Иванова, поэта-филолога. Его стихи нередко были так перегружены ими и так запутаны в своем синтаксисе, что стали излюбленной мишенью пародистов. «Доколь в пницах жив Иванов Вячеслав, Взбодрясь, волхвует Тредьяковский», — писал А. А. Измайлов.<sup>101</sup>

Необычности поэтического языка символистов соответствует его звучание: частые аллитерации, мелодическая песенная или романсовая интонация, многообразие ритмов. Зачинателем обновления звукового строя русской поэзии на рубеже веков был Бальмонт. Многие внесли в обновление поэтического языка Брюсов и Блок.

Необычность поэтического языка символистов подчеркивалась заглавием их книг. «*Natura naturans. Natura naturata*» — словами из «Этики» Спинозы озаглавлена книга стихов А. М. Добролюбова. «*Me eum esse*» («Это я»), «*Tertia vigilia*» («Третья стража»), «*Urbi et Orbi*» («Граду и миру») — таковы латинские заглавия поэтических сборников Брюсова. Одна из его ранних книг носит французское заглавие: «*Chefs d'oeuvre*» («Шедевры»); другая — греческое: «*Stephanos*» («Венок»). «*Cor ardens*» («Пламенеющее сердце») — так озаглавлена книга Вяч. Иванова.

В поэзии символистов нередко также эпитафии, заимствованные из произведений зарубежных авторов или из древних философских и религиозных текстов. Многочисленные эпитафии

<sup>99</sup> Иванов В. По звездам, с. 41, 42.

<sup>100</sup> Белый А. Символизм, с. 447—448.

<sup>101</sup> Русская стихотворная пародия. (XVIII—начало XX в.). Л., 1960, с. 640.

в поэзии Вяч. Иванова придают ей отпечаток «учености» с некоей посвященностью в высшее знание.

Главная реформа стиха, произведенная символистами, состояла в том, что наряду с традиционной для русской поэзии XVIII—XIX вв. силлабо-тонической системой стихосложения они восстановили права оттесненной в прошлое тонической системы, корни которой уходят в исконно русскую фольклорную традицию. Поэзия символистов положила начало обновлению русского стихосложения в его движении от силлабо-тонической метрики к акцентному стиху, создающему благодаря большим колебаниям в количестве безударных слогов между ударениями впечатление полной ритмической раскованности.

Символисты не отказались от традиционных форм двухсложного и трехсложного стиха, но наряду с ними ввели в широкий оборот дольник, основанный на счете ударений, а не стоп, но с небольшим и относительно регулярным количеством безударных слогов.

В своих исканиях в области ритмики символисты опирались на русскую романтическую поэзию, в которой, хотя и не часто, делались попытки перехода к тонической системе и встречались дольники. Русский дольник восходит к подражанию народной песне или к переводам английских и немецких писателей, в поэзии которых были живы традиции народного творчества. Из народных песен воспринят дольник в стихотворении Лермонтова «Песня». Дольник представлен в переводах Жуковского, М. Михайлова, А. Фета, А. Григорьева. Однако этот дольник все же не выходил за рамки традиционной метрики и мог восприниматься как создание новых размеров в ее пределах. Редкие дольники русской поэзии XIX в. исследователи обычно соотносят с общепринятой в то время нормой.<sup>102</sup>

На стремлении символистов к обновлению ритмики несомненно сказалось влияние высоко ценимой ими французской поэзии, но ее воздействие естественно ограничивалось в силу иной — силлабической — метрической системы стихосложения. Даже Брюсов, так много сделавший для знакомства с французской поэзией в России, прекрасно отдавал себе отчет в недостаточности ее опыта для русского стиха и в ранней статье «О русском стихосложении», предпосланной сборнику стихов А. Добролюбова, писал: «Тонический стих дорог нам, ибо им писали — Пушкин, Баратынский, Тютчев».<sup>103</sup> Брюсов ценил Добролюбова за попытку отойти «от всех обычных условий стихосложения».<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> См.: *Пигарев К. П.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, с. 282; *Бухштаб Б. Я.* А. А. Фет. Очерки жизни и творчества. Л., 1974, с. 106.

<sup>103</sup> *Добролюбов А.* Собрание стихов. С предисл. Ив. Коневского и В. Брюсова. М., 1900, с. 11.

<sup>104</sup> Там же, с. 14.

Свободный стих французских символистов Добролюбов пытался сочетать с традициями русского народного стиха. Характерным примером ритмических исканий поэта служит стихотворение (дольник), начатое строками:

Встал ли я ночью? утром ли встал?  
Свечи задуть иль зажечь приказал?  
С кем говорил я? один ли молчал?  
Что собирал? что потерял?  
— Где улыбнулись? Кто зарыдал?<sup>105</sup>

Тревожная вопросительная интонация в сочетании с дисгармоническим прерывистым ритмом воссоздает в этом произведении настроение внутреннего разлада в канун решительного перелома в душе поэта.

Тонический стих мало отвечал поэтической манере Брюсова, но его немногие дольники, связанные с темой города, прокладывали путь новаторству Блока.

Дольник окончательно утвердился в русской поэзии со времени появления «Стихов о Прекрасной Даме» Блока, став незаменимым средством для передачи сложного комплекса душевных переживаний — тревожного предчувствия и напряженного экзистенциального ожидания или трагического душевного состояния. Одним из примеров может служить стихотворение Белого «Друзьям» (1907). Это лирический образ поэта, романтика по натуре, жертвы беспочвенных духовных исканий и полной непригодности к практической стороне жизни.

Золотому блеску верил,  
А умер от солнечных стрел.  
Думой века измерил,  
А жизнь прожить не сумел.<sup>106</sup>

Пользуясь дольником, символисты не отказывались и от традиционного силлабо-тонического стиха. Блок был мастером четырехстопного ямба.<sup>107</sup> В «Пепле» овладел ямбом Белый. Его излюбленный ритмический ход — четырехстопный ямб с облегчением ударений в первой и второй стопе.

Как новшество был воспринят современниками свободный стих (*vers libre*) символистов, хотя стих такого типа уже широко был известен в зарубежной литературе. В русской поэзии XIX в. он изредка встречается у А. Фета и у А. К. Толстого. Пропагандистом свободного стиха был Брюсов. Большую роль в развитии его творчества сыграло овладение поэтическим опытом Э. Верхарна. Свободный стих бельгийца Брюсов считал наиболее при-

<sup>105</sup> Там же, с. 19.

<sup>106</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы, с. 249.

<sup>107</sup> См.: Руднев П. А. Метрический репертуар А. Блока. — В кн.: Блоковский сборник, т. 2. Тарту, 1972, с. 218—267.

годным для передачи богатства мысли и переживаний человека нового века. «У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено. Во власти Верхарна столько же ритмов — сколько мыслей», — писал Брюсов в рецензии на книгу поэта «Города-спруты». <sup>108</sup> «Стихи о современности» Верхарна (М., 1906) в переводе Брюсова были для своего времени большим художественным открытием.

Убеждая других в правомерности свободного стиха, сам Брюсов в своем творчестве пользовался им нечасто. Но за ним последовали другие поэты. Одним из них был Белый. Брюсов считал его «исключительным верлибристом». Предвосхищая В. Маяковского, Белый прибегал порою для воссоздания особой поэтической интонации к построению стиха «лесенкой».

Поэт  
Глубина  
Напевно:

«Будет,  
Было,  
Есть!» <sup>109</sup>

Определенные сдвиги в стихе символистов наметились в связи с приближением поэзии некоторых из них к жизни, с появлением в ней темы трагизма будней и разговорной интонации. От дольника с его небольшим и относительно регулярным количеством безударных слогов происходил переход к более распатанному «тактовнику» с его междуударными интервалами в три-четыре слога. Такие ритмические сдвиги привносили в поэзию разговорную интонацию. У Блока такая интонация проникает в стих уже в 1903 г. («Из газет»). Она явно звучит также в стихотворениях Анненского, в которых отражен ужас обыденной жизни («Нервы», «Прерывистые строки», 1909).

В процессе дальнейшего развития поэзия символистов все более обогащалась той стихией разговорной речи, которая позднее была синтезирована в эпохальной поэме Блока «Двенадцать».

К известным заслугам символистов следует отнести и расширение ими самого диапазона поэтического восприятия у читателей. Так, в предисловии ко второму выпуску «Русских символистов» Брюсов писал, что чуткой и тонко развитой душой обязан обладать не только поэт, но и сам читатель, который должен воссоздавать в своем воображении только намеченное автором.

<sup>108</sup> *Весы*, 1904, № 3, с. 55.

<sup>109</sup> *Белый А. Стихотворения и поэмы*, с. 351.

Поэзия Константина Дмитриевича Бальмонта (1867—1942) пользовалась исключительной популярностью на рубеже веков.

Музыкальность и напевность стихотворений Бальмонта (композиторы охотно создавали музыку к ним), многообразие художественных средств (Бальмонт во многом обогатил русский стих), прихотливые импрессионистские зарисовки увиденного, тонкое воссоздание движений души человека — все это привлекало внимание к нему не только любителей поэзии, но и ее творцов. В рецензии на книгу «Будем как солнце» В. Брюсов писал, что «равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было»,<sup>110</sup> а в статье «Бальмонт-лирик» И. Анненский характеризовал его как поэта, проложившего новый путь русской поэзии.<sup>111</sup> А. Блок и А. Белый считали Бальмонта одним из своих учителей.

Бальмонту, как высокому авторитету в области поэзии начала века, символисты посвятили немало стихов.

Лиризм поэзии Бальмонта и нередкая близость его символики к символизму, в основе своей реалистической, сделали эту поэзию доступной весьма широкому кругу читателей. О том ярко свидетельствовало быстрое переиздание его книг: в 1904—1905 гг. символистским издательством «Скорпион» было издано двухтомное «Собрание стихов» поэта, а в 1907 г. там же было начато многотомное издание «Полного собрания стихов». Сохранившаяся отчетность «Скорпиона» свидетельствует не только о малых тиражах поэтических сборников других символистов, но и о том, что эти тиражи порою оказывались нераспроданными вплоть до 1917 г.<sup>112</sup>

Свою литературную программу Бальмонт кратко изложил в предисловии к сборнику переведенных им стихотворений Э. По: «Я называю символической поэзией тот род поэзии, где помимо конкретного содержания есть еще содержание скрытое, соединяющееся с ним органически и сплетающееся с ним нитями самыми нежными».<sup>113</sup> В более развернутом виде понимание символизма раскрыто в сборнике критических статей поэта «Горные вершины» (1904). Символическую поэзию Бальмонт противопоставил здесь реализму как поверхностному, с его точки зрения, наблюдению жизни. Задача символизма видится ему в проникновении в тайный смысл явлений с помощью намеков, недомолвок и в создании особого поэтического настроения.

<sup>110</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 256.

<sup>111</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 93—122.

<sup>112</sup> Гречишкин С. С. Архив С. А. Полякова. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 3—22.

<sup>113</sup> По Э. Баллады и фантазии. М., 1895, с. IX.



В отличие от поэтов-декадентов Бальмонт в основном был чужд мистике и религиозным исканиям. Это нашло отражение в его стихотворении «Далеким близким» (1903):

Мне чужды ваши рассуждения:  
«Христос», «Антихрист», «Дьявол», «Бог».  
Я — нежный иной охлаждения,  
Я — ветерка чуть слышный вздох.<sup>114</sup>

Поэт-импрессионист отображал не окружающий его мир как таковой, а лишь свое субъективное впечатление от него. Его задача — воссоздание потока мгновенных ощущений и раздумий. При этом ему свойственна богатая ассоциативность, быстрая реакция на звук и цвет. Он становится воплощением «соответствий» в духе Бодлера. В программном стихотворении «Я не знаю мудрости» (1902) утверждалось:

Я не знаю мудрости, годной для других,  
Только мимоветности я влагаю в стих.  
В каждой мимоветности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры.

(с. 281)

На рубеже веков менялась тематика и шли поиски новых форм не только в литературе, но и в живописи; художники и писатели пристально следили за творчеством друг друга. И. Репин считал, что основной принцип новой поэзии — это «проявление индивидуальных ощущений человеческой души, ощущений иногда таких странных, тонких и глубоких, какие грезятся только поэту».<sup>115</sup>

«Горящие здания», по замыслу автора, воплощали «лирику современной души»,<sup>116</sup> души человека конца века, раскрываемой поэтом, выступающим не только от своего имени, но и от имени многих других, «немолчаствующих».

Круг лирических переживаний Бальмонта широк и изменчив. Его поэтическая личность многолика и соединяет в себе разительные душевные противоречия. В ранних книгах «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895) и «Тишина» (1897) преобладает созерцательное настроение. Общая тональность двух последующих, наиболее значительных книг поэта — «Горящие здания» (1900) и «Будем как солнце» (1903) меняется и становится

---

<sup>114</sup> Бальмонт К. Стихотворения. Вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. Л., 1969, с. 290. (Ниже ссылки в тексте даются на страницы этого издания).

<sup>115</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 4. М., 1937, с. 389.

<sup>116</sup> Бальмонт К. Горящие здания. Лирика современной души. М., 1900.

жизнеутверждающей, мажорной. В стихотворении, открывающем последний сборник, поэт говорит:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,  
А если день псгас,  
Я буду петь... Я буду петь о солнце  
В предсмертный час!

(с. 204)

В поэзию Бальмонта проникали гражданские настроения времени. Примечательно использование поэтом образа здания, ставшего на рубеже веков образом-сигналом (здание как олицетворение ждущего своего разрушения общественного строя).<sup>117</sup> В романтически приподнятой символике заглавия «Горящие здания» отражено предчувствие революционных событий в России. Образы огня, пожара, зарева, набата были излюбленными образами демократической литературы нового века, и Бальмонт в этом плане перекликался с нею. Тревожное ожидание чувствуется и в его сонете «Крик часового». Общий тон сборника 1900 г. определяли строки из стихотворения «Кинжальные слова»:

Я хочу горящих зданий,  
Я хочу кричащих бурь!

(с. 147)

В книге «Будем как солнце» одно из стихотворений («Голос заката»), в свою очередь, имело социально-иносказательную кондовку:

Любите ваши сны безмерною любовью,  
О, дайте вспыхнуть им, а не бессильно тлеть,  
Сознав, что теплой алой кровью  
Вам нужно их запечатлеть.

(с. 206)

То, что Бальмонт не отрицал гражданственности литературы, выделяло его среди других символистов, которые стали активно приобщаться к ней лишь в эпоху революции 1905 г.

Эзопов язык литературы второй половины XIX столетия сменился на рубеже веков языком символов, к которому широко прибегали писатели демократического лагеря, в том числе Чехов и Короленко. Показательно, что для А. Белого творчество Чехова «стало подножием русского символизма».<sup>118</sup>

Демократический читатель быстро усваивал этот язык. «Кинжальным словам» Бальмонта явно не хватало разящей твердости, но читатель рубежа веков по-своему расшифровывал символику ряда его стихотворений, усматривая в них отражение собствен-

<sup>117</sup> Именно так образ здания использован Л. Толстым в романе «Воскресение» и М. Горьким в повести «Трое». Позднее к нему обращаются Д. Бедный и другие писатели.

<sup>118</sup> Белый А. Арабески, с. 397.

ных настроений. Так, например, были истолкованы «Подводные растения» в рабочей аудитории.<sup>119</sup> Весьма примечательно отношение Горького к Бальмонту, с которым он познакомился в 1901 г.: «Дьявольски интересен и талантлив этот нейрастеник! Настраиваю его на демократический лад». <sup>120</sup> Надежды на «демократизацию» Бальмонта Горький не терял в течение ряда лет. Поэт-символист остается верен романтически-индивидуалистическому мировосприятию, но шаги в сторону демократизации своего творчества, как увидим далее, им все же делались.

В поэзии Бальмонта нашли воплощение некоторые общие для символистской поэзии темы и мотивы. Считая не переменным качеством современной души ее многоликость и способность к одновременным взлетам и падениям («В душах есть все», 1898), Бальмонт придавал своему лирическому герою множество противоречивых ликов. Его поэзия отдала подчеркнутую дань индивидуализму, увлечению нищезантством («Аккорды», «Я ненавижу человечество» и др.), вызывающей эротике. Особенно шокировало читателей его стихотворение «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым <...> Хочу одежды с тебя сорвать!». Отразила поэзия Бальмонта и безразличие к нравственным оценкам («Жить среди беззакония»).

Что бесчестное? Честное?  
Что горит? Что темно?  
Я иду в неизвестное,  
И душе все равно.<sup>121</sup>

Посылая Льву Толстому «Горящие здания», Бальмонт писал 6 декабря 1901 г.: «Эта книга — сплошной крик души разорванной и, если хотите, убогой, уродливой. Но я не откажусь ни от одной страницы, и — пока — люблю уродство не меньше, чем гармонию».<sup>122</sup>

Бальмонт был прежде всего поэтом любви и природы, поэтом-пантеистом. Но любил он, — как верно подметил Брюсов, — богатыми оттенками душевные переживания, «а не человека, чувство, а не женщину».<sup>123</sup>

Обращение к природе обычно содействовало воссозданию импрессионистического «пейзажа души» поэта, но вместе с тем ему, выросшему в русской деревне, нередко удавалось придать субъективно увиденному общепонятное лирическое звучание. Так,

---

<sup>119</sup> См.: Голубков В. В. В рабочей аудитории. — В кн.: Пречистенские рабочие курсы. Первый рабочий университет в Москве. М., 1948, с. 168—169.

<sup>120</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., 1954, с. 199. — Об отношении Горького к Бальмонту см.: Сухарев Г. М. Горький и Бальмонт. (Из истории их литературных связей). — Учен. зап. Иванов. пед. ин-та, 1970, т. 73, с. 73—82.

<sup>121</sup> Бальмонт К. Полн. собр. стихов, т. 3. М., 1908, с. 59.

<sup>122</sup> Рус. лит., 1970, № 3, с. 122.

<sup>123</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6, с. 253.

в стихотворении «Безглагольность» (1900) выразительно отмечена неяркая красота русской природы.

Есть в русской природе усталая нежность,  
Безмолвная боль затасанной печали,  
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,  
Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора, —  
Над зябкой рекою дымится прохлада,  
Чернеет громада застывшего бора,  
И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш. Не трепещет осока.  
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.  
Луга убегают далёко-далёко.  
Во всем утомленье — глухое, немое.

(с. 293)

Помимо музыкальности, «певучести» стиха (Бальмонт писал: «Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размерною речью»),<sup>124</sup> впечатление поэтической новизны создавали часто используемые Бальмонтом внутренние рифмы. Так, необычно прозвучала его «Фантазия» (1893), в которой внутренние рифмы скрепляли полустипшия и последующую строку (выделяем их курсивом):

Как живые *изваянья*, в искрах лунного *сиянья*,  
Чуть трепещут *очертанья* сосен, елей и берез.

(с. 78)

На подхватах предшествующих полустипшия, но по существу тоже на внутренних рифмах построено широко известное вступление к сборнику «В безбрежности».

Я мечтою ловил уходящие тени,  
Уходящие тени погасавшего дня,  
Я на башню всходил, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.

(с. 93)

Внутренние рифмы нередко встречались в русской поэзии первой половины XIX в. Они имеются в балладах Жуковского, ими пользовались Пушкин и поэты его плеяды. Встречаются они и у Тютчева. Но во второй половине XIX в. рифмы эти вышли из употребления, и Бальмонту принадлежит заслуга их воскрешения. Он мастерски использовал их не только в своем творчестве, но и в переводах стихотворений Э. По: внутренние рифмы искусно передают то радостный, то мрачный перезвон колоколов в балладе «Колокольчики и колокола» и зловещую монотонность в стихотворении «Ворон».

<sup>124</sup> Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М., 1916, с. 19.

Наряду с внутренними рифмами Бальмонт широко прибегал и к другим формам музыкальности — созвучию гласных и согласных, ассонансам и аллитерациям. Для русской поэзии это тоже не было открытием, но начиная с Бальмонта все это оказалось в фокусе внимания. Характерно стихотворение «Влага» (1899), целиком построенное на внутреннем созвучии плавной согласной «л»:

С лодки скользнуло весло.  
Ласково млеет прохлада.  
«Милый! Мой милый!» — Светло,  
Сладко от беглого взгляда.

(с. 216)

Игра созвучий ярко представлена в «Песне без слов», в которой слиты традиции русского и французского импрессионизма, Фета и Верлена. Бальмонтские созвучия в стихе порою звукоподражательны (см. ставшие хрестоматийными «Камыши»). В чрезмерном увлечении созвучиями поэту не раз изменяло чувство меры. Образцом такого увлечения может служить «Челн томления», слова в котором, начиная с его заглавия, теряют предметный смысл, нанизываясь по признаку своего звучания («Чуждый чарам черный челн»).

Бальмонт удивлял современников смелостью и неожиданностью своих метафор. Как нелепость многими, в том числе Л. Толстым, было воспринято стихотворение «Аромат солнца» (1899). Для поэта это образ живительной силы тепла и света. Метафора у Бальмонта, как и у других символистов, была основным художественным приемом преобразования реального мира в символ.

Своеобразным был поэтический словарь Бальмонта. Он удивлял читателя богатством и виртуозностью эпитетов, в частности своим тяготением к составным эпитетам («песенно-огненный закат», «светло-пушистая снежинка»), к образованию отвлеченных существительных с окончанием на «ость» и к таким же словообразованиям с отрицательной приставкой «без» («безглагольность», «безрадость», «бездонность»). Давая поэтическую оценку собственному творчеству, Бальмонт отметил свою работу над словом и стремление к музыкальности.

Я -- изысканность русской медлительной речи,  
Предо мною другие поэты — предтечи,  
Я впервые открыл в этой речи уклоны,  
Перепевные, гневные, нежные звоны.

(с. 232)

Расцвет поэзии Бальмонта приходится на первую половину 1900-х гг. Она оказала значительное влияние на поэтов начала века. Известное воздействие ее ощутимо и в поэзии пролеткультовцев.

В ранней юности Бальмонт не чуждался демократических идей. В 1884 г. он был исключен из седьмого класса Владимирской гимназии за участие в революционном кружке, а в 1887 г. за участие в студенческих беспорядках был отчислен с юридического факультета Московского университета. Демократические настроения были свойственны ему и в дальнейшем.

4 марта 1901 г. Бальмонт присутствовал на студенческой демонстрации у Казанского собора в Петербурге, зверски разогнанной полицией и казаками. 7 марта он просит Н. К. Михайловского поставить его подпись под протестом литераторов против произвола и насилия властей, а 14 марта читает на благотворительном вечере антиправительственное стихотворение «Маленький султан» («То было в Турции, где совесть — вещь пустая...»), вызвавшее запрещение поэту жить в течение двух лет в столицах, столичных губерниях и университетских городах. Стихотворение не могло быть напечатано и распространялось в списках. В. И. Ленин счел его показательным для характеристики определенных общественных настроений и хотел напечатать в «Искре».<sup>125</sup>

В период революции 1905 г. Бальмонт занял отличную от других символистов позицию. Те увидели в революции анархическую стихию, их пугала возможность гибели старой культуры. Бальмонт не был испуган стихией народного гнева.

Стихотворения поэта, опубликованные в социал-демократической газете «Новая жизнь», были риторичны; Бальмонт обратился к далекой для него теме, но волна оппозиционных и революционных настроений, властвовавших в русском обществе 1905—1906 гг., увлекла и его. Эти увлечения, однако, не были глубоки.

Бальмонт оказался лишь попутчиком революции. В дни грозного решения судеб России поэт-импрессионист мечтал примирить свою любовь «к нежной фиалке» с воспеванием революционных событий.<sup>126</sup> После подавления революции он отходит от своих оппозиционных настроений; отходит, но все же не отрывается от них.

Революция оставила значительный след в сознании и других символистов, но Бальмонт был ближе их к пониманию смысла исторических событий. В 1908 г. газета «Русь» (№ 58) опубликовала его призыв жертвовать в пользу петербургских безработных рабочих. «Мысль моя говорит мне еще, — писал Бальмонт, — что в новой эре русской жизни, начавшейся явно 9 января 1905 года, никто не сыграл такой благородной, красивой, самоотверженной роли, как петербургский рабочий люд. Имя петербургского пролетариата тяжким свинцом и красным золотом записано в страшной летописи русской истории».

---

<sup>125</sup> Дун А. О двух стихотворениях, предназначавшихся для ленинской «Искры». — Рус. лит., 1963, № 3, с. 161—163.

<sup>126</sup> Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, т. 5, с. 170.

После революции 1905 г. Бальмонт продолжает много писать, но не достигает прежней художественной высоты. Пережив сильный эмоциональный взлет, он как бы исчерпал себя и начал самоповторение. Этой исчерпанности содействовала оторванность от России (Бальмонт вынужден был из-за своих общественных выступлений уехать за рубеж, где пробыл до объявления политической амнистии в 1913 г.). В отличие от Вяч. Иванова, создававшего свою социальную утопию без опоры на знание народа, Бальмонт, как и многие интеллигенты того времени, с особой обостренностью понял, как далеки они от народных масс. Подобно другим символистам, поэт ищет ответа на вопрос, какова душа русского народа, и с этой целью обращается к изучению народного творчества. Книга «Жар-птица. Свирель славянина» (1907) была неудачной попыткой Бальмонта проникнуть в народную душу, дать новую обработку славянского фольклора. Однако характерно, что и в дальнейшем, обращаясь к жизни малоизвестных русскому читателю стран, Бальмонт стремился прежде всего ознакомить его с народными сказаниями, с мифами, со старой культурой, ее памятниками, а не с воспроизведением картин современной жизни.<sup>127</sup> Отсюда богатство историко-культурных материалов и бедность непосредственных жизненных наблюдений в его путевых очерках.

После возвращения Бальмонта в Россию был отмечен его литературный юбилей. Критика академического типа воздала должное поэту за обогащение им русского стиха и поэтического языка.<sup>128</sup> Бальмонт продолжал пользоваться популярностью в широкой, художественно не искушенной аудитории, но профессиональная критика охладела к его творчеству.

Бальмонт внес значительный вклад в отечественную литературу как переводчик. Он очень много переводил, и многих авторов (например, Шелли-поэта мы до сих пор знаем только по его переводам). Характерно, что в годы, когда гражданская тема еще не звучала в самой символистской поэзии, Брюсов и Бальмонт обратились к переводам стихотворений Верхарна и Уитмена, как бы восполняя этими переводами отсутствие гражданского пафоса в собственном творчестве.

Долгое время переводческая деятельность Бальмонта, соотносимая с достижениями советских переводчиков, получала негативную оценку. Скептические суждения она вызывала и в дооктябрьскую пору. Сейчас вопрос о Бальмонте-переводчике пересмотрен специалистами, высоко оценившими ряд его переводов.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> См. книги Бальмонта: *Змеиные цветы. Путевые письма из Мексики*. М., 1910; *Край Озириса. Египетские очерки*. М., 1914.

<sup>128</sup> См.: *Записки Неофилологического общества при Петербургском университете*, 1914, вып. 7, с. 1—54.

<sup>129</sup> См. об этом в статьях: *Орлов В. Н.* Бальмонт. — В кн.: *Бальмонт К.* Стихотворения, с. 68—71; *Пастернак Б.* Заметки переводчика. — *Литера-*

Февральскую революцию Бальмонт встретил сочувственно, но Октябрьской социалистической революции остался чужд и в 1921 г. очутился в эмиграции, где с глубокой горечью признал совершенную им ошибку. Несмотря на еще долгие годы поэтической работы, в творчестве Бальмонта уже отсутствовали новаторские поиски. Как и многие писатели, оказавшиеся на чужбине, Бальмонт испытывал острую тоску по оставленной родине. Вот одно из свидетельств:

Я кликнул в поле. Глухое поле  
Перекликалось со мной на воле.  
А в выси мчалась, своей долиной,  
Полет гусиный и журавлиный.  
.....  
Кричали птицы к своим пустыням.  
Прощаясь с летом, серея в синем.  
А я остался в осенней доле —  
На сжатом, смятом, бесплодном поле.

(с. 450)

## 10

Творчество поэта, критика-эссеиста, драматурга, переводчика, филолога-классика Иннокентия Федоровича Анненского (1855—1909) занимает особое место в русской литературе конца XIX—начала XX в. Поэт неоднократно заявлял о своей «декадентской», позднее — символистской ориентации. Однако безоговорочное отнесение его творчества к символизму представляется в достаточной степени проблематичным. Значительно превосходя годами лидеров символизма (как «старшей», так и «младшей» генерации), Анненский был чрезвычайно далек от их литературной борьбы, идейно-эстетических устремлений, издательских начинаний и т. д. Личные контакты с отдельными представителями этого направления писатель установил лишь в последний год своей жизни.<sup>130</sup> От символистов Анненского резко отличает невнимание к проблемам «религиозной общественности», теургического «жизнестроительства», эсхатологического «исполнения сроков», теории символизма, а также его интерес к социальным вопросам. В значительной степени это обусловлено обстоятельствами биографии поэта, который, рано потеряв родителей, воспитывался в семье своего стар-

---

турная Россия, 1965, № 13, с. 18; Сафразбекян И. Р. И. Бунин, К. Бальмонт, В. Иванов, Ф. Сологуб — переводчики антологии «Поэзия Армении». — В кн.: Брюсовские чтения 1966 года, с. 210—228.

<sup>130</sup> См.: Анненский И. Ф. Письма к С. Н. Маковскому. Публикация А. В. Лаврова и Р. Д. Тименчика. — Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год, с. 222—241; Анненский И. Ф. Письма к М. А. Волошину. Публикация А. В. Лаврова и В. П. Купченко. — Там же, с. 242—252.



шего брата Н. Ф. Анненского — известного либерально-народнического экономиста и публициста круга Н. К. Михайловского.<sup>131</sup>

Поэтическая судьба Анненского сложилась трагически. Начав писать стихи в 70-х гг., поэт в течение десятилетий не публиковал ни одной строки, полностью посвятив себя педагогической (долгие годы он был директором Царскосельской гимназии) и переводческой (в 1890-х—начале 1900-х гг. он осуществил образцовый перевод трагедий Еврипида) деятельности. Единственный прижизненный сборник стихотворений Анненского был выпущен в свет в 1904 г. (причем автор скрыл свое имя).<sup>132</sup> Книга сорокадевятилетнего поэта была встречена сочувственно-снисходительными откликами В. Брюсова и А. Блока. Лишь во второй половине 1900-х гг. стихотворения Анненского стали появляться на страницах символистских периодических изданий. В 1909 г. поэт принял участие в организации журнала «Аполлон», вокруг которого сгруппировался кружок почитателей его таланта. С огромным энтузиазмом он готовил свою вторую поэтическую книгу. Отстраненный в 1906 г. от должности директора гимназии за сочувствие революционно настроенным учащимся и назначенный на пост инспектора Петербургского учебного округа, Анненский мечтает об отставке, чтобы целиком отдаться писательской работе. Все эти планы перечеркнула внезапная смерть: 30 ноября 1909 г. на заре литературной славы он скончался от паралича сердца. Издание главного поэтического сборника Анненского было осуществлено его сыном.<sup>133</sup> После смерти поэта его имя приобрело некоторую известность, в редакции «Аполлона» сложился своеобразный по-смертный культ Анненского, появились статьи, в которых затрагивались различные аспекты его разностороннего дарования.

Для лирики Анненского как поэта-импрессиониста<sup>134</sup> характерен синтез русской позднеромантической традиции с традициями французских «парнасцев» и символистов.

Мир поэзии Анненского изысканно графичен, полон намеков, небросок, строг и целомудрен. Поэту чужды поэтическая экспансия, буйство красок, эпатажная экзотика, свойственные творчеству Бальмонта, Брюсова, отчасти Андрея Белого и Гумилева.

---

<sup>131</sup> Наиболее развернутый биографический очерк об Анненском принадлежит его сыну В. И. Анненскому (псевд. В. Кривич): *Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам.* — В кн.: *Литературная мысль, альманах* 3. Л., 1925, с. 208—255; см. также: *Федоров А.* Поэтическое творчество Иннокентия Анненского. — В кн.: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 5—17.

<sup>132</sup> *Ник. Т—о.* Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасы и проклятые». СПб., 1904.

<sup>133</sup> *Анненский И.* Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). М., 1910; см. также: *Посмертные стихи Иннокентия Анненского.* Под ред. В. Кривича. Пг., 1923.

<sup>134</sup> *Корецкая И. В.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма. — В кн.: *Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX века*, с. 227—251.

Лирике Анненского присуще приглушенное, камерное звучание, причудливая, но всегда психологически мотивированная ассоциативность, пристальное внимание к предмету и детали, предвосхищавшее опыты акмеистов, которые считали поэта своим «цеховым мэтром». Значительное место в поэзии Анненского принадлежит теме смерти, тоски, уныния, бессилия и апатии («У гроба», «Ненужные строфы», «Далеко... далеко...», «Трактир жизни», «Тоска», «Бабочка газа» и др.). Однако пессимизм Анненского не был данью модным поветриям в литературе; не вытекал он и из его психического склада. «Сумеречность» лирики поэта объясняется его социальной совестью, мучительным отвержением бездуховной буржуазной действительности, безысходными поисками идеала («О, мучительный вопрос! Наша совесть... Наша совесть...», — восклицает поэт в стихотворении «В дороге»). «Я — слабый сын большого поколения», — признается он в стихотворении «Его».<sup>135</sup>

Социальные мотивы наиболее отчетливо прозвучали в стихотворениях «Петербург» и «Старые эстонки. (Из стихов кошмарной совести)», созданных под непосредственным влиянием первой русской революции. В стихотворении «Петербург» поэт выносит обвинительный вердикт самодержавному строю в России и предсказывает его неотвратимую гибель.

В стихотворении «Старые эстонки» отразились ужас и возмущение поэта, узнавшего о расстреле в октябре 1906 г. царскими карателями революционного митинга в Ревеле (Таллине). Искренне сочувствуя жертвам контрреволюционного террора, Анненский казнит себя за неспособность к активному протесту.<sup>136</sup> Для осмысления идейной эволюции Анненского важен недатированный цикл стихотворений в прозе «Autopsia».<sup>137</sup> В этих лирических миниатюрах Анненский любовно и сочувственно набрасывает как бы коллективный портрет угнетенных, поднимающихся на борьбу с несправедливостью общественного устройства.

В поэтическом наследии Анненского много пейзажной лирики. Используя скудные средства, поэт создает одухотворенные картины неяркой северной природы («Май», «Сентябрь», «Перед закатом», «Маки», «Август», «Снег», «Картинка», «Весна», «Осень», «На северном берегу» и др.). Немногочисленные любовные стихотворения Анненского принадлежат к шедеврам русской лирики («Сиреневая мгла», «В марте», «О нет, не стан», «Невозможно» и др.).

Особый интерес представляют ритмические эксперименты Анненского («Шарики детские», «Нервы», «Прерывистые строки», «Кэк-уок на цимбалах», «Колокольчики»). Их разностоп-

<sup>135</sup> Анненский И. Стихотворения и трагедии, с. 75. 182.

<sup>136</sup> См.: там же, с. 216—218.

<sup>137</sup> Впервые — не полностью — опубликован в кн.: Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 433—437.

ные синкопированные строки предвосхищали новаторские для русского стихосложения опыты Андрея Белого, Саши Черного, Владимира Маяковского.<sup>138</sup>

Большое место в творческом наследии ряда символистов, в том числе и Анненского, занимают их выступления в качестве критиков современной литературы и ценителей литературы прошлого. Они значительно расширили число жанров, бытовавших в русской критике, и создали свой особый стиль.<sup>139</sup> Критические эссе Анненского, собранные им в двух «Книгах отражений», сразу же привлекли к себе внимание.<sup>140</sup> Справедливо суждение, что Анненский-критик не ограничивает, а расширяет внутреннее содержание анализируемых произведений, обогащая их «идеальную сторону».<sup>141</sup> При этом голос критика прихотливо переплетается с голосами авторов данных произведений и их персонажей. Сам Анненский так сформулировал основной постулат своего критического кредо: «Эстетическая критика стремится стать искусством, для которого поэзия была бы лишь материалом».<sup>142</sup> Вплоть до наших дней не утратили своего значения филологические разыскания Анненского в области древнегреческой литературы.

Анненский не только поэт и критик, но и драматург, выступивший с четырьмя трагедиями в стихах на сюжеты эллинофильской мифологии: «Меланиппа-философ» (1901), «Царь Иксион» (1902), «Лаодамия» (1906), «Фамира-кифарэд» (1906, опубликована посмертно в 1913 г.). Наиболее известны из них «Лаодамия» (поддигнувшая Брюсова и Сологуба написать свои трагедии на тот же сюжет: «Протесилай умерший» и «Дар мудрых пчел») и «Фамира-кифарэд», поставленная в 1917 г. Камерным театром А. Я. Таирова. По-видимому, сам Анненский считал эти трагедии произведениями для чтения и не помышлял об их сценическом воплощении. Оставшийся равнодушным к ницшеанскому волюнтаристскому истолкованию античности поэт выразил, по собственному признанию, в своих трагедиях «душу современного человека». А. В. Федоров справедливо пишет, что «у Анненского античность — это не мир страдающего бога, это прежде всего мир страдающего человека».<sup>143</sup> Герои трагедий Анненского — терзающиеся и терзаемые, мятущиеся люди, стойчески переносящие удары судьбы, произвол неправедных богов, олицетворяющие вместе с тем подлинное человеческое достоинство.

<sup>138</sup> См.: Лотман М. Ю. Метрический репертуар И. Анненского (материалы к метрическому справочнику). — Труды по рус. и славянской филологии, т. 24, с. 127—133. (Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 358).

<sup>139</sup> См.: Федоров А. В. Стиль и композиция критической прозы Иннокентия Анненского. — В кн.: Анненский И. Книги отражений, с. 543—576.

<sup>140</sup> Анненский И. 1) Книга отражений. СПб., 1906; 2) Вторая книга отражений. СПб., 1909.

<sup>141</sup> Подольская И. И. И. Анненский — критик. — В кн.: Анненский И. Книги отражений, с. 515.

<sup>142</sup> Там же, с. 511.

<sup>143</sup> Анненский И. Стихотворения и трагедии, с. 39.

Значителен также вклад Анненского в теорию и практику стихотворного перевода. Его перу принадлежат переводы на русский язык стихотворений Горация, Гете, Гейне, Лонгфелло. Неоспорима заслуга Анненского-переводчика, познакомившего русского читателя со стихами французских «парнасцев» и символистов (Бодлер, Л. де Лиль, Верлен, С. Прюдом, Рембо, Малларме и др.).

К достаточно известным поэтам символистского лагеря относятся также Ю. Балтрушайтис и М. Волошин.

Детство Юргиса Казимировича Балтрушайтиса (1873—1944) прошло в глухой литовской деревушке, в многодетной крестьянской семье. Отсюда он вынес глубокую любовь к природе и человеку. В 1893 г., окончив Каунасскую гимназию, Балтрушайтис поступил на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета, а также слушал лекции на историко-филологическом факультете.<sup>144</sup> В студенческие годы он познакомился с Брюсовым, Бальмонтом и С. А. Поляковым — одним из пионеров «нового искусства» в России.

В 1899 г. вместе с ними Балтрушайтис участвует в организации символистского издательства «Скорпион». В том же году он дебютирует как поэт (стихотворение «Ночью»).

Тесно общаясь с символистами, принимая участие в «скорпионовских» альманахах «Северные цветы», а с 1904 г. и в журнале «Весы», Балтрушайтис становится видным деятелем нового литературного направления, однако далеким от широкой известности.

Высоко ценимый поэтами-символистами, Балтрушайтис в отличие от многих из них целомудрен в раскрытии своего внутреннего мира, скуп и строг в использовании выразительных средств, несколько традиционен в сфере метрики, строфики, рифмовки и инструментовки стиха. Поэт не любил широковещательных деклараций и оставался нейтральным во фракционной распре, вспыхнувшей в символистском лагере между «ортодоксами» и «обновителями» в годы кризиса символизма. Он остался также далек от борьбы символистов с реалистическим искусством.

Итогом поэтического творчества Балтрушайтиса явились книги «Земные Ступени. Элегии, песни, поэмы» (М., 1911) и «Горная Тропа. Вторая книга стихов» (М., 1912). Основной тон лирики Балтрушайтиса верно подметил Андрей Белый, писавший в статье «Ех Deo nascitur»: «Отношение к миру есть сознательный гимн; поэт кладет братский поклон миру: мир — мир есть жизнь; жизнь — сознание: оттого-то сознательно, мудро, глубокое проникновение и оправдание жизни: (обычной, дневной, запыленной)».<sup>145</sup> Действительно, в поэзии Балтрушайтиса явственно

<sup>144</sup> См.: *Тумялис Ю.* Об авторе и книге. — В кн.: *Балтрушайтис Ю.* Дерево в огне. Вильнюс, 1969, с. 469—491.

<sup>145</sup> *Literatūra ir kalba*, t. 13. Vilnius, 1974, p. 436.

различима философская оптимистическая нота, вера в высокое предназначение человека, в возможность преодоления дисгармонического разлада между вселенной и «я» (стихотворения «Утренние песни», «В горах», «Ныне и присно», «Призыв», «Пробуждение» и др.). Философскую природу лирики Балтрушайтиса подчеркивает повторяющееся заглавие ряда его стихотворений — «Раздумье». Многим стихотворениям Балтрушайтиса свойственна необычная в русской поэзии католическая религиозность. Размышления о судьбе человека, о его многомерных связях с природой — главная тема поэзии Балтрушайтиса. События реальной действительности, революционные катаклизмы, наложившие отчетливый отпечаток на критические статьи и переписку поэта, почти не нашли отражения в его медитативной лирике. Поэтическое кредо Балтрушайтиса — стихотворение «Мой храм»:

Мой светлый храм — в безбрежности  
Развернутых степей,  
Где нет людской мятежности,  
Ни рынков, ни цепей, —  
Где так привольно, царственно  
Пылает грудь моя  
Молитвой благодарственной  
За чудо бытия...<sup>146</sup>

Поэт отчетливо сознавал оригинальность собственного творчества и литературной позиции. Так, он писал 11 февраля 1908 г. артисту А. А. Дьяконову: «Сознанием своим я как-то совсем один. <...> Не могу, как вся моя братия, балансировать со страусовым или павлиньим пером, поставленным на носу».<sup>147</sup> После закрытия журналов «Весы» и «Золотое руно» в письме к тому же корреспонденту от 20 августа 1910 г. поэт признавался: «Я один отстал, как раненый журавль от стаи. Хотя принимаю это скорее с радостью, чем с грустью. И один я лучше, и одному мне лучше».<sup>148</sup>

Балтрушайтис, свободно владевший несколькими иностранными языками, внес значительный вклад в русское переводческое искусство. Его переводы произведений Ибсена, Гамсуна, Гауптмана, Стриндберга, Уайльда не утратили своего значения и в наши дни.

В послеоктябрьские годы Балтрушайтис становится послом Литвы в СССР и связывает свою литературную деятельность с литовской поэзией.

К явной философичности тяготело и творчество поэта, критика, переводчика и художника Максимилиана Александровича

<sup>146</sup> Балтрушайтис Ю. Дерево в огне, с. 43.

<sup>147</sup> Там же, с. 18.

<sup>148</sup> Там же, с. 17.

Волошина (Кириенко-Волошин; 1877—1932), связавшего, подобно Балтрушайтису, свою судьбу с символизмом.<sup>149</sup>

В юношеские годы будущий поэт подражал Пушкину, Лермонтову и Надсону, творчество которого на десятилетия приобрело всероссийскую популярность. В 1893 г. мать Волошина купила на скудные средства участок земли в Восточном Крыму, в Коктебельской долине. С тех пор до конца жизни личная и творческая биография поэта была неразрывно связана с этой древней, выжженной солнцем полосой земли вдоль берега Черного моря, которую Волошин на эллинский лад называл Киммерией.

В августе 1897 г. по настоянию матери (вопреки личным склонностям) Волошин поступает на юридический факультет Московского университета, но долго учиться ему не пришлось. Демократически настроенный юноша принял деятельное участие в студенческом движении 1899 г.; в феврале он, как и многие другие студенты, был исключен из университета и выслан из Москвы по месту жительства — в Феодосию. Во второй половине года Волошин предпринял свое первое заграничное путешествие. В мае 1900 г. он сдал экзамены за второй курс и вновь отправился в поездку по Европе. Между тем охранка занялась делом студенческого исполнительного комитета Московского университета; поэт представлял в нем Крымское землячество. По возвращении в Россию Волошин был арестован и доставлен в Москву. Не дожидаясь официальной ссылки, он решает уехать подальше и в начале сентября выезжает в Ташкент, где участвует в геодезической разведке железной дороги на Оренбург.<sup>150</sup> 1900-й год сам поэт считал переломным в своей судьбе.

Весной 1901 г. Волошин вновь уехал за рубеж и надолго обосновался в Париже. Ему суждено было стать своего рода посредником между современной русской и французской культурой. Волошину принадлежит большое количество статей и этюдов о французской литературной и художественной жизни. Переводы Волошина из французских поэтов выдержали испытание временем. Своим творческим становлением Волошин прежде всего обязан французским поэтам, «парнасцам» и символистам, их лирика оказала интенсивнейшее влияние на формирование его художественного видения. Наиболее проникновенными и оригинальными из ранних стихов Волошина были стихи о Париже, в которых из удачно найденных импрессионистических штрихов возникает образ города, являющегося средоточием, символом человеческой культуры (цикл «Париж»).

---

<sup>149</sup> См.: *Куприянов И. Т.* Судьба поэта. Личность и поэзия Максимилиана Волошина. Киев, 1979.

<sup>150</sup> См.: Из студенческих лет М. А. Волошина. Публикация Р. П. Хрулевой. — В кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976, с. 137—140.

В 1902—1903 гг. Волошин знакомится с Бальмонтом, Брюсовым, Андреем Белым и делается «своим» в символистской среде. Но, активно печатаясь в символистских изданиях, он оставался глубоко чуждым внутрисимволистским разногласиям и межгрупповой борьбе. Свою литературную позицию Волошин сформулировал в стихотворении, обращенном к Брюсову (1903):

Да, я помню мир иной —  
Полустертый, непохожий,  
В вашем мире я — прохожий,  
Близкий всем, всему чужой.<sup>151</sup>

Находясь за границей, поэт живо интересовался российской действительностью. На события первой русской революции он откликнулся очерком «Кровавая неделя в Санкт-Петербурге. Рассказ очевидца», опубликованным во французской прессе, а также стихотворением «Предвестия» и переводом верхарновского антимонархического стихотворения «Казнь». «Кровавое воскресенье» Волошин воспринял как пролог «к великой народной трагедии».<sup>152</sup>

Одна из главных тем лирики Волошина — Киммерия. Его коктельские стихотворения насыщены философскими и историософскими раздумьями, мифологическими, археологическими и топографическими реалиями. В пейзажной лирике Волошина — он получил признание и как художник-акварелист — сказалось не только его поэтическое, но и живописное мастерство (циклы «Киммерийские сумерки» и «Киммерийская весна»).

Любовная лирика поэта трагедийна и возвышенна. Пережив бурное увлечение М. В. Сабашниковой, женитьбу и скорый разрыв с женой (1903—1907), Волошин отразил в своем творчестве перипетии этого романа («Я вся — тона жемчужной акварели...», «Я ждал страданья столько лет...», «Отрывки из посланий», «Тагах», «Зеркало», «В мастерской», «Томимый снами, я дремал...» и др.).

В поэзии Волошина отдана дань модным религиозно-мистическим поветриям начала XX в.: буддизму, интуитивизму, теософии и антропософии (см., например, венки сонетов «*Sogona astralis*»). Однако, как справедливо отметил Вс. Рождественский, «несмотря на обилие отвлеченно-философских понятий и пристрастие к мистическим обобщениям, поэт явно стремился к смысловой точности и зрительной очерченности образов, обнаруживая любовь ко всему празднично-яркому, многокрасочному, декоративно-торжественному».<sup>153</sup>

В 1906—1908 гг. Волошин публикует в газете «Русь» цикл статей «Лики творчества», в которых создает галерею портретов

<sup>151</sup> Волошин М. Стихотворения. Вступит. статья С. С. Наровчатова. Л., 1977, с. 78.

<sup>152</sup> Рус. лит., 1976, № 2, с. 145.

<sup>153</sup> Максимилиан Волошин — художник. Сборник материалов. М., 1976, с. 115.

писателей-современников. В 1909 г. он сближается с редакцией журнала «Аполлон», в будущем — «пристанища» акмеистов. Тогда же вместе с поэтессой Е. И. Дмитриевой (Васильевой, 1887—1928) Волошин осуществил на шумевшую в символистском кругу мистификацию. Дмитриева дважды напечатала в журнале подборки стихов (правленных Волошиным) под звучным псевдонимом «Черубина де Габриак», придуманным поэтом, но воспринятым как имя чужеземной поэтессы.

Ранняя лирика Волошина обладала большой философской, литературной, художественной ассоциативностью. В связи с этим Брюсов, высоко ценивший дарование Волошина, в рецензии на первый сборник его стихов (Стихотворения. 1900—1910. М., 1910) отметил, что это «не столько признания души, сколько создания искусства; это — литература, но хорошая литература».<sup>154</sup>

Подлинно своеобразного звучания Волошин добился в стихах второго сборника — «Anno mundi ardentis. 1915» (М., 1916). События первой мировой войны пробудили в поэте чувство кровной причастности судьбе Европы и России, глобальной ломке мира. Мировая война была воспринята поэтом как величайшая всечеловеческая катастрофа, чреватая неисчислимыми бедами.

В бурные дни гражданской войны Волошин отказался покинуть Родину. Октябрьскую революцию он воспринял, подобно многим литераторам того времени, как выражение народной стихии. Сам он, сближаясь в этом с В. Короленко, пытался занять позицию человека «над схваткой», проникнутого болью и любовью к людям. В первые послеоктябрьские годы Волошин сыграл значительную роль в организации культурной работы в Крыму.

Творчество Волошина 20-х гг. связано уже с развитием советской литературы.

---

<sup>154</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1975, с. 341.



## ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

## 1

Валерий Яковлевич Брюсов (1873—1924) родился в зажиточной купеческой семье. Родители его в молодости пытались порвать со своей средой, зачитывались Чернышевским, Некрасовым. Старшего сына — Валерия они воспитывали в духе 60-х гг., чуждом религиозности и мистицизма; познакомили с учением Дарвина, со статьями Добролюбова, Писарева, произведениями Некрасова.

В гимназии Креймана, а затем Поливанова (последнюю он закончил в 1893 г.) Брюсов основательно познакомился с русской классической литературой, в частности с Пушкиным, знатоком которого был Л. И. Поливанов. В те же годы активно проявилось тяготение к собственному творчеству. Уже в этот период литературного ученичества наметились некоторые направления, свойственные впоследствии зрелому Брюсову: тема трагической гибели целого мира (поэма «Содом и Гоморра», наброски стихотворной драмы «Земля»); интерес к античности (замыслы трагедий о Цезаре, о Помпее, заготовки к повестям «Легион и фаланга», «Два центуриона»); любовь к сравнительно редкой, изысканной поэтической форме (триолеты, октавы).<sup>1</sup>

К началу 90-х гг. у Брюсова сложились собственные взгляды на задачи русской поэзии, переживавшей тогда затянувшийся кризис. Эпигонская народническая поэзия была им безоговорочно отвергнута в неопубликованной статье о Надсоне,<sup>2</sup> хотя лирике самого Надсона Брюсов дал более высокую оценку, а в ранних юношеских стихах испытал и несомненное ее влияние.

Знакомство с французскими символистами — Верленом, Бодлером, Малларме открыло Брюсову новые горизонты. В рабочих

<sup>1</sup> См.: Гудзий Н. К. Юношеское творчество Брюсова. — Литературное наследство, т. 27-28. М., 1937, с. 198—238.

<sup>2</sup> См.: Тиханчева Е. П. Брюсов о Надсоне. — В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 201—216.

тетрадах 1892—1894 гг. появились стихи и наброски под общим названием «Символизм». С присущей ему целеустремленностью молодой Брюсов решил стать во главе «новой поэзии», только сформировавшейся в России, но уже выдвинувшей эстетический принцип свободного от служения общественности, индивидуалистического искусства (декларации Д. Мережковского и Н. Минского, творчество Ф. Сологуба и З. Гиппиус). «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!» — утверждал Брюсов.<sup>3</sup>

Первые его выступления в печати прошли под знаком осуществления этой программы. Три выпуска альманаха «Русские символисты» (1894—1895) состоят из стихов и переводов преимущественно самого Брюсова. За ними последовали сборники «Chefs d'œuvres» («Шедевры», 1895) и «Me eum esse» («Это — я», 1896).

Известная заданность, даже нарочитость чувствуется в литературных дебютах Брюсова; свою первую книгу молодой поэт дерзко назвал «Шедеврами». Он как бы стремился продемонстрировать новые возможности декадентской лирики, обладавшей уже признанными европейскими образцами. Отсюда его обращение к переводам «Романсов без слов» П. Верлена, стихотворений А. Рембо, М. Метерлинка.

Мир близкой к этим образцам ранней лирики Брюсова — прежде всего мир утонченных, противоречивых, субъективных переживаний одинокой, замкнутой души, страстно отталкивающейся от уродливого обывательского городского быта. Картины же современного быта — пыльный, чахлый бульвар, полушьяные уличные женщины, уходящий дачный поезд — воссоздаются в самых реальных жизненных очертаниях («На бульваре», 1896; «Подруги», «Три свидания», 1895). Эта действительность — серая, грязная, будничная — неприемлема для лирического героя первых брюсовских сборников. По справедливому наблюдению Д. Е. Максимова, «в стихах Брюсова 90-х годов, задолго до знаменитого блоковского цикла, уже возникает образ „страшного мира“ со всеми его гримасами и гротескными атрибутами».<sup>4</sup>

Глубокая неудовлетворенность подобной действительностью приводила поэта либо к ее эстетизации, украшению экзотическими образами (леса криптомерий, зной тропического полдня, ночная Москва — самка спящего страуса и т. д.), либо вызывала бегство в идеальный мир поэтического вымысла. Через всю раннюю лирику Брюсова проходит противопоставление реального и

<sup>3</sup> Брюсов В. Дневники. (1891—1910). М., 1927, с. 12 (запись от 4 марта 1893 г.).

<sup>4</sup> Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 28.

идеального, действительности и мечты. С навязчивым постоянством варьируются образы «снов», «фантазии», «грез». Показательны названия циклов и отдельных стихотворений: «Первые мечты», «Заветный сон», «Новые грезы», «Мечты о померкшем». Отталкивание от действительности порой принимало крайнюю, вызывающую форму:

Есть что-то позорное в мощи природы,  
Немая вражда к лучам красоты:  
Над миром скал проносятся годы,  
Но вечен только мир мечты.<sup>5</sup>

(1896)

Неприятие действительности часто выливалось в лирике Брюсова, как и в поэзии других декадентов старшего поколения (Ф. Сологуба, З. Гиппиус), в отчаянные признания беспомощности перед жизнью, страх перед ущербностью собственного сознания. Мрачные предчувствия надвигающейся гибели, кошмар беспредельного одиночества особенно усилились в сборнике «*Me eum esse*».

Мне снилось: мертвенно-бессильный,  
Почти жилец земли могильной,  
Я глухо близился к концу.

(1, 123)

Исследования последних лет показали, что содержание этого сборника имело конкретную автобиографическую основу.<sup>6</sup> Но вместе с тем безысходность, глубокий нравственный кризис, к которому приводила изоляция личности от общества, представлял характерную закономерность развития декадентской поэзии 90-х гг.

С декадентской поэзией молодого Брюсова сближало и движение на первый план так называемых вечных тем: назначения искусства, психологии любви. Воинственная защита «чистого искусства» нашла наиболее последовательное выражение в ставшем хрестоматийным стихотворении «Юному поэту» (1896), которым открывался сборник «*Me eum esse*». Те же мотивы — поэт творит для будущих поколений, только он сам знает тайный смысл своих песен — повторялись в послании «По поводу *Chefs d'œuvres*», в декларации «Я действительности нашей не вижу...» (1896). В них так и чувствуется заранее занятая позиция глашатая «новой поэзии», от которой, однако, в своей художественной практике Брюсов неоднократно отступал, откликаясь на значительные события современности.

В дневнике Брюсова встречаются гневные строки об исходе нашумевшего дела Дрейфуса; тогда же, в 1899 г., были напи-

<sup>5</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 1. М., 1973, с. 112. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>6</sup> См.: Дронов В. К творческой истории «*Me eum esse*». — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 58—95.

саны неопубликованные стихи «На осуждение Дрейфуса», которое он назвал «унижением человечества». Поэма «Царю Северного полюса» (1898—1900) явилась откликом на приезд в Россию героя Арктики — Фритьофа Нансена.

Большое место в раннем творчестве Брюсова занимала любовная лирика, своеобразие которой заключалось в намеренно подчеркнутой эротической окраске. На первый план выступала любовь-страсть, даже чувственность, иногда с явным налетом патологии и гротеска («Змеи», 1893; «Предчувствие», 1894; «К моей Миньоне», 1895). Любовь часто влечет за собой мрачный призрак смерти — «вечной героини декадентских стихов», по определению Горького.<sup>7</sup> Образ любимой женщины в этих стихах лишен какой бы то ни было психологической конкретности. Меняются имена, обстановка, сама же возлюбленная — лишь источник наслаждения, существо далекое, а порой враждебное. Однако в сфере любовной лирики отчетливо выступает непоследовательность, противоречивость раннего творчества Брюсова, далеко не всегда укладывавшегося в рамки той декадентской программы, которую он сам себе пачертал.

В циклах «Первые мечты», «Ненужная любовь», в лирических поэмах «Идеал» (1894), «Три свидания» (1895) воплощено совершенно иное, романтическое отношение к женщине, выражено светлое чувство юношеской любви; «дикой игре наслаждения» противопоставлен «таинственный зов чистоты» («Il basio» — «Поцелуй», 1895). Если в стихах о городе 90-х гг. таится зерно «страшного мира», то в одной из лирических миниатюр цикла «Мгновенья» нельзя не уловить сходства с платоническим культом Прекрасной Дамы, позднее воплотившимся в творчестве Блока.

Звон отдаленный, пасхальный,  
Слышу сквозь завесу дней.  
Тихо бреду я, печальный.  
В мире вечерних теней.

Звон отдаленный, пасхальный,  
Ближе, прозрачней, слышней...  
Тихо бреду я, печальный,  
С горестной думой о Ней.

(1, 109)

Характерна стилистическая несхожесть этих двух пластов ранней любовной лирики Брюсова: альковы, флердоранжи, им-мортели и лианы окружают любовников в эротических стихах, отмеченных явным воздействием французской поэзии конца века. Тихие вечерние пейзажи, величавые очертания гор, жемчужные звезды небес создают элегическое настроение «ненужной любви», и сам герой, отбросив демоническую маску, признается, что он «только мальчик, Бедный мальчик, так влюбленный В это ласко-

<sup>7</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 23. М., 1953, с. 136.

вое море, В этот берег обновленный!» («Почему я только мальчик...», 1896). Здесь молодой Брюсов выступал как продолжатель русской классической традиции, как ученик Фета, книгу которого «Вечерние огни» он ценил очень высоко.

Уже в первых сборниках прозвучало столь типичное для Брюсова прославление технического прогресса, энтузиастов труда и науки с их трагической и прекрасной судьбой («Отверженный герой. Памяти Дениса Пашина», 1894). Восхищение перед силой пытливой человеческой мысли, неустанно стремящейся разрешить загадки природы, выразилось в стихотворении «На острове Пасхи» (1895). Мечта о возможности существования братьев по разуму в просторах вселенной («С кометы», 1895) предсказывала будущие космические темы брюсовского творчества. Все это было чуждо декадентской поэзии. Столь же заметно отделяли от нее молодого Брюсова безрелигиозность и отсутствие глубокого мистицизма. Даже увлечение спиритизмом и «окультными науками» являлось для него скорее средством для познания еще не открытых наукой закономерностей, чем формой проникновения в потусторонний мир. «Дело человека — расширить пределы своего сознания, а не перепрыгнуть через них», — писал Брюсов.<sup>8</sup>

Объединившаяся вокруг Брюсова группа молодых поэтов поддерживала его убеждение в необходимости абсолютной свободы искусства и поисков новой формы. В нее входили спутники юности Брюсова: участник сборников «Русские символисты» А. Миропольский-Ланг и товарищ по университету А. Курсинский. Затем к ним присоединились начинающие поэты И. Коневской-Ореус, А. Добролюбов, Вл. Гиппиус и переводчик Г. Бахман.

Все они испытали влияние личности и творчества Брюсова и в свою очередь воздействовали на него. Однако самым сильным, даже определяющим в годы литературного становления Брюсова было воздействие К. Бальмонта, уже признанного поэта, знакомство и дружба с которым, по свидетельству самого Брюсова, стали одним из важнейших событий в его литературной судьбе. Эстетический импрессионизм Бальмонта привлек молодого Брюсова и подсказал образно-ритмический строй многих стихов, в которых музыкальность становилась главным выразительным средством.

И он взглянул, и ты уснула, и он ушел, и умер день;  
И словно руки протянула огнем встревоженная тень.

(1, 105)

Да и сам Брюсов неоднократно формулировал вслед за бальмонтскими «мимолетностями» стремление запечатлеть «миги», «мгновения»: «Пусть же в строфах, пусть в искусстве Этот миг навеки дышит!» («Вечер», 1896).

<sup>8</sup> Письмо Брюсова от 12 марта 1908 г. к Е. А. Ляцкому. (Новый мир, 1932, № 2, с. 194). Брюсов, активно выступавший против мистицизма символистов, и ранее, в 1890-х гг., не разделял их религиозных исканий.

Субъективно-импрессионистическое мировосприятие отражается в причудливости, необычности образов ранней поэзии Брюсова («фиолетовые руки на эмалевой стене», «созвучий розы на куртинах крассты»), в культивировании целых рядов усложненных метафор (кудри возлюбленной — извилистые змеи; любовное свидание — тропический полдень на Яве и т. д.). Подобное мировосприятие и выражающая его поэтическая система разделялись литературным окружением молодого Брюсова. Для него и для близких к нему поэтов «новая поэзия», как и выросший на ее почве символизм, были литературным направлением, литературной школой, которая должна была сменить прежние литературные течения, а не новым философским мирозерцанием. Эстетический субъективизм и понимание символизма как чисто литературного явления существенно отличали группу Брюсова как от зачинателей — «старших» декадентов, пришедших к проповеди религии, так и от «младших» символистов, видевших в поэзии путь к постижению иного, сверхчувственного мира, а в символе — загадочный знак, весть «оттуда», тайное мистическое откровение.<sup>9</sup>

Выступив в печати как поэт, Брюсов с самого начала пробовал себя и в прозаических жанрах. Довольно много рассказов, планов, набросков осталось в его рабочих тетрадях 1888—1898 гг. Как правило, они построены на эмпирически воспринятом бытовом материале («Картинки с натуры», «Обольщенная», «Рассказ портнихи»). Целой группе своих прозаических опытов Брюсов дал общее заглавие: «Рассказы реальной школы». Неудовлетворенность натуралистическим методом, характерным для писателей-эпигонов конца века, и неумение его преодолеть были причинами, по которым задуманные произведения не доводились до конца: «Зачастую мне бывает обидно, что я так строго отношусь к написанному. Почти со слезами я зачеркиваю только что созданную главу... Глава не хуже десятков глав в романах разных... Боборыкиных, Баранцевичей — чего же еще».<sup>10</sup>

Не был доведен до конца и задуманный в середине 90-х гг. грандиозный труд «История русской лирики». Первоначально занятый борьбой за признание символизма Брюсов поставил себе цель проследить развитие русской поэзии в плане подготовки ее к «поэзии намеков», «поэзии души». Несколько позже он считал, что множество установленных им новых или незаслуженно забытых имен и фактов позволит ему создать такую «фактическую историю русской поэзии, к которой прибегали бы все, во все времена».<sup>11</sup> Задача оказалась, разумеется, непосильной для одного

<sup>9</sup> См.: *Мирза-Авакян М. Л.* Поэтика символа в русском модернизме конца XIX—начала XX вв. — Историко-филологический журнал (АН Арм. ССР), 1972, № 3, с. 95—109.

<sup>10</sup> Записки в рабочей тетради № 20, 1895. Цит. по кн.: *История русской литературы*, т. 10. Л., 1954, с. 630.

<sup>11</sup> Запись в рабочей тетради № 38, 1898. — Там же, с. 631.

человека, но главная причина неудачи Брюсова заключалась в том, что он не мог выработать подлинно научной методологии для своего труда.<sup>12</sup> Однако опыт разысканий для «Истории русской лирики» подготовил в близком будущем выступления Брюсова — библиографа, текстолога, историка литературы.

## 2

На рубеже нового века творчество Брюсова вступает в пору поэтической зрелости; он добивается поставленной ранее цели — становится вождем новой литературной школы. Однако книги представителей этой школы, поэтов-символистов, издательства печатали весьма неохотно; журналы, за исключением «Северного вестника» и «Мира искусства», не принимали их произведений, и критика по-прежнему не относилась к ним серьезно. Новому литературному направлению жизненно необходима была своя трибуна, свои печатные органы.

В 1899 г. возникает книгоиздательство «Скорпион», ставшее организационным центром русского символизма. Руководящую роль в нем играл Брюсов; он же стал редактором альманаха «Северные цветы», выпускавшегося «Скорпионом». Но возможности издательства были ограничены, для активного участия в литературной жизни необходим был свой журнал.

В 1903—1904 гг. по предложению Д. Мережковского и З. Гиппиус Брюсов согласился сотрудничать в издававшемся петербургскими символистами журнале «Новый путь». Попытка сближения с символистами-мистиками оказалась неудачной: «неохристианство» осталось неприемлемым для Брюсова, а низкий литературный уровень журнала приводил его в отчаяние. Выступая в журнале как поэт и публицист, Брюсов позднее отказался от своих публицистических статей. «Я почти не ответственен за свои „политические обозрения“ в „Новом пути“. Они всегда были „инспирированы“ П. Перцовым, но и после того редакция находила возможным делать в них такие изменения (вплоть до *вставки*), что воистину я не могу признать их выражением своих убеждений <...> Меня соблазнило желание показать, что я не так чужд вопросам общественным, как думают».<sup>13</sup>

Мечта о *своем* печатном органе осуществилась, когда начал выходить журнал «Весы». Брюсов принимал самое деятельное участие в подготовке издания, в определении его профиля, в заботах об изяществе его внешнего оформления. Первый номер журнала (1904) открывался статьей Брюсова «Ключи тайн». Те же взгляды были изложены им в статье «Священная тайпа»

<sup>12</sup> См.: *Гиндин С.* Неосуществленный замысел Брюсова. — *Вопр. лит.*, 1970, № 9, с. 189—203.

<sup>13</sup> Письмо к С. А. Венгеру от 6 сентября 1905 г.: *Литературное наследство*, т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976, с. 679.

(1905, № 1). Основным положением эстетики Брюсова — редактора «Весов» была защита полной свободы художественного творчества, вытекающей из принципа столь же абсолютной свободы личности.

В соответствии с общим направлением журнала Брюсов участвовал в пропаганде философии и эстетики символизма. Выступления против «тенденциозности» и «гражданственности» искусства, против «Сборников товарищества „Знание“», объединивших демократические силы реалистической литературы, велись в боевом, наступательном тоне. Писателей-реалистов неизменно упрекали в серости, в низком художественном уровне творчества. В первые годы существования «Весов» Брюсов считал, что поднять художественный уровень русской литературы, и прежде всего поэзии, может только символизм, и стремился привлечь к сотрудничеству в журнале представителей всех его группировок.

Уделяя огромное внимание журналу, Брюсов был не только редактором, но и основным сотрудником «Весов». Его перу принадлежит множество статей, обзоров, рецензий, заметок, начиная с полемики по поводу текущих литературных событий и кончая информацией о новых книгах по истории литературы и искусства, новых переводах, новых поэтических книгах. С 1905 г., когда в журнале возник литературный отдел, в нем появились брюсовские стихи, рассказы и роман «Огненный ангел». Помимо обязанностей редактора и автора Брюсов выполнял в «Весах» огромную черновую техническую работу, вплоть до правки корректур и составления списков книг, поступивших на отзыв.

Исключительная эрудиция Брюсова и широта его собственных литературных и научных интересов сказались на масштабах информации, которую давали «Весы» по вопросам культурной жизни России и Европы, в привлечении корреспондентов из-за рубежа, в их переписке с Брюсовыми (Рене Гиль, У. Морфилл, М. Шик, М. Волошин). «Эта ориентация на „мировую“ (а фактически на западноевропейскую) культуру, характерная для журнала на всех этапах его существования и во многом определившая его лицо, связана в первую очередь с именем Брюсова», — пишут исследователи редакторской деятельности поэта.<sup>14</sup>

Новыми вехами творческого пути Брюсова-поэта стали вышедшие один за другим сборники стихов: «Tertia vigilia» («Третья стража», 1900), «Urbi et Orbi» («Граду и миру», 1903), «Stephanos» («Венок», 1906), «Все напевы» (1909). Брюсов выступал в них как певец сильных чувств и больших страстей, в его лирике появились бодрые, жизнерадостные настроения и мужественные интонации борца. Выход из тупика, обозначавшегося в книге «Me eum esse», он нашел, вырвавшись из пустыни одиночества. Сборник «Tertia vigilia» открывается радостным

<sup>14</sup> Азадовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы». — Там же, с. 295.



гимном — свидетельством возвращения поэта к действительности («Возвращение»), а «Urbi et Orbi» — вступлением, говорящим о связи автора с жизнью, с людьми («По улицам узким...»).

Одной из основных тем брюсовской лирики осталась тема любви-страсти, не признающей уз ханжеской морали, любви-рока, решающей судьбы людей и царств. В лирике 1900-х гг. эротическая тема стала значительно глубже, многообразнее, поднимаясь порой до подлинного драматизма («Женщине», «И снова ты...», 1900; «Кубок», 1905). Встреча с Н. И. Петровской — молодой писательницей, близкой к символистским кругам, послужила автобиографической основой циклов «Из ада изведенные», «Мертвая любовь»; ей посвящено стихотворение «Портрет» (1905). Мучительная сложность личной драмы, разыгранной между Н. Петровской, А. Белым и Брюсовым, воплотилась в мрачных образах любви-застенка, любви — взаимной пытки, возлюбленной, «сораспятой на муку». Но та же захватывающая страсть освящена глубиной и силой переживаний, что особенно ярко выражено в стихотворении «В Дамаск» (1903). Внешне совпадая с многими образцами декадентской поэзии, где эротика выступала в религиозно-мистическом обрамлении, это произведение по существу противостоит им: не через любовь к небесам, а любовь и есть небесное блаженство на земле.

В большинстве случаев любовная лирика Брюсова начала века выходит за рамки декадентской интерпретации темы. Мотив любви-пытки перекликается с поэзией Ф. Сологуба, но в очень многих брюсовских стихах звучит гимн чисто земному и глубоко человеческому чувству, искренность и сила которого облагораживают, возвышают душу («Дон-Жуан», 1900):

В любви душа вскрывается до дна,  
Яснеет в ней святая глубина,  
Где все единственно и неслучайно.

(1, 158)

Брюсов — единственный из поэтов символистского лагеря, связавший любовь с материнством и сложивший славословие женщине-матери («Habet illa in alvo» — «Зачавшей во чреве», 1902).

Обновилась в новых сборниках и неизменно волновавшая Брюсова тема назначения поэзии. Создав в 90-х гг. декадентский образ «бледного юноши», влюбленного в свои «откровения», Брюсов теперь воспринимал творчество прежде всего как упорный труд, как верность поэтическому призванию. Нарушая все каноны символизма, он противопоставил образу поэта-жреца, поэта — пророка и мага образ поэта-работника, поэта-пахаря («В ответ», 1902). Отождествление творчества с тяжким физическим трудом опиралось на характерную для Брюсова поэтизацию всякого созидательного труда, в котором он видел «тайны жизни

мудрой и простой» («Работа», 1901). Свое представление о поэте-мастере, призвание которого требует полной самоотдачи, Брюсов несколько позже выразил в стихотворении «Поэту», открывающем сборник «Все напевы».

Ты должен быть гордым, как знамя;  
Ты должен быть острым, как меч;  
Как Данту, подземное пламя  
Должно тебе щеки обжечь.

(1, 447)

Но и ранее, в стихотворении «Младшим» (1903), Брюсов заявил о том, насколько чужда ему концепция поэта-теурга, носителя нового религиозного сознания и творца новых освященных мифов, хотя известную дань этой концепции он еще отдавал в программных декларациях «Весов» (см. «Ключи тайн»).

Новым явлением в поэзии Брюсова 1900-х гг. было привлечение исторических имен и событий для создания героических образов, противопоставленных буржуазно-обывательской, расчетливо-мещанской современности. Один за другим следовали циклы «Любимцы веков», «Правда вечная кумиров»; мифологические ситуации лежат в основе стихотворений «Нить Ариадны» (1902), «Фазтон» (1905) и многих других. Скупю рисуя исторический фон, Брюсов на материале истории либо мифологии ставил вполне актуальные проблемы борьбы страсти и долга, отношений между вождем и массами, конфликта гения со своими современниками. Целая галерея великих поэтов (Данте, Вергилий), полководцев (Александр Македонский, Марк Антоний, Наполеон), полубогородных властелинов (Ассаргадон, Клеопатра) оживает в исторических аллегориях Брюсова. Пристрастие его к героям истории не было только бегством в далекое прошлое, а его «Любимцы веков» не оставались лишь искусными стилизациями, хотя Брюсов умел передать своеобразие ассирийской надписи или дантовских терцин.

Образы носителей могучей страсти, гениальных провидцев, бессмертных творцов служили прежде всего живым укором измельчавшей, торгашеской, буржуазной современности. Кроме того, они воплощали мысли и чувства самого автора. Иногда Брюсов прямо перебрасывал такой «мостик» от «вечных кумиров» к самому себе («Антоний», 1905):

О, дай мне жребий тот же вынуть,  
И в час, когда не кончен бой,  
Как беглецу, корабль свой кинуть  
Вслед за египетской кормой!

(1, 393)

В индивидуалистической трактовке персонажей, в противопоставлении одинокого величественного героя серой, безликой толпе (образы Суллы, Моисея, Ассаргадона) порой проявлялись как

отпечаток властного характера самого Брюсова, так и воздействие на него общесимволистской эстетики.

Границы поэтического мира прошлого, воссозданного Брюсовым, очень широки. Он воскрешал и культуру древнего Востока, и мифы Эллады, и скандинавский эпос. Но всегда особенно привлекал его контраст между высоким уровнем цивилизации и неизбежно наступившим упадком императорского Рима. Интерес к античности, причем именно к эпохе гибели античного мира, разделяли с Брюсовым многие его современники — Д. Мережковский, Вяч. Иванов, А. Кондратьев, — поскольку подобную аналогию подсказывал назревавший кризис буржуазно-дворянского уклада в России. Но в поисках закономерностей истории Брюсов шел своим особым путем, его привлекала не мистическая и религиозная сторона античной культуры, а ее героические идеалы. В его творчестве ощущается пафос истории, мысль о движении человечества вперед, через все катастрофы веков. Ключ к эмоциональному восприятию Брюсовым исторического процесса дает стихотворение «Фонарики» (1904).

К сырой земле лицом припав, я лишь могу глядеть,  
Как вьется, как сплетается огней мелькнувших сеть.  
Но вам молюсь, безвестные! еще в ночной тени  
Скрытые, не жившие, грядущие огни!

(1, 436)

Рассматривая историю как поступательное движение, Брюсов считал его движущими силами труд и разум человека. Тема героического прошлого перерастала у него в прославление героической созидательной деятельности человечества. Брюсова воодушевляли пафос обуздания стихий, освоения природы, чуда техники. Он восхищался «электрическими лунами», мечтал о полетах («Кому-то», 1908), верил в победу человека над «седой мятежницей-Землей» («Хвала Человеку», 1906). Замечательно последнее стихотворение, в котором наметилась проблема выхода человека в космос, пусть пока еще только как предчувствие, как идеал.

Но, восхваляя Человека с большой буквы, Брюсов, изолированный от народного освободительного движения, проживший, как он сам жаловался, «20 лет среди книг и только книг»,<sup>15</sup> не видел героики в современной жизни, в борьбе народных масс родины. Поэтому гуманистические тенденции в его творчестве оказывались абстрактными, выраженными в условных, иногда внутренне противоречивых образах.

В 1901 г. Горький писал Брюсову, пытаясь пробудить в молодом талантливом поэте стремление присоединиться к протесту русской интеллигенции против произвола самодержавия: «Если вас, сударь, интересуют не одни Ассаргадоновы надписи да

<sup>15</sup> Брюсов В. Дневники, с. 94.

Клеопатры и прочие старые вещи, если вы любите человека -- Вы меня, надо думать, поймете <...> Вы, мне кажется, могли бы хорошо заступиться за угнетаемого человека, вот что».<sup>16</sup>

Брюсов остался в стороне от общественной борьбы. В ответ на призыв Горького он писал, что привык «на все смотреть с точки зрения вечности»: «Меня тревожат не частные случаи, а условия, их создавшие. Не студенты, отдавшие в солдаты, а весь строй нашей жизни, всей жизни». В том же письме Брюсов говорил о своей ненависти к этому строю и мечте «о днях, когда все это будет сокрушено».<sup>17</sup> Первая русская революция сблизила мечту поэта с реальной действительностью.

В начале 1900-х гг. Брюсов выступил как поэт-урбанист, создав монументальный образ современного города. Продолжая некрасовскую традицию, он рисовал будничные сценки городской жизни (цикл «Картины»). Новаторскими были его исполненные динамики городские пейзажи, открывшие красоту в сиянии витрин, огнях вывесок, шумах улицы («Конь блед», 1903).

В этой маленькой лирической поэме характерные для Брюсова урбанистические мотивы и стремительные ритмы контрастно сочетаются с широко распространенными в творчестве символистов апокалиптическими пророчествами. Над шумной улицей города появляется огнеликий всадник, кмя которому Смерть. В отличие от большинства символистов, использовавших тот же образ мистического всадника, у Брюсова его появление отнюдь не приводит к преображению мира. Побеждает и торжествует жизнь, повседневность, все так же движется «яростный людской поток», снова все «обычным светом ярко залито», и лишь блудница и безумец простирают руки вслед за исчезающим видением.

Город Брюсова неразрывно связан с породившим его капиталистическим строем, с индустриальной техникой XX в. Это город будущего, результат развития техники и цивилизации. Образ мирового города-гиганта, «города Земли» еще полнее раскрывался в прозе и драматургии Брюсова. Он неустанно конструировал свои модели города, в котором противоречия породившего его социального уклада дойдут до предела и вызовут катастрофу, космическую или политическую. Город будущего то притягивает, то пугает поэта: он то слагал гимны «улице-буре», то мечтал о «последнем запустении», об освобождении человечества от города-тюрьмы, от бездушия, гнетущей механистичности городской капиталистической цивилизации.

И, как кошмарный сон, виденем беспощадным,  
Чудовищем размеренно-громادным,  
С стеклянным черепом, покрывшим шар земной,  
Грядущий Город-дом являлся предо мной.

(1, 265)

<sup>16</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28, с. 152—153.

<sup>17</sup> Литературное наследство, т. 27-28, с. 642.

Город в лирике Брюсова — то кошмарный бред, который будет сметан с лица земли, то «чарователь неустанный», «неслабеющий магнит» («Городу», 1907). После Брюсова к эстетически узаконенной им теме современного города обратились младшие символисты — А. Белый, А. Блок.

По мере приближения первой русской революции в урбанистической лирике Брюсова все отчетливее выступала социальная направленность. За внешним обликом города обнажались скрытые стороны: растущая нищета, свирепая эксплуатация. На фоне роскошных дворцов и электрических огней наметились грозные социальные столкновения: все блага городской цивилизации созданы руками трудящихся — и недоступны им. Наиболее последовательно, с поразительной лаконичностью и четкостью социальные мотивы городской лирики Брюсова сконцентрированы в знаменитом «Каменщике» (1902) — одном из немногих произведений символистской поэзии, проникших в народный песенный репертуар.

Спасаясь от Города будущего, ушедшего в подземелья, подчинившего человеческую судьбу власти машин, Брюсов пытался найти убежище в вечном мире природы. Поэт, провозгласивший в 90-х гг. превосходство «идеальной природы» над «земным прахом», теперь готов просить прощения у матери-земли. В циклах «У моря», «На Сайме», «На гранитах» преобладает реалистический пейзаж, графически четко очерченный («Мох, да вереск, да граниты...», 1905). Крымские зарисовки Брюсова несколько поверхностны, зато в цикле, посвященном Швеции, ему удалось передать как неяркую прелесть северного пейзажа, так и своеобразие скандинавской истории и культуры («Висби», 1906).

На рубеже веков в творчестве Брюсова возникла еще одна новая тема — тема родины, России. Брюсов страстно опровергал обвинение в оторванности «новой поэзии» от национальной почвы. «Мой дед был крепостным, — писал он П. Перцову 20 декабря 1900 г. — Боже мой! да ведь я знаю, чую, что каждую минуту во мне может проснуться та стихийная душа, родная — глыбе земли, которая создавала 1612 год, которая жива, которая образует то единое, обособленное и нам явное, близкое, понятное, что когда-то названо было Русью...».<sup>18</sup>

На материале русской старины построены «Разоренный Киев» (1898) и «О последнем рязанском князе Иване Ивановиче» (1899), на материале русского фольклора — «Сказание о разбойнике», «На новый колокол» (1898). «Народный склад речи» в этих произведениях отметил такой знаток фольклора, как М. Горький. В связи с «Историей русской лирики» Брюсов занимался изучением русского народного стиха, оригинальность которого оценил очень высоко.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Рус. современник, 1924, № 4, с. 229.

<sup>19</sup> См. статью Брюсова «О русском стихосложении» в кн.: Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900, с. 12.

Большинство символистов и близких к ним литераторов активно вовлекали фольклор в свое творчество, интересуясь прежде всего мифологическими, магическими и другими архаическими его элементами (А. Ремизов, Вяч. Иванов, Ф. Сологуб). В «Кольяде» (1900) и «Детской» (1901) Брюсов также обратился к архаическим обрядовым жанрам, но с самого начала его все-таки привлекали не столько мистические, «колдовские» мотивы, сколько художественное своеобразие народной речи и тонического стиха, героическое начало русского эпоса. Воссоздавая Древнюю Русь, Брюсов по следам Лермонтова, одного из любимых поэтов своей юности, обратился к жанру исторической песни, некогда запечатлевшей картины татаро-монгольского разорения и вызвавшей глубокое сочувствие жертвам деспотического московского единодержавия.

Решительное обновление художественного кругозора и поэтической системы Брюсова проявилось в 1900-х гг. в отборе и обработке фольклорных источников. Открытие городской темы повлекло за собой обращение к городскому фольклору, на основе которого сложился цикл «Мой песенник», позднее названный «Песни» (1902). Источниками для него послужили новые, еще только складывавшиеся фольклорные жанры, характерные для эпохи капитализма: бойкая частушка, залихватская солдатская песня, сентиментальный жестокий романс. В брюсовских имитациях городских песен прозвучал голос городской улицы, нищей, озлобленной, материально и духовно ограбленной хозяевами жизни. Впервые в своей поэзии Брюсов «передал слово» представителям народной массы: загулявшему фабричному, солдату, уличной женщине («Фабричная», «Солдатская», «Веселая»). Позднее на этот путь использования фольклора стали поэты революции — Блок и Маяковский.

### 3

В годы революции 1905 г. происходит становление политической лирики Брюсова.

Общественные воззрения молодого Брюсова не отличались последовательностью. Он неоднократно подчеркивал свое пренебрежение к политике и отчужденность от нее. Некоторые современники поэта даже характеризовали его как монархиста и ретрограда (Г. Чулков, отчасти П. Перцов). Однако эти утверждения не согласуются с многочисленными признаниями Брюсова (письма и дневники) в ненависти к существующему строю, к бытательской рутине и либеральному словоблудию. В 1901 г. были написаны «Каменщик», «Братья бездомные» (опубликовано посмертно), «Кинжал» (первая редакция),<sup>20</sup> «Замкнутые». В них

<sup>20</sup> О творческой истории «Каменщика» и «Кинжала» см.: Литвин Э. С. Революция 1905 года и творчество Брюсова. — В кн.: Революция 1905 года и русская литература. Л., 1956, с. 206—210.

не только нашла выражение ненависть к несправедливому общественному укладу, но прозвучал и прямой призыв к его разрушению:

Много веков насмехавшийся Голод.  
Стыд и Обида-сестра  
Ныне вручают вам иростный молот.  
Смело берите — пора!

(«Братья бездомные» — 3, 267)

Большое значение для формирования политических взглядов Брюсова и развития его гражданской лирики имела русско-японская война. Патриотизм поэта, не поднимавшийся до осознания подлинных интересов русского народа, первоначально направлялся по ложному руслу. В войне 1904—1905 гг. Брюсов видел выполнение исторической миссии России («К Тихому океану», 1904), во имя которой он призывал отложить политическую борьбу до конца победоносной войны («К согражданам», 1904).

Исторический ход событий вскоре безжалостно разоблачил несостоятельность чаяний поэта. Война ускорила возмущение народных масс, усилила кризис самодержавия. Брюсов болезненно пережил поражение под Мукденом, падение Порт-Артура, гибель русского флота при Цусиме. «Кажется мне, Русь со дня битвы на Калке не переживала ничего более тягостного», — писал он Перцову.<sup>21</sup> оплакав гибель эскадры («Цусима»), поэт «увенчал позором» правительство, не способное охранить достоинство нации («Цепи»), и призвал к борьбе против него («Юлий Цезарь»). Названные стихотворения были написаны в августе 1905 г.

Осенью того же года Брюсов с восторгом повторял известные строки Тютчева: «Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты роковые». «Итак революция! . . . — восклицал он, — говорить о чем-либо другом сейчас невозможно».<sup>22</sup> «Приветствую вас в дни революции, — обращался он к Г. Чулкову. — Насколько мне всегда была (и остается теперь) противна либеральная болтовня, настолько мне по душе революционное действие».<sup>23</sup>

Эти высказывания являются ценным автокомментарием к лирике поэта, в которой с большой силой начала звучать тема народной борьбы. События 1905 г. порою непосредственно отражены в произведениях Брюсова, недаром он заботился о сохранении точных дат их создания в печати. Так, стихотворение «Довольным» написано 18 октября 1905 г., т. е. в день «дарования» лицемерного царского манифеста: «К олимпийцам» — помечено датой 15—16 декабря 1905 г., т. е. создано в дни декабрьского вооруженного восстания в Москве. Новелла «Последние мученики» заключает в себе сцену расстрела безоружной толпы по приказу правительства, напоминающую кровавое

<sup>21</sup> Знамя, 1940, № 3, с. 255.

<sup>22</sup> Рус. современник, 1924, № 4, с. 232.

<sup>23</sup> Чулков Г. Годы странствий. М., 1930. с. 335—336.

9-е января. Но таких прямых откликов немного. Преобладает стремление обобщить события, уловить их историческую и социальную закономерность.

Поэт, давно искавший героический идеал, готов славословить размах народного движения, «океан народной страсти». В мощном гуле восстания ему слышится «знакомая песнь» истории. Восхищаясь размахом событий, Брюсов клеймил половинчатость буржуазного либерализма, пошлое самодовольство обывателей, поднимаясь до уровня высокой политической сатиры («Довольным»).

В отличие от довольных малым Брюсов приветствовал крушение современного общественного строя и предчувствовал, что революция может привести к полной гибели старого мира. В то же время такая перспектива вызывала у него смутение и даже сожаление о погибающем мире, вернее о его культуре, которую он, как и многие другие, тоже считал обреченной на уничтожение. Потому описания революционной бури подчас окрашивались у него в элегические тона: «Мир заветный, мир прекрасный Сгибнет в бездне роковой» («Лик Медузы», 1905). Наиболее наглядно и последовательно позиция Брюсова выразилась в «Грядущих гуннах» (1904—1905) — стихотворении, построенном на неправомерной аналогии между древними кочевниками и восставшим народом.

Разделяя ложное представление о неизбежной гибели старой культуры вместе с обреченным социальным укладом, Брюсов отнюдь не делал из него вывода о необходимости остановить революцию, что принципиально отличало его позицию от взглядов символистов типа Мережковского. Брюсов соглашался принять революцию, даже если она уничтожит священную для него культуру старого мира. Этот вывод — один из основных в его политической лирике, недаром он чаще всего встречается в концовках, как идейно-художественный итог всего стихотворения:

Бесследно все сгибнет, быть может,  
Что ведомо было одним нам,  
Но вас, кто меня уничтожит,  
Встречаю приветственным гимном.

(1, 433)

Революция заставила Брюсова пересмотреть свое понимание роли художника и в ряде случаев отойти от критерия «искусство для искусства». Во второй редакции «Кинжала» поэт превратился в «песенника борьбы»; в «Лике Медузы» Брюсов утверждал, что художник «в мире эхо Всех живых, всех мощных сил». В обращении «К народу. Vox populi...» (1905) содержалось признание и прославление народа-языкотворца:

Ты дал мне, народ, мой драгоценнейший дар:  
Язык, на котором слагаю я песни.  
В моих стихах возвращаю твои тайны — тебе!

(3, 287)



В политической лирике отчетливо выступила новая стилистическая ориентация, с одной стороны, на русскую гражданскую поэзию XIX в., с другой — на творчество Верхарна. Полоса наиболее напряженной работы Брюсова над переводами Верхарна приходилась именно на это время. Осенью 1905 г. Брюсов умолял Чулкова воспользоваться временно достигнутой свободой печати, чтобы опубликовать новые переводы Верхарна: «Этого очень хочу. Верхарн воистину революционный поэт и надо, чтобы его узнали теперь».<sup>24</sup> 5 марта 1906 г. Брюсов писал издателю «Журнала для всех» В. С. Миролюбову: «Посылаю Вам „Восстание“ Верхарна, переведенное мною в декабрьские московские дни».<sup>25</sup> Некоторые произведения Верхарна благодаря Брюсову появились в русском переводе раньше, чем были напечатаны во Франции (поэма «Золото», драма «Елена Спартанская»).

Приветствуя народную борьбу, Брюсов, однако, стоял в стороне от нее. Иллюзии «надпартийности» продолжали владеть его сознанием. Революция выступала в его лирике как великая, но необузданная стихия, даже как демоническая сила, порожденная человеком и не подчиняющаяся ему («Уличный митинг», 1905; «Дух земли», 1907). Он понимал, что главной силой революции стал рабочий класс, и все же недооценивал организованность русского пролетариата. Это выразилось в уподоблении восставших рабочих «грядущим гуннам», в подмене народа толпой, вслепую, инстинктивно творящей великое дело истории («Слава толпе», 1904).

Автор «Кинжала» не отказался от представления об искусстве, стоящем выше политики, призванном прежде всего раскрывать тайны человеческого духа («Одному из братьев», 1905). В стихотворении «Близким» (июль 1905) Брюсов противопоставил свой идеал абсолютной свободы мнимой ограниченности борцов за нее. Последнюю строку этого стихотворения — «Ломать — я буду с вами! строить — нет!», помещенного в альманахе «Факелы», редактором которого был теоретик «мистического анархизма» Г. Чулков, использовал в примечании к статье «Услышишь суд глупца» В. И. Ленин.<sup>26</sup> В соответствии с направленностью этого произведения и альманаха в целом Ленин характеризовал автора как «поэта анархиста».

Анархический оттенок свойствен и картинам будущего «земного рая», нарисованным Брюсовым в поэмах «Замкнутые», «В сквере» (1905). Сам Брюсов ощущал противоречивость своих стихов о современности — «частью революционных, частью прямо антиреволюционных».<sup>27</sup> Но от стихотворения «Близким» после

<sup>24</sup> Там же, с. 336.

<sup>25</sup> Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, т. 5. Л., 1960, с. 182.

<sup>26</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 14, с. 288.

<sup>27</sup> Письмо к П. Перцову (Печать и революция, 1926, № 7, с. 44).

Октябрьской всеобщей забастовки он по существу отказался, заметив, что оно «утратило свой *raison d'être*».<sup>28</sup>

Бросается в глаза и другое характерное для Брюсова тех лет противоречие. Он далеко отошел от теории чистого искусства, создав образы кинжала-поэзии и бури-революции. В этом проявилась чуткость большого художника к общественной жизни своей эпохи. В выступлениях же по вопросам эстетики он продолжал защищать искусство от служения общественности. «В переживаемые нами дни считается почти неприличным говорить о литературе. Думаю, что это несправедливо (. . .) Если искусство, если наука не клонили головы под мертвым веянием деспотизма, они не должны клонить ее и под бурей революции. Я вовсе не чужд происходящему на улице и уже попадал под казачьи пули, но считаю, что мое настоящее место за письменным столом. Я останусь поэтом, писателем, хотя бы мне суждено было, как Андре Шенье, взойти на гильотину».<sup>29</sup>

В качестве активного защитника свободы творчества в буржуазном мире Брюсов в ноябре 1905 г. одним из первых вступил в полемику с работой В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Статья Брюсова «Свобода слова» («Весы», № 11) отразила распространенные в то время среди деятелей культуры иллюзии беспартийности науки и искусства. Ссылки Брюсова с целью подкрепить свою позицию на пример А. Рембо или П. Гогена на самом деле опровергали его концепцию, подтверждая выдвинутое Лениным положение о позорной зависимости искусства в буржуазном обществе от «денежного мешка».

Вскоре и самому Брюсову пришлось отстаивать свое достоинство человека и художника от наглых притязаний «денежного мешка». Издатель символистского журнала «Золотое руно» миллионер Рябушинский оскорбил литераторов, начавших там печататься, сравнив их с продажными женщинами. В знак протеста Брюсов вместе с другими литераторами публично отказался от сотрудничества в «Золотом руно».<sup>30</sup>

Углубление гуманистических традиций в творчестве Брюсова, открытие в нем новых сторон действительности свидетельствовали о приходе поэтической зрелости, о быстром росте художественного мастерства. В 1900-х гг. складывается поэтическая система лирики Брюсова, заметно отличающаяся от его раннего стиля. Субъективно-импрессионистические образы явно отступают на второй план, и связаны они с восприятием пейзажа:

Черные всадники гонят  
Черных быков миллионы, —  
Стадо полночных теней!

(1, 372)

<sup>28</sup> Чулков Г. Годы странствий, с. 339.

<sup>29</sup> Письмо Брюсова С. А. Венгерову от 29 октября 1905 г. (Литературное наследство, т. 85, с. 680).

<sup>30</sup> Весы, 1907, № 8, с. 78—79.

Основным поэтическим средством становится аллегория. Под мифологической, легендарной или исторической оболочкой просвечивает и легко распознается мысль автора. Об этом свойстве своего стиля сам Брюсов говорил: «Как почти все, что я пишу последнее время, оно (посылаемое стихотворение, — Э. Л.) пользуется образами классического мифа: все мои переживания как-то легко, как-то свободно воплощаются в них, — так много, в самом деле, в этих образах вечной, „вселенской“ правды».<sup>31</sup>

Брюсовские аллегории качественно отличаются от зыбких, загадочных, намекающих на тайну символов, господствовавших в творчестве А. Белого, Вяч. Иванова, С. Соловьева. Другая особенность этих образов — их пластичность, зримый, наглядный характер. Характерны подзаголовки ранних стихов Брюсова: «Гравюра» («Львица среди развалин») и «Бронзовая статуэтка» («Жрец»). В годы зрелости все очевиднее делалась ориентация поэзии Брюсова не столько на музыкальность, сколько на «живопись словом», четкость образа. Известны даже случаи, когда толчком к созданию образа было впечатление, произведенное на него полотном живописца: так, стихотворение «Себастьян» (1907) написано под влиянием картины Тициана.<sup>32</sup>

В поэзии зрелого Брюсова усиливается эпическая струя, автор охотно выступает в роли рассказчика, и далеко не во всех его стихотворных произведениях присутствует категория лирического героя. Во многих образах, созданных Брюсовым, отсутствует обычное для лирики более или менее полное перевоплощение в них поэта, и лишь в очень опосредствованной, скрытой форме они связаны с впечатлениями, пережитыми автором («Предание о луне», 1900; «Блудный сын», 1902—1903; «После пира», 1904—1905, и др.). Стихи Брюсова тяготеют к ярко выраженной сюжетности (цикл «Баллады»), в них часто встречаются реальные картины действительности («Венеция», 1902; «Париж», 1905).

Глубина и ясность мысли, свойственные лучшим произведениям Брюсова-поэта, выливаются в композиционные формы, замечательные своей сжатостью, строгой чеканкой стиха и законченностью внутреннего движения. В числе излюбленных им форм были монолог («Ассаргадон», 1897; «Крысолов», 1904) и диалог («Флореаль 3-го года», 1907; «Орфей и Эвридика», 1904), позволявшие передать растущее напряжение страсти.

Брюсов настойчиво пытался возродить традицию устойчивых лирических жанров, восходящую еще ко временам классицизма и сильно поколебленную поэзией XIX в. Он писал элегии, баллады, послания, антологические стихи, даже оды («Urbi et Orbi»). Возрождение классических жанров сопровождалось культивированием классических видов строфы. Строфика Брюсова разнооб-

<sup>31</sup> Литературный архив, т. 5, с. 177.

<sup>32</sup> См.: Сахаров А. Л. Творческая история стихотворения «Себастьян». (Брюсов и Эрмитаж). — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года, с. 108—120.

разна и виртуозна, он охотно демонстрировал сложные и редкие ее виды: триолеты, секстины, рондо, двустушия и даже газеллы, заимствованные из древней поэзии Востока. На фоне этой изощренной поэтической техники явно выступает тяготение к классическим терциям, октавам, сонетам.

«Классическое начало» в поэзии Брюсова, тенденцию к палящему, четкому воспроизведению образов внешнего мира и к законченной строгой форме ощущали уже современники. «Чистейшим классиком» среди неоромантиков назвал его С. А. Венгеров.<sup>33</sup> Стремление к законченности мысли и формы приводило к тщательно продуманному объединению стихотворений в циклы не столько вокруг одного образа-символа или по признаку единого лирического настроения, как поступали и другие поэты-символисты, сколько по подчеркнuto тематическому или чисто жанровому принципу («Современность», «Оды и послания» и т. д.). Поэтические циклы, в свою очередь, объединялись в сборники стихов, построению которых автор уделял очень большое внимание. Все сборники Брюсова именно построены, сконструированы так, чтобы, отражая разные грани его творчества, одновременно представлять собой некое внутреннее единство.

В 1900-х гг. Брюсов выработал свой торжественно-приподнятый, звучный, но не напевный, близкий к высокой ораторской речи стих. Сжатость, эмоциональная насыщенность брюсовского стиха часто выливалась в афористическую форму, причем для его афоризмов характерна властная, повелительная интонация: «Пусть осыпается пурпурный мак» («Сладострастие», 1901); «Будь прославлен, Человек!» («Хвала человеку», 1906).

Внутренняя эмоциональность стиха при внешней сдержанности, строгости часто достигалась Брюсовым посредством противопоставления героев, идей, чувств, настроений. Мастерски владел он контрастными диалогами, на которых построены «Каменщик», «Флореаль 3-го года», «Орфей и Эвридика». Другим излюбленным стилистическим приемом стал в зрелой поэзии Брюсова перифраз, поднимавший обыденные предметы и явления до уровня высокой эстетической нормы. Свистки паровозов превращались у него в «оклики демонов», двери ресторана — «двери в ад», уличные фонари — «электрические луны». Случайно встреченная женщина сходит с конки «шагом богини». С той же целью возвышения повседневной действительности Брюсов постоянно прибегает к абстрагированию понятий и персонажей: Царица, Май, Океан, Город, Ночь (с прописной буквы) проходят в лирике Брюсова сознательно лишенными каких бы то ни было конкретных примет.

Высокий стиль иносказаний, исторических и мифологических аллегорий, предельного обобщения действительности помогал ему передать бурю человеческих страстей и величавую поступь исто-

<sup>33</sup> Венгеров С. А. Победители или побежденные. СПб., 1909. с. 63.

рии, катастрофичность «роковых минут» крушения старого мира. Но порой обилие ассоциаций и тенденция к абстрагированию явлений приводили к риторике, обедняли эмоциональное воздействие стиха. И сила, и слабость поэтического стиля Брюсова наглядно выступают на материале политической лирики 1905 г. При всей ее искренности, при всем том, что Брюсову удалось уловить всемирно-историческое значение событий, их размах, удалось увидеть новую социальную силу, справедливо выступившую против векового угнетения, за его «ликом Медузы», «сладким Флореалем» и «священным Авентином» расплывались, исчезали конкретные, неповторимые черты первой русской революции.

Как и другие символисты, Брюсов, создавая свой высокий стиль, часто отдалял литературный язык от народного, подчеркивал ориентацию на избранного читателя, о чем говорят хотя бы иноязычные заглавия его книг. Тем не менее в лучших своих произведениях он достигал подлинной близости к классической традиции, безукоризненной формы и сравнительной простоты языка («Кинжал», «Ночь», «Вечеровые песни» и др.).

Достижения зрелой поэзии Брюсова неразрывно связаны с его работой в области метрики русского стиха. Уже в 90-х гг. он наметил путь к выходу за пределы силлабо-тонической системы, используя опыт народного тонического стиха («На новый колокол», «Коляда»), применяя дольники («Демоны пыли», 1899). В те же годы в связи с переводами Верхарна Брюсов осваивал *vers libre* — свободный стих европейской поэзии, которым написаны «Слава толпе», «Духи огня» (1905), что не мешало ему свободно пользоваться размерами силлабо-тоники в самых различных вариациях. Подсчеты современных исследователей констатируют, что «в пределах силлабо-тонической системы Брюсов употребляет 87 типологических разновидностей».<sup>34</sup>

Из всех открытых перед ним возможностей строения стиха Брюсов выбрал в конце концов одну, наиболее отвечающую торжественным, мужественным интонациям его поэзии. Начиная со сборника «Urbi et Orbi» (1903) в его лирике господствует четырехстопный ямб, что было отмечено еще А. Белым<sup>35</sup> и подтверждено новейшими советскими исследованиями.

#### 4

Поэзия Брюсова 1900-х гг. свидетельствует о решительном повороте ученика французских символистов к традициям русской классической поэзии, прежде всего к Пушкину, с чем связано и предпочтение четырехстопного ямба. Не случайно в то же время

<sup>34</sup> См.: Руднев П. А. Метрический репертуар В. Брюсова. — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года, с. 335.

<sup>35</sup> Белый А. Символизм. М., 1910, с. 382, 390.

Брюсов опубликовал исследования о «Гавриилиаде», о «Русалке», восстанавливал тексты лицейских стихотворений, издал часть переписки Пушкина. Большую роль в формировании Брюсова-пушкиниста сыграло то обстоятельство, что С. А. Венгеров привлек его к подготовке нового издания сочинений Пушкина в «Библиотеке великих писателей». Для этого издания Брюсов написал ряд работ о Пушкине. Особенно интересна статья о «Медном всаднике», где им предложено новое истолкование философского смысла поэмы.

Наблюдения исследователя стимулировали прямое обращение поэта к пушкинским темам, образам, стилистике: «Последнее желанье» (1902), «К Медному всаднику» (1906), «Памятник» (1912), попытка окончания «Египетских ночей» (1916). Имитация великих образцов далеко не всегда удавалась Брюсову, далекому от пушкинской ясности. Тем не менее ясность, гуманность, гражданственность лирики Пушкина благотворно влияли на творчество поэта нового века в целом. Через Пушкина Брюсов воспринял и продолжил многие черты гражданской поэзии начала XIX столетия: вольнолюбивую окраску образов славянской древности и республиканской античности, революционную символику. К фразеологии и стилистике пушкинской «Деревни» и рылеевских «Дум» близки славянизмы политической лирики Брюсова: «Когда вы под ярмом клонили молча выи», «Прими доспех на рамена», «Се — высшей истины черед»; в русле той же традиции — тираноборец Гармодий и суровый Брут («Знакомая песнь»). Обращение Брюсова к Пушкину немедленно отметил такой чуткий критик, как Блок, писавший в рецензии на «Stephanos» («Венок», 1906): «Ясно, что он „рукоположен“ Пушкиным, это — поэт „пушкинской плеяды“». <sup>36</sup>

Другим русским поэтом, неизменно привлекавшим Брюсова и как ученого, и как художника, был Тютчев. Брюсов написал первую научную биографию Тютчева, полемически направленную против славянофильской легенды, окружавшей личность поэта. Эротическая лирика Брюсова ближе всего стоит к теме любви-страсти, наметившейся еще у Тютчева; тютчевская строка «Но есть сильней очарованье» была избрана эпиграфом к циклу «Мгновения». Острое ощущение роковых минут истории, стремление осмыслить эти минуты в широком историко-философском масштабе также роднило обоих поэтов. Непосредственно перекликаются с патриотической лирикой Тютчева раздумья Брюсова о судьбах России, о ее будущем («На новый 1905 год»). О близости к Тютчеву свидетельствуют и такие особенности лирики Брюсова, прежде всего политической, как использование ставших уже архаическими жанров (ода, дифирамб, инвектива), намеренная архаизация языка («длани», «прах», «скипетр» и т. д.).

<sup>36</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 616.

Историко-литературные работы Брюсова не свободны от субъективизма; так, например, он упорно недооценивал гражданскую поэзию Некрасова. Но они всегда тщательно аргументированы, опираются на добросовестно собранный фактический материал. Его разыскания порой опровергали ходячие, поверхностные представления о личности Пушкина, Гоголя (авторство богохульной «Гавриилиады», трактовка Гоголя как фантаста в 1909 г. — «Испепеленный»); воскрешали незаслуженно забытые имена — например, сочинения Каролины Павловой после долгого забвения были изданы под редакцией и с предисловием Брюсова (1915).

Активный участник современного литературного движения, Брюсов с самого начала своего творческого пути выступал в роли критика, рецензии которого печатались не только в «Весах». В 1900-х гг. он откликался преимущественно на книги и статьи своих соратников. В спорах с А. Белым и Г. Чулковым он противопоставлял их конценциям теургии и мистического анархизма чисто эстетический подход к литературе. Это часто приводило Брюсова к ошибочным оценкам реалистической литературы от Куприна до Горького. Но опыт и чуткость художника помогали Брюсову верно и прозорливо рассматривать творчество более близких ему писателей. Брюсов рано заметил начинающийся упадок поэзии Бальмонта, убедительно показал небрежность поэтической формы Н. Минского, беспощадно высмеял эпигонов символизма (отзыв об «Алой книге» С. Кречетова-Соколова). Он же был первым и единственным критиком, приветствовавшим переход Блока от мистических туманов соловьевства к живой действительности. Рецензии Брюсова, краткие, остроумные, изящные по форме, обычно содержали тонкие наблюдения в области поэтической техники.

Разносторонняя литературная деятельность Брюсова — поэта, ученого, журналиста приняла в эти годы еще одно новое, немаловажное направление: он выступил как прозаик, опубликовав книгу рассказов «Земная ось» (1907) и роман «Огненный ангел» (1905—1908). Первое серьезное выступление Брюсова-прозаика произошло сравнительно поздно, когда вполне установилась его поэтическая репутация и когда русская символистская проза была уже широко представлена романами Сологуба и Мережковского, рассказами З. Гиппиус. Уже в первой книге рассказов Брюсов стремился проложить свой особый путь, отличный от исторической мозаики Мережковского, от бытового гротеска Сологуба, тенденциозности Гиппиус и крайнего импрессионизма «Симфоний» Белого. В поисках такого пути он нередко скатывался к натурализму, осужденному в ранних опытах им самим. Из более чем 20 рассказов, опубликованных в журналах и газетах, Брюсов отобрал только 7 (во второе издание были включены еще 4). Но и в них ему не удалось окончательно избавиться ни от натуралистической безвкусицы (рассказ «Сестры»), ни от подражания Э. По

и А. Франсу, которое он сам признал в предисловии ко второму изданию «Земной оси» (1910).

Через всю книгу проходит глубоко волновавшая Брюсова единая тема: тема катастрофичности бытия, обреченности современной цивилизации и порожденной ею эгоцентрической личности — тема, особенно притягивавшая Брюсова после уроков 1905 г. Это нагляднее выступает в рассказах, представляющих собой социально-фантастическую утопию: в «Республике Южного Креста» с ее злой сатирой на вырождение буржуазной демократии, в «Последних мучениках», где вновь встает проблема судеб старой культуры и ее последних носителей в роковой час гибели мира насилия. Не случайно сборник завершается драмой «Земля» — одним из основных произведений Брюсова, замысел которого вынашивался с 1890 г. Будущее человечества, истощенного искусственной цивилизацией, подавленного техникой, замкнутого в подземных коридорах гигантского города, изображено в мрачных тонах. Отчаяние приводит к отказу от разума, забвению мудрости предков, добровольному прославлению смерти. Тем замечательнее финал драмы: воля и гений лучших представителей человечества проявляются даже в этих условиях. Отважному Неватлю удастся сплотить вокруг себя смельчаков, пытающихся возродить землю. Несмотря на гибель тысяч людей, осмелившихся поднять крышу подземного города, в последних репликах пьесы звучит оптимистическая нота, выражается вера в торжество новой жизни на развалинах старого мира.

В сборник вошли также рассказы исторического жанра: «В башне», «В подземной тюрьме». В них Брюсов овладевал искусством передачи колорита эпохи, но историческая обстановка очерчена еще очень слабо, условно, сюжет разработан в духе общей направленности сборника — показать всю иллюзорность грани, отделяющей сон от яви, мечту от действительности, страсть от гибели в мире, где разрушены основы бытия, сдвинута «земная ось».

От ранних условно-исторических новелл Брюсов перешел к полотну исторического романа. Жанр исторического романа к концу XIX в. находился в состоянии упадка и стал достоянием второстепенных (Вс. Соловьев, Д. Мордовцев), а то и вовсе бульварных (Л. Жданов) романистов. Попытка его возрождения принадлежит декадентам и символистам и прежде всего связана с именем Д. Мережковского. При всех недостатках его очень популярной в свое время трилогии «Христос и Антихрист» (идеализация христианства, мистицизм, подчинение истории предвзятой схеме) в ней сказалось стремление сблизить прошлое с настоящим, извлечь из эпохи античности, средневековья, петровских реформ уроки, важные для современности, — разумеется, понимаемой в том аспекте духовных исканий, который был свойствен декадентско-символистским кругам. В романах «Александр I» и «14 декабря» Мережковский еще усилил эту направленность, вы-



двинув на первый план религиозные движения — масонство, хлыстовщину, — превратив декабристов в обреченных заранее искателей-мистиков.

От настоящего к прошлому обратился в исторической прозе и Брюсов, но связь между ними он устанавливал по совершенно иному принципу. Он искал закономерности в смене культур и цивилизацией, проводя аналогию между конфликтом средневековье — Реформация и судьбой современного общества в сложной, опосредствованной форме. Прозу он предпочитал не аморфную, не «распатанную» лирикой и публицистикой, а чисто эпическую, обязательно сюжетную. «„Лирика в прозе“, — писал Брюсов, — никогда не может заменить и заместить настоящего рассказа, в котором сила впечатления зависит от логики развивающихся событий и от яркости изображаемых характеров...».<sup>37</sup>

Замысел первого исторического романа Брюсова «О ведьме» возник еще в конце 90-х гг., в нем скрестились литературные влияния с непосредственными жизненными впечатлениями. «За границу я попал впервые <...> в 1897 г., — вспоминал Брюсов, — Кельн и Ахен ослепили меня яркой, золоченой пышностью своих средневековых храмов. Впервые, „сквозь магический кристалл“, предстали мне образы „Огненного ангела“».<sup>38</sup>

Как ни сильны были эти впечатления, несомненно, предпосылки для создания романа следует искать и в общей эстетической программе русского декадентства, сделавшего демоническое, мистическое средневековье одной из своих любимых тем.

Сложная творческая история «Огненного ангела», рукописи которого представлены тремя авторскими редакциями, показывает, как менялся первоначальный замысел, вбирая и личные переживания писателя, и отпечаток исторических событий начала XX в., и данные исторических источников о Германии XVI в. В архиве Брюсова сохранились сделанные им зарисовки средневековых городов, женских костюмов, архитектурных памятников. Замечательны уже эти подступы к теме: мистические учения средних веков, опыты алхимиков, суеверный страх перед дьяволом, порабовавший людей и отдававший их во власть инквизиции, Брюсов хотел понять и показать с помощью научного исследования, за что в основном и упрекала его символистская критика.

Германию XVI в. Брюсов избрал для показа одной из глубоко интересовавших его переломных эпох мировой истории. «Читатель видит, как на протяжении десятилетий все в Священной Римской Империи кипело и клокотало, как сталкивались враждующие силы, как реакция гасила революционные вспышки, а пламя вновь пробивалось сквозь густой мрак, какой сложной,

---

<sup>37</sup> Брюсов В. Рецензия на «Приключения Эме Лебефа» М. Кузмина. — Весы, 1907, № 7, с. 80.

<sup>38</sup> Брюсов В. Детские и юношеские воспоминания. — Новый мир, 1926, № 12, с. 118—119.

противоречивой, запутанной была жизнь страны, прошедшей через ряд трагических испытаний».<sup>39</sup>

Трагический характер эпохи Брюсов показал через судьбы своих героев: погибшей на костре инквизиции Ренаты и покидающего навсегда родину изгнанника Рупрехта. Главный герой романа Рупрехт — не простой искатель приключений, наемный солдат и бывалый путешественник. Его юность прошла в годы расцвета гуманизма в Германии, он любитель литературы, поклонник науки, вовсе не мистик, а скорее рационалист по складу ума. В этом герое проступают черты самого автора, эрудита и книжника, ценителя античной культуры и творений Эразма Роттердамского, Агриппы Неттестеймского и других германских гуманистов.

Женщина, сыгравшая роковую роль в жизни Рупрехта, увлекшая его за собой в мир ангельских видений и дьявольского шабаша, в мир иступленной, жгучей страсти, заслонившей все остальные стороны жизни; заранее обречена. Ее душа отравлена религиозной манией, то влекущей ее в лоно владычицы-церкви, то толкающей на запретный путь колдовства и сношений с дьяволом. «Таких изломанных, потрясенных душ немало было в XVI веке, в котором в какой-то невероятно причудливый узел сплетались людские чаяния и потрясения, жажда обновления и власть вековых предрассудков».<sup>40</sup> В то же время Рената, одержимая видением огненного ангела Мадизэля, сохранила сходство со своим прототипом — Н. И. Петровской, которой был посвящен роман. Так же легко узнать в иронически освещенном облике юного графа Генриха и его мистических речах подлинные черты А. Белого, которого в те годы связывали с Брюсовым сложные взаимоотношения дружбы-вражды.

Любовь-поединок Рупрехта и Ренаты находит полное соответствие в эротической лирике Брюсова (цикл «Из ада изведенные»). Тем не менее это исторически оправданный конфликт людей с различным мировоззрением, противоположностью характеров, тяготеющих к полярным силам эпохи: силам прогресса, к которым прибегает Рупрехт в борьбе за спасение любимой женщины, и зловещему могуществу католической церкви, где тщетно пыталась найти убежище от себя самой Рената. Борьба церкви и Реформации показана Брюсовым через отражение в духовной жизни героев, в культуре эпохи, стоящие же за этим социальные силы в романе отсутствуют, что сузило историческую перспективу.

Несравненно выросло в «Огненном ангеле» мастерство Брюсова-стилиста. Рассказ ведется от лица очевидца, как правдивая,

<sup>39</sup> *Пуришев Б. И.* Брюсов и немецкая культура XVI века. — В кн.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 462.

<sup>40</sup> Там же, с. 467. О прототипах романа см.: *Гречишкин С., Лавров А.* Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел». — *Wiener slawistischer Almanach*, 1978, Bd 1-2.

покаянная исповедь героя. Брюсов продолжает традицию, прочно установившуюся в историческом жанре: роман подается как подлинная рукопись XVI в., снабженная характерными для того времени развернутыми заглавиями, выдержанная в стиле избранной эпохи. Лишь в отдельных случаях Брюсов нарушал стилистическое единство повествования. Так, по справедливому замечанию А. И. Белецкого, заклятие Ренаты напоминает скорее декадентскую поэзию XX в., чем заговор средневековой колдуньи.<sup>41</sup>

Опираясь на вековую традицию исторического романа, Брюсов не ограничивался ею. Наряду с усилением стилизации в духе избранной эпохи (потом это было воспринято прозой акмеистов — М. Кузмина, Б. Садовского, С. Ауслендера) Брюсов стремился подчеркнуть историческую достоверность повествования, его документальную основу. Помимо многочисленных ссылок на произведения немецких гуманистов в тексте романа, он снабдил отдельное издание «Огненного ангела» подробными комментариями, обнажив тот научно-вспомогательный аппарат, который обычно в исторической беллетристике остается скрытым. Соединение художественного вымысла, вплоть до привнесения в сюжет автобиографической ситуации, с документализмом ученого-историка составило своеобразие брюсовской исторической прозы. В «Огненном ангеле» этот синтез еще не получился достаточно органическим, но именно по этому пути направлялись дальнейшие творческие искания писателя в жанре исторического романа.

## 5

В мрачной общественной атмосфере периода реакции живая струя современности в лирике Брюсова ослабевает. Воспоминания о пережитом в 1905 г. продолжали питать творчество Брюсова, но уже как отголоски недавнего прошлого. Сочувствие «мученикам» революции проявилось в незаконченных поэмах «Плач о погибшем городе», «Агасфер в 1905 году». Настоящее же все более смущало и тяготило поэта: революция подавлена, ненавистный лагерь «довольных» торжествует, устои обывательского благополучия восстановлены. Попытки заглянуть в будущее безуспешны: «Не видно вех, и нет путей» («Наш демон», 1908). Эти настроения отразились в новом сборнике стихов Брюсова «Зеркало теней» (1912), где многие произведения окрашены в элегические тона («Цветок засохший, душа моя! . . .», 1911).

К тому же во второй половине 1900-х гг. все очевиднее делался распад символизма, ослабленного отходом от его заветов Брюсова и Блока. расколовшегося на враждующие между собой группы

---

<sup>41</sup> Белецкий А. И. Первый исторический роман В. Я. Брюсова. — Науч. зап. Харьк. пед. ин-та, 1940, т. 3, с. 31.

и кружки, скомпрометированного подражателями и эпигонами. Брюсов активно боролся против превращения поэта в пророка новой религии, искусства — в мифотворчество или неохристианство («О речи рабской в защиту поэзии», 1910), но его борьба с позицией чистого эстетизма не могла быть последовательной и успешной.

Разложение символизма привело к серьезным разногласиям между сотрудниками «Весов». В 1909 г. Брюсов вышел из состава редакции, вскоре издание журнала прекратилось. Это обстоятельство освободило Брюсова от обязанностей вождя литературной школы, которые постепенно стали его тяготить. «Ибо, хотя извне я и кажусь главарем тех, кого по старой памяти называют нашими декадентами, но в действительности среди них я — как заложник в неприглядном лагере», — писал Брюсов Е. А. Ляцкому еще в 1907 г.<sup>42</sup>

Прекращение «Весов» заставило Брюсова искать связей с другими журналами, искать своего читателя не только среди поклонников «новой поэзии». В 1910—1912 гг. он возглавлял литературно-критический отдел журнала «Русская мысль». Брюсов хотел поднять литературный уровень журнала, привлекая к сотрудничеству крупнейших писателей из символистских кругов. Он стремился широко информировать о научных, культурных и литературных проблемах. Политическую платформу кадетской «Русской мысли», редактировавшейся П. Б. Струве, он отнюдь не разделял и нередко над ней пронизировал, называя журнал «страшным» прибежищем для себя.<sup>43</sup>

Однако стремление Брюсова поднять художественный и культурный уровень журнала часто не могло осуществиться из-за властного вмешательства редактора. Мешал работе и переезд «Русской мысли» из Москвы в Петербург.

После столкновения со Струве, не пожелавшим печатать роман А. Белого «Петербург», рекомендованный Брюсовым, последний отказался от заведования отделом в журнале, продолжая время от времени помещать в «Русской мысли» свои произведения.

Отход от символизма, литературную роль которого Брюсов теперь считал полностью завершенной, возможность обращения к более широким читательским кругам потребовали от писателя обновления своих художественных средств. Брюсов отошел от приподнятого торжественного стиля, почти отказался от мифологических и культурно-исторических аллегорий. Исключением был цикл «Властительные тети» — продолжение и повторение «Любимцев веков». Явно «снижаются», становятся более земными, обыденными фигуры многих его героев и героинь, возрастает

<sup>42</sup> Новый мир, 1932, № 2, с. 191

<sup>43</sup> См. письмо Брюсова к П. Перцову (Печать и революция, 1926, № 7, с. 46).

Удельный вес их бытового окружения и реалистичность пейзажного фона:

Дождь окрасил цветом бурым  
Камни старой мостовой.  
Город хмур под небом хмурым,  
Даль — за серой пеленой.

Как черны верхи пролеток,  
Лакированных дождем!  
— Промелькнули двух кокоток  
Шляпы под одним зонтом.

(2, 55)

Возрастание «вещественности» бытовых картин, реальных автобиографических мотивов («На могиле Ивана Коневского», 1911; «Летом 1912 года») приводило к значительно большей простоте поэтического языка, но одновременно и к тому, что стирались художественное своеобразие лирики Брюсова периода ее недавнего расцвета, а новые открытия, несмотря на напряженные поиски, не давались. Для них требовалось прежде всего новое отношение к действительности, найти которое вполне сложившемуся писателю было нелегко.

Порой Брюсов возвращался на прежние свои пути, углубляя темы и образы ранних декадентских стихов, чему способствовали общие мрачные, упадочнические настроения, охватившие в значительной степени русскую литературу предшествующих лет. Так слагались славословия «Демону самоубийства» (1910), возрождались мучительная эротика любви-вражды («Как птицы очковой змеей очарованы», 1911). Но теперь в отличие от 90-х гг. поэт увидел, что соблазны индивидуализма и бегства от жизни в «искусственный рай» ведут к распаду личности, к полному крушению мнимого «сверхчеловека». Как бы итогом всей этой темы являлась поэма «Подземное жилище» (1911). Семь роскошных зал, посетители которых предавались то утонченному сладострастию, то безумному опьянению, заканчивались голым каменным склепом, в котором на полу лежал только что перерезавший себе горло прекрасный юноша — хозяин подземного дворца. Подводя подобный печальный итог, Брюсов предвосхитил некоторые мотивы зарубежной литературы и искусства нашего времени, которым все чаще приходится констатировать неизбежность гибели подлинных человеческих чувств в мире богатства, эгоцентризма и пресыщения.

В «Зеркале теней» и в следующем сборнике — «Семь цветов радуги» (1915) Брюсов стремился преодолеть мрачные призраки смерти и гибели, утверждая правоту жизни в ее вечном обновлении. Подобно Фету, он призывал ловить «трепет жизни молодой», хотел молиться «юности крылатой», надеяться, что можно «ждать мая, мая в этот век» («К моей стране», 1911). По мере того как годы реакции сменялись новым общественным подъемом, в стихах Брюсова все полнее звучало утверждение жизни. «Sed non satia-

tus...» («Но не утолненный...») — так называлось программное стихотворение из «Семи цветов радуги». «Останемся и пребудем верными любовниками земли», — восклицал Брюсов в предисловии к этой книге. При всем оптимизме этих призывов они оставались слишком отвлеченными, далекими от конкретной действительности предоктябрьских лет.

В рецензии на новую книгу Бальмонта «Зеленый вертоград» Брюсов писал: «Его переложения русских былин, его попытки пересказать предания славянские, литовские, скандинавские, майские и песни всех иных культурных и диких народов, его выступления в роли певца современности, — все это только давало повод подозревать, что Бальмонт *ищет* вдохновения, что „певучая сила“ в его душе иссякает».<sup>44</sup> Этот упрек можно в годы между двух революций отнести и к поэзии самого Брюсова, в которой все возрастающую роль стали играть перепевы самого себя, подчеркнутые автоэпиграфами, всевозможные подражания и стилизации, эксперименты, демонстрирующие лишь высокую технику стиха.

Экспериментальной попыткой передать словесными средствами музыкальную форму были поэмы-сонаты в сборнике «Все напевы» (1909) и поэма-симфония «Воспомянь!» (1914—1916). Произведения 1912—1918 гг., написанные с целью проиллюстрировать положения науки о стихе, составили сборник «Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам». Структуру и стих греческой трагедии Брюсов воссоздал в «Протесилае умершем» (1913) — одном из очень немногих законченных им драматических произведений. Античный миф о любви и смерти, использованный польским классиком Ст. Высянским и непосредственными предшественниками Брюсова — И. Анненским и Ф. Сологубом, получил под пером Брюсова трактовку, наиболее близкую к пониманию идеи рока и очищения у Софокла и Эврипида.

К 1909—1911 гг. относится замысел «Снов человечества» — грандиозной поэтической антологии, начинающейся песнями первобытных племен и кончающейся стихами декадентов. Опубликованные (большей частью посмертно) образцы немецкой средневековой поэзии, английских баллад о рыцарях круглого стола, русского фольклора свидетельствуют о замечательном даре перевоплощения художника, об его огромной эрудиции и чувстве историзма. И все же это поэзия, питающаяся литературными источниками, а не впечатлениями живой действительности.

Все больше места в работе Брюсова занимали проза, критика, наука о литературе. Тема социальной катастрофы, перенесенной в далекое будущее, варьировалась в незаконченном романе «Семь земных соблазнов», первая часть которого была напечатана в 1911 г. Никогда еще в творчестве Брюсова идея справедливости революционного насилия не выражалась с такой категоричностью

<sup>44</sup> Весы, 1908, № 12, с. 57.

и полнотой, как в одном из эпизодов этого романа-утопии, где до крайности, до предела заострялись противоречия эксплуататорского общества, неизбежно приводящие его к гибели.

Та же тема, «прокинутая» Брюсовым назад, в далекое историческое прошлое, на этот раз спроецирована на эпоху особенно ему близкую и знакомую. Античный мир всегда привлекал Брюсова — и как художника, и как исследователя. По его собственному признанию, римский форум был для него «знакомым миром», с которым он «одной душой когда-то жил» («На форуме», 1908). Он опубликовал ряд этюдов по истории римской поэзии, переводил Пентадия, Авсония, работал над переводами «Энеиды», сотрудничал в специальном журнале «Гермес» (1913—1916). На страницах второго исторического романа Брюсова «Алтарь Победы» (1911—1912) жил Рим IV в.

Как и в «Огненном ангеле», фантазия романиста опирается в «Алтаре Победы» на точность исследователя, подчеркнутую обширным перечнем источников и ссылками на них. Основной сюжета стал рассказ о неудачном посольстве, возглавленном знаменитым оратором и писателем Симмахом, к императору Грациану с просьбой сохранить в римском сенате алтарь богини Победы. Сюжет был почерпнут Брюсовым из классического труда Э. Гиббона «История упадка Римской империи». Подлинные исторические события и деятели искусно сплетены с судьбой вымышленного героя, от имени которого ведется повествование. Юний Деций Норбан, уроженец тихой Лакторы, участник аристократического заговора защитников язычества, рассказывает историю своей бурной молодости. Он становится спутником, и секретарем Симмаха, свидетелем убийства императора, а затем невольным участником мятежа христиан-сектантов, восставших против деспотического владычества Рима.

Судьба Юния, как и судьба Рупрехта в «Огненном ангеле», определяется роковой страстью к женщине. Но характер этой женщины — жены сенатора, честолюбивой и тщеславной Гесперии и все действия романа развернуты на несравненно более широком, полно и объективно показанном историческом фоне, нежели в первом историческом романе Брюсова. Перед читателем проходят образы людей, принадлежащих к самым различным классам и сословиям рабовладельческого общества — от представителей патрицианского дома Аврелиев до простых земледельцев, ремесленников, гетер, наемников-варваров. Печать упадка, одряхления, вырождения лежит на семейном укладе империи (дом сенатора Авла Бебиа Тибуртина), на ее безвольных правителях, на ее культуре. Забыты великие традиции предков, и лишь ленивая рука раба изредка стирает пыль с пергаментных свитков бесценной библиотеки в доме Аврелиев.

Большим достоинством романа, свидетельством трезвости Брюсова-историка является отсутствие идеализации раннего христианства. Верования «людей новых» представляют собой причуд-

ливую смесь древних восточных мифов и откровений христианских апостолов; их обряды и поучения пророчицы Реи показывают зависимость христианства от более древних религий. Сцены в лагере мятежников убедительно раскрывают социальную основу распространения христианства — глубокое недовольство обездоленных народных масс.

В герое романа снова просвечивают автобиографические черты, хотя автобиографический материал привлечен теперь в несравненно меньшей степени, чем это было сделано в «Огненном ангеле». Юний — знаток классической литературы, любитель книг, рационалист, одинаково равнодушный и к языческим гимнам Гесперии, и к мистическому бреду Реи. Колебания героя между обреченным миром римской знати и новыми идеалами христианства в конечном счете воплощают поиски и раздумья самого автора. В конце романа Юний признает неизбежность победы нового мировоззрения над «красивым мертвецом» — старым укладом.

В начале тотчас после «Алтаря Победы», по так и не законченному продолжению этого романа — в «Юпитере Поверженном» — Брюсов еще сильнее подчеркнул необходимость выбора: Юний принимал христианство. Через несколько лет столь же решительно сделал свой выбор в пользу будущего и сам автор.

Своеобразным эпилогом к «римским романам» Брюсова стала маленькая повесть «Рея Сильвия» (1914), действие которой происходит на развалинах вечного города, о былом величии которого вспоминает лишь бедная чета влюбленных, нашедшая приют в подземельях императорского дворца.

Слабой стороной романа «Алтарь Победы» явилось влияние культурно-исторической школы, которое помешало писателю с достаточной полнотой показать социальные процессы, в конечном счете обусловившие гибель империи. Условен образ проповедника, отца Николая, излагающего релятивистскую концепцию исторического процесса. Кроме того, любовь к «золотому Риму» привела автора к чрезмерному увлечению бытовыми реалиями, особенностями синтаксиса латинской речи, к перегрузке повествования латинизмами. Но значение второго исторического романа не заслоняется этими частными недочетами. Мучительно и трудно, через ряд отвергнутых замыслов Брюсов упорно шел к социально-исторической обусловленности сюжета и характеров, к принципу реалистической типизации.

Творческие поиски Брюсова-прозаика осуществлялись в русле общего процесса развития литературы 1910-х гг. Новый общественный подъем содействовал обогащению русского реализма, обновлению его проблематики и изобразительных средств. В эти годы происходит переход на позиции реализма молодых писателей, начинавших под влиянием декадентства и символизма (А. Толстой, С. Сергеев-Ценский). О повороте к реализму, о том, что модернистские группировки изживают себя, заговорила критика, выдвинувшая термин «неореализм». Это же явление отме-



тили и наиболее чуткие писатели-современники, в частности М. Горький.

Насколько сложным был поворот к реализму для бывшего вождя символизма, наглядно показывает вторая книга его рассказов («Ночи и дни», 1913). В ней встретим верные наблюдения над современной действительностью. Лаконичен и изящен ее язык, но основная тема сборника — психология женской души, раскрытая исключительно в сфере любви-страсти, явно свидетельствовала о рецидивах декадентского мировоззрения и стиля. Недаром Брюсов безжалостно хоронил в своем архиве почти готовые или совсем готовые вещи (например, повесть «Моцарт», 1915), не удовлетворенный их художественным уровнем. Вместе с тем в лучших своих произведениях — в «Алтаре Победы», в «Рее Сильвии», в «Обручении Даши» (1914) Брюсов-прозаик уже близок реализму.

«Обручение Даши» — единственное законченное произведение Брюсова, посвященное русской жизни. Почти все писавшие о Брюсове не отрицали реалистического характера этой повести, в то же время считая ее случайным эпизодом, каким-то исключением в его прозе. Однако опубликованные теперь материалы брюсовского архива убеждают в полной закономерности появления повести, в которой автор обратился к семейной хронике своего купеческого рода. В повести правдиво показаны грубые нравы этой среды и проникновение в нее в превратном, искаженном виде освободительных идей эпохи 60-х гг. Пока еще торжествует ветхозаветный уклад, но рассказчик Кузьма — поэт-самоучка, в образе которого соединились черты отца и деда поэта, верит, что новое поколение добьется образования и свободы.

На основе семейной хроники Брюсовым был задуман роман из современной жизни, в котором должны были отразиться купеческий быт, типы московских капиталистов, нравы буржуазной интеллигенции и драма ученого, не находящего поддержки и понимания.<sup>45</sup> С таким большим проблемным реалистическим полотном Брюсов не справился. Замысел «Стеклового столпа» остался в черновиках, и все же самое его существование подтверждает тяготение Брюсова-прозаика к реализму.

Проблема реализма иначе решалась теперь и в теоретических высказываниях Брюсова. Недавний противник его в журнале «Весы» признал, что реализм «тоже из числа исконных, приращенных властелинов в великой области искусства».<sup>46</sup> В рецензиях 10-х гг. Брюсов неоднократно упрекал молодых поэтов в оторванности от жизни, которая ведет к подражательности, подчинению литературным шаблонам. «Когда художник не хочет наблюдать

---

<sup>45</sup> Литературное наследство, т. 85, с. 114—164: публ. Ю. П. Благоволиной.

<sup>46</sup> Брюсов В. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912, с. 145.

действительность, — писал Брюсов, — он невольно заменяет личные наблюдения подражанием другим художникам» (6, 361).

Стремясь расширить кругозор современной поэзии, обогатить ее содержание, Брюсов-критик выдвинул концепцию «научной поэзии» и выступил как пропагандист идей французского поэта Рене Гийя и близкой к нему группы «Аббатство». Критерий поэзии мысли, стоящий на уровне современного научного мышления, выдвинутый этой группой, был очень близок Брюсову, хотя он и отметил, что в художественном творчестве это еще не удалось воплотить (6, 172).

В литературоведческих трудах Брюсова на первый план выступили проблемы поэтики и теории стиха. Отчасти это связано с тем, что он работал над большой статьей для венгерского издания «Стихотворная техника Пушкина» (1915), отчасти объясняется заметным в литературоведении 1910-х гг. поворотом в сторону вопросов художественной формы и поэтической техники (книга А. Белого «Символизм», пушкинский семинарий под руководством Венгерова в Петербургском университете).

Война 1914—1917 г. вновь побудила Брюсова обратиться к политической современности. В августе 1914 г. он уехал на фронт как военный корреспондент газеты «Русские ведомости». Внимание Брюсова-журналиста привлекало прежде всего связанное с войной разрушение культурных ценностей, а в связи с этим роль техники в современной войне. Брюсовские очерки о буднях войны нередко вызывали недовольство военной цензуры.

Впечатления фронта, сцены в окопах, картины боев отразились в батальной лирике Брюсова 1914—1915 гг., занявшей большое место в сборнике «Семь цветов радуги» («Поле битвы», «В окопе», «Казачье становье»). Патриотический подъем, пережитый в начале войны, снова привел поэта к идеализации действительности. Он мечтал о преображении мира, война казалась ему «последней», и он приветствовал «страшный год борьбы» («Последняя война», 1914). На время возродился абстрактно-героический стиль, украшения образами древности или средневековья: «мечи и шлемы», «подвиги при Ронсевале», «Валтасаров пир» и т. д. Однако ни в творчестве Брюсова, ни в его отношении к войне не было шовинистической окраски и он сам отделял себя от сонма певцов милитаризма.

По мере того как война обнажала социальные противоречия отжившего уклада и будила политическую активность народных масс, окончательно определилась антивоенная позиция Брюсова. В мае 1915 г. он вернулся в Москву из Варшавы. В его лирике стали преобладать картины тяжелых страданий и великих жертв, понесенных народами мира.

Угару шовинизма поэт противопоставлял идею братства народов («Западный фронт», «Каждый день», 1915). Позже в стихотворении «Тридцатый месяц» (1917) прозвучало уже прямое, гневное осуждение виновников войны.

Антивоенные стихи Брюсова, рост гуманистических настроений в его поэзии, широкий размах его культурной деятельности привлекли сочувственное внимание М. Горького. Он взял на себя инициативу в деле сближения большого мастера культуры с передовой литературной и демократической общественностью. В свете этой задачи надо рассматривать и оживленную переписку Горького с Брюсовым в 1914—1917 гг., и публикацию в «Новой жизни» стихотворения «Тридцатый месяц», и привлечение поэта в издательство «Парус» и журнал «Летопись», возглавляемые Горьким.

Общественный смысл сближения Брюсова с Горьким сумела разгадать буржуазная пресса, разразившаяся нападками на поэта, якобы изменившего своим идеалам. Но это его не остановило. Особенно сблизила Брюсова с Горьким совместная работа по пропаганде сокровищ литературы народов России. Горьким были задуманы антологии финской, латышской, еврейской поэзии. Опытный переводчик, Брюсов участвовал в подготовке двух сборников. В частности, им были выполнены переводы произведений латышского классика Яна Райниса, поныне считающиеся образцовыми.

По совету Горького в 1915 г. представители Московского армянского комитета предложили Брюсову создать антологию армянской поэзии для русского читателя. Задача эта не ограничивалась рамками обычной культурно-просветительной деятельности. Пропаганда почти неизвестной в России древней армянской поэзии приобретала большое политическое значение, так как армянский народ переживал тогда один из самых трагических периодов своей многострадальной истории, став жертвой геноцида. Приняв предложение Армянского комитета, Брюсов проделал огромную подготовительную работу: изучал армянский язык, совершил поездку в Закавказье, занимался историей Армении.

Высокий художественный уровень переводов, богатство фактического материала в предисловии и комментариях, полнота и систематичность отбора имен и произведений способствовали тому, что сборник «Поэзия Армении» (1916) до сих пор сохранил свое научное и литературное значение. Пропаганда армянской поэзии велась Брюсовым очень интенсивно, он выступал с публичными лекциями о ней в Тифлисе, Баку, Ереване, Москве и Петербурге.

Подлинное значение работы русского писателя по освоению литературы Армении — работы, на десятилетие предвосхитившей будущие интернациональные связи социалистической культуры братских народов, могло быть оценено только в условиях советского строя. В 1924 г. правительство молодой советской республики Армении наградило Брюсова званием своего народного поэта.

Разочарование в войне, сочувствие угнетенным народам, сближение с Горьким уводили Брюсова все дальше от его прежней

индивидуалистической позиции. Летом 1917 г. он послал Горькому, которого тогда злобно травил буржуазная печать, сочувственный сонет. Окончательный разрыв со старым миром и коренной пересмотр своего мировоззрения и творчества Брюсову помогла совершить Октябрьская революция.

## 6

«Переворот 1917 года был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере, я сам вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее», — писал Брюсов.<sup>47</sup> Действительно, Октябрьская революция открыла новый этап литературной и общественной деятельности Брюсова. Он был одним из первых представителей художественной интеллигенции, откликнувшихся на призыв партии в лице первого народного комиссара просвещения А. В. Луначарского и ставших участниками борьбы за социалистическую культурную революцию.

Творчество Брюсова 1917—1924 гг. посвящено в значительной мере революционной современности. Стремление передать героике событий, патетическая окраска, торжественность интонаций, исторические параллели роднят пооктябрьскую политическую лирику Брюсова со стихами о революции 1905 г. Но новая идейная позиция поэта позволила ему ближе подойти к сущности событий. Прежде всего, он уже не отделяет себя от участников происходящей борьбы. «Нам проба» (1920) называлось одно из лучших новых произведений Брюсова; о «нашей новой вольности» шла речь в стихотворении «Только русский» (1919); «Мы куем <...> новой жизни новую руду», — заявлял поэт в четвертую годовщину Октября («Оклики», 1921).

В ряде стихотворений Брюсов говорил о своей кровной связи с родным народом, с его прошлым, с русской природой, русской культурой; о связи, которую он теперь чувствовал с особенной силой и остротой («Весной», 1920; «Родное», «Не память», 1923). Одним из основных образов его лирики стал образ революционной России.

Брюсов одним из первых советских поэтов откликнулся на нарождающееся братство народов социалистического государства, освобожденных от национального угнетения («ЗСФСР», 1924). В то же время через всю лирику советского периода проходит тема интернационального значения русской революции. «Слепительный Октябрь» завершает «календарь столетий» («Октябрь 1917 года», 1920); вся земля следит за «красным призраком Кремля» на «рассветном, пылающем небе» («К русской революции», 1920).

---

<sup>47</sup> Литературное наследство, т. 27-28, с. 472.

Поэт пишет о грозящих Революции опасностях и препятствиях на ее пути; то — блокада, разруха, голод, погруженные во мрак города. Но сквозь стоны «русского горя» он слышал могучий голос «нового гимна»; ветер, воющий над просторами разоренной страны, должен внушить людям уверенность в победе («Третья осень», 1920):

Эй, ветер, ветер! поведай,  
Что в расприх, в тоске, в нящете,  
Идет к заповедным победам  
Вся Россия, верна мечте.

(3, 49)

По-новому разрешалась в поэзии Брюсова проблема героя и проблема народных масс. Теперь на первый план выдвигался образ народного вождя, сила и величие которого — в живой связи с массами («Народные вожди! вы — вал, взметенный бурей...», 1918). Одним из первых в советской поэзии 20-х гг. Брюсов подошел в своих стихах после смерти В. И. Ленина к образу вождя революции и попытался передать всемирное значение этой невозполнимой утраты («Ленин», «После смерти В. И. Ленина»).

В стихах Брюсова о русской революции встречаются абстрактные, архаические метафоры («твой облик реет властной чарой...» — о революционной России), чрезмерное нагромождение исторических ассоциаций («Магистраль», 1924), риторические строки. Несмотря на эти пережитки литературного прошлого, еще не побежденные поэтом, его гражданской лирике был свойствен революционный романтизм, который был в годы становления советской поэзии одним из ее основных стилеобразующих начал (вспомним баллады Н. Тихонова).

Под воздействием новой эпохи вновь возродился давний брюсовский интерес к научной поэзии. Особое место в творчестве Брюсова занимает космическая тема, в постановке которой он намного опередил свое время. Еще в опытах 1912—1913 гг. («При электричестве», «Сын земли») поэт мечтал о просторах вселенной, о контактах с иными мирами. Теперь он страстно призывал, не останавливаясь на покорении неба «бипланами», выйти с земли в «зыбь звезд» («Штурм неба», 1923). Возвращаясь к мечте о познании тайн космоса, загадок Марса и Венеры («Мы и те», «Молодость мира», 1922), Брюсов неизменно представлял себе выход человека во вселенную в гуманистическом аспекте, как обмен достижениями братьев по разуму. И в этом он, безусловно, является предшественником современной советской научной фантастики.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Полнее эта сторона творчества выразилась в неопубликованных драматических произведениях Брюсова «Диктатор» (1921) и «Мир семи поколений» (1924). О космической теме в научной поэзии Брюсова см.: Герасимов К. С. «Штурм неба» в поэзии Валерия Брюсова. — В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 130—153.

Многие стихотворения из сборников «Дали» (1922) и «Меа» (1924) посвящены теории электрона, принципу относительности, смене общественных формаций. Научная поэзия Брюсова замечательна широтой кругозора, силой веры в науку и труд, приводящими поэта к глубокому философскому оптимизму. Брюсов был совершенно прав, когда писал в предисловии к «Далим»: «Все, что интересует и волнует современного человека, имеет право на отражение в поэзии».<sup>49</sup> В эпоху научно-технической революции опыты Брюсова воспринимаются с новым интересом («Машины», «Мысленно, да!», 1923), а принцип обогащения лирики научной проблематикой нашел свое продолжение в поэзии Н. Заболоцкого, Э. Межелайтиса, Л. Мартынова. Самому Брюсову художественное воплощение этого принципа удавалось далеко не всегда. Часто он становился на ложный путь чисто механического перенесения научной терминологии в стихи, превращавшиеся в каталог имен, названий, ассоциаций («С Ганга, с Гоанго...», 1921; «Эры», 1923).

При всей решительности разрыва Брюсова со старым миром процесс его становления как советского поэта был сложным и трудным. Его новые стихи о любви часто окрашивались в тона трагической обреченности, бесконечной усталости (цикл «Над мировым костром»). Груз прошлого давит поэта, собственная душа представляется ему «домом видений», где в углу скулит «о прошлом, прежнем, давнем, старом» одинокий домовой («Груз», 1921; «Дом видений», 1921; «Домовой», 1922). Поэт мужественно преодолевал эти отзвуки прошлого, утверждая победу жизни и пафос созидания нового мира, бессмертие не отдельной личности, а творческой деятельности человечества. Наиболее четко эта мысль выражена в стихотворении «Как листья в осень» (1924).

Не листья в осень, праздный прах, который  
Лишь перегной для свежих всходов, — нет!  
Царям над жизнью, нам, селить просторы  
Иных миров, иных планет!

(3, 174)

Брюсов советского периода активно перестраивал свою поэтическую систему, хотя и сохранил многие особенности торжественного стиля политической лирики. В поисках новых образов и ритмов он жадно впитывал опыт младшего поколения поэтов: необычность метафор имажинистов, словотворчество В. Хлебникова («Дуй, дуй, Дувун!» — «Зимой», 1923), затрудненный синтаксис Б. Пастернака, акцентный стих и «лесенку» В. Маяковского («Пятьдесят лет», 1923). Но этот стих не получил широкого распространения в его творчестве. Свободный стих был более привычен Брюсову по переводам Верхарна, под влиянием которого создавались «Мятеж» (1920) и «Стихи о голоде» (1922).

<sup>49</sup> Брюсов В. Дали. Стихи. М., 1922, с. 7.

Господствующим ритмом поэзии Брюсова остался все тот же ямб, представший в его сборниках в обновленном виде: предельно оснащенный и отягощенный ударениями, потребовавший обновления лексики, синтаксиса, интонации.<sup>50</sup>

Значительные перемены произошли в работе Брюсова-прозаика. Сначала он продолжал начатый в 1913—1914 г. роман «Юпитер Поверженный», но вскоре проблема выбора между старым и новым миром потеряла всякую актуальность, роман остался незавершенным. Его заменил цикл исторических новелл, который должен был охватить жизнь всех стран и народов начиная с древнего Востока. Художественный вымысел в них сведен к минимуму, героями являются исторические деятели, сюжет строится на основе подлинных фактов. Написанные простым языком, свободным от стилизации, исторические рассказы Брюсова, очевидно, преследовали научно-просветительские цели. Аналогичный план-конспект инсценировок на исторические темы разрабатывался также Горьким и Блоком.

Революция захватила не только Брюсова-художника. Как ученый, как мастер культуры он отдал свою огромную эрудицию, свои организаторские способности делу создания нового общества. После Февральской революции Брюсов заведовал Московским отделением Книжной палаты, затем в 1918 г. возглавил Отдел научных библиотек Наркомпроса; принимал участие в работе издательства «Всемирная литература»; с 1921 г. состоял профессором Московского университета.

Но любимым делом Брюсова был созданный по его инициативе в Москве Высший литературно-художественный институт (1921—1925). Сюда с фронтов гражданской войны пришла творчески одаренная молодежь; многие из студентов ВЛХИ впоследствии заняли заметное место в советской литературе (М. Светлов, М. Голодный, Н. Богданов и др.).

Внимательно следя за развитием молодой советской поэзии, Брюсов постоянно выступал как критик. Он решительно осудил попытки символистов и акмеистов отгородиться от революции, сохранить свои прежние позиции — попытки, обрекавшие их на творческое бесплодие и самоповторение. Восторженно отозвался Брюсов о стихах Маяковского, «бодрый слог и смелая речь» которых были «живительным ферментом нашей поэзии» (6, 517). Выступая против ошибок Пролеткульта, против отрицания классического наследия и пренебрежительного отношения к непролетарским литературным группировкам 20-х гг., Брюсов верил в творческие возможности пролетарской поэзии, которая, по его мнению, находилась еще в самом начале своего пути («Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», 1922).

---

<sup>50</sup> См.: *Гаспаров М. Л.* Брюсов-стиховец и Брюсов-стихотворец. (1910—1920-е годы). — В кн.: *Брюсовские чтения 1973 года*, с. 11—43.

В 1923 г. советская общественность отметила 50-летие Брюсова. Он был награжден почетной грамотой ВЦИК, текст которой принадлежал А. В. Луначарскому, приветствовавшему юбиляра также на торжественном заседании от имени Наркомпроса. Отвечая на приветствия и речи, Брюсов подчеркнул закономерность своего прихода к революции, так как в лагере символистов он всегда занимал особое место: «Сквозь символизм я прошел с тем мирозерцанием, которое с детства залегло в глубь моего существа».<sup>51</sup>

Советская наука по достоинству оценила наследие Брюсова — критика, литературоведа и теоретика стиха. Неоспоримы заслуги Брюсова-переводчика, открывшего русскому читателю Верхарна, познакомившего этого читателя с Верленом, Э. По, французской поэзией XIX в. и приобщившего его к неведомой ранее литературе Армении. Брюсов много и плодотворно занимался также проблемами теории перевода.

Но, разумеется, при всей многогранности наследия Брюсова, он прежде всего крупнейший поэт начала XX в., под влиянием которого находились и младшие символисты, и акмеисты. Если не о влиянии, то о литературной преемственности можно говорить и в связи с творчеством Маяковского: городские пейзажи Брюсова подготовили урбанизм Маяковского; от «города-тюрьмы» недалеко до «города-лепрозория». У Брюсова в молодости учились мастерству Н. Асеев, В. Шершеневич, С. Шервинский. Его называли своим учителем Блок и С. Есенин.

В историю русской литературы Брюсов вошел как художник, показавший обреченность капиталистической цивилизации и величие победившей революции, как художник, повлиявший на формирование целого поколения русских и советских поэтов.

---

<sup>51</sup> Валерию Брюсову (1873—1923). Сб. под ред. П. С. Когана. М., 1924, с. 56.



## АЛЕКСАНДР БЛОК

## 1

Первые детские впечатления Александра Александровича Блока (1880—1921) связаны с домом деда со стороны матери,<sup>1</sup> ректора Петербургского университета, известного ученого-ботаника А. Н. Бекетова. «Бекетовский дом» для Блока — мир огромной значимости, объект любви и навсегда сохраненных светлых воспоминаний. Поэтому он и становится прообразом одного из ключевых символов блоковского творчества — того «единственного на свете» Дома,<sup>2</sup> который должен быть покинут во имя горестного, но имеющего высокие цели «странствия земного».<sup>3</sup>

«Бекетовский мир» — мир либерально-гуманистической культуры дворян-интеллигентов, сочувственно следивших за демократическим движением 60—80-х гг. и составлявших его легально-активную периферию. Обаяние этого мира Блок позже видел в его «благородстве» (З, 314), в человеческой теплоте, которая в сфере общности проявлялась «народолюбием», пафосом жертвы, «сораспятием» (З, 463). Потому-то интимная тема ухода из Дома в дальнейшем слилась у Блока с критикой либерального гуманизма XIX в.

Другая важная примета жизни Бекетовых — интенсивность духовных поисков, высокая культура. Дед, ученый и общественный деятель; бабка, Е. Г. Бекетова, переводчица с английского, французского и других европейских языков; тетки (поэтесса Е. А. Краснова; детская писательница и переводчица М. А. Бе-

<sup>1</sup> После рождения ребенка мать Блока не вернулась к мужу, а позже развелась с ним и вышла замуж за Ф. Ф. Кублицкого-Плюстуха; своего отца, профессора права Варшавского университета А. Л. Блока, поэт почти не знал.

<sup>2</sup> Зримый облик Дома — «белый дом» на холме — был навеян подмосковной усадьбой Бекетовых — Блока Шахматова.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1. М.—Л., 1960, с. 39. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

кетова, будущий биограф Блока); наконец, мать поэта, А. А. Блок, тоже занимавшаяся литературным трудом, — все это были люди одаренные, широко образованные, любившие и понимавшие слово.

Воспитание Блока неотделимо от подчеркнутого им самим «дворянского баловства» (3, 462), от «*éducation sentimentale*»<sup>4</sup> (3, 298), определивших длительное отсутствие «жизненных опытов» (7, 13), наивность в быту и политике. Но этому же воспитанию Блок обязан тем, что жил с раннего детства в атмосфере ярких культурных впечатлений. Особенно важными оказались для него «лирические волны», «набегавшие» (7, 12) от русской поэзии XIX в. — Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Фета, Тютчева, Полонского.

Первые поэтические опыты Блока (1898—1900), частично объединенные им позднее в цикл «*Ante lucem*»,<sup>5</sup> говорят о его кровной связи с русской лирикой и о важности для него европейской поэтической традиции (Г. Гейне, романтически интерпретированный Шекспир и др.). Восприятие мира юным Блоком определялось в основном романтическими воздействиями (противопоставление «поэта» «толпе», апология «страсти» и дружбы, антитетичность и метафоризм стиля). В рамки этой же традиции вмещалось характерное и для зрелого Блока антиномичное отношение к действительности. В 1898—1900 гг. это — колебания между настроениями разочарованности, ранней усталости («Пусть светит месяц — ночь темна...») и пушкинско-батюшковским «эллинизмом», прославлением радостей жизни («В жаркой пляске вакханалий...»).

Уже в раннем творчестве видна самобытность Блока: яркий лиризм, склонность к максималистски обостренному мироощущению, неопределенная, но глубокая вера в высокие цели Поэзии. Своеобразно и блоковское отношение к литературным традициям; культура прошлых веков для него — интимно близкая, живая, сегодняшняя. Он может посвящать стихи Е. Баратынскому или А. К. Толстому, наивно полемизировать с давно скончавшимся Дельвигом («Ты, Дельвиг, говоришь: минута — вдохновенье...»). Для его юношеской лирики характерны обилие эпиграфов и цитат из Платона и Библии, Шекспира и Гейне, Некрасова и Бодлера, а также вариации на темы, заданные литературной («гамлетовский» цикл, стихотворение «Мэри» с подзаголовком «Пир во время чумы»), живописной («Погоня за счастьем. (Рош-Гросс)») или музыкальной («Валкирия. (На мотив из Вагнера)») традицией.

В 1901—1902 гг. круг жизненных впечатлений Блока значительно расширяется. Домашние и книжные влияния дополняются еще неясными, но мощными импульсами, идущими от самой

<sup>4</sup> чувствительного воспитания (*франц.*).

<sup>5</sup> «Перед светом» (*латин.*).

действительности, от нового века, напряженно ждущего всеобщего и полного обновления. Важнейшим событием этих лет, наложившим отпечаток на всю жизнь и творчество поэта, станет его исполненное драматизма чувство к будущей жене, Л. Д. Менделеевой.<sup>6</sup>

Все это ускорило исподволь подготовлявшийся творческий взлет. Разнонаправленные поиски ученика сменились созданием произведения, на редкость цельного и зрелого. При всей несомненной связи «Стихов о Прекрасной Даме» с мировой и русской лирикой цикл этот — не только ярко оригинальное, но и — для отечественной традиции — почти уникальное произведение.

Личный поэтический опыт Блока, разумеется, перекликался с общим путем развития русского искусства. В предреволюционные годы оно переживало подъем романтических настроений, связанных с критикой позитивизма, буржуазности, с интересом к разнообразным утопиям прошлого, с мечтой о героическом преобразовании мира. Романтические настроения своеобразно преломились и в «Стихах о Прекрасной Даме».

Ключом к истолкованию пестрых жизненных и культурных впечатлений для автора этого цикла явилась поэзия Владимира Соловьева, овладевшая всем его существом «в связи с острыми мистическими и романтическими переживаниями» (7, 13). Через лирику Соловьева Блок усваивает платоновские и романтические идеи «двоемирия» — противопоставление «земли» и «неба», материального и духовного. Указанная антитеза, однако, претворяется в блоковском творчестве двойко. Иногда она подразумевает, что земной мир — это только вторичные, лишённые самостоятельной ценности и бытия «тени от незримого очами»: <sup>7</sup>

Чуть слезу, склонив колени,  
Взором кроток, сердцем тих,  
Уплывающие тени  
Суетливых дел мирских.

(1, 106)

Иногда же антитеза «материя — дух» помогает истолковать «земное» в духе соловьевских идей «синтеза» — как неизбежный и имеющий собственную значимость этап становления мирового духа. В последнем случае естественно прославление земной жизни, природы, страсти.<sup>8</sup> Для молодого Блока эта ликующая радость бытия, дыхание земли — юной, красочной, многозвучной и радостной — особенно важны.

Ярче всего близость Блока к соловьевской традиции явлена через связь его поэтического идеала с важнейшим и для фило-

<sup>6</sup> См.: Литературное наследство, т. 89. А. Блок. Письма к жене. М., 1978.

<sup>7</sup> Соловьев Вл. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974, с. 93.

<sup>8</sup> Ср. стихотворения Вл. Соловьева «Земля-владычица! К тебе чело склонил я...», «День прошел с суетой беспощадною...» и др.

софии, и для поэзии Вл. Соловьева образом Души мира. Душа мира — женственная по природе духовная субстанция (наиболее близкая к Weltseele Шеллинга и die Ewig-Weiblichkeit Гете). К Душе мира как возделенному идеалу в произведениях Соловьева обращены и вся земная природа, и все человечество (пантеистический и мистико-утопический аспекты соловьевства), и каждый человек в отдельности (в поэзии это лирический герой и мистика любви, наиболее значимая для Блока). Мистическая любовь-эрос знаменует приобщение к Душе мира. Она также предстает то как подвиг полного отречения от земных страстей, то как нисхождение Души мира на землю, созидание «земного рая», как земная, но освященная высокой духовностью Любовь.

Платоновско-соловьевскому мистицизму цикла соответствует символизму художественного мышления Блока. Непосредственные лирические переживания, эпизоды личной биографии, разнообразные впечатления поэта, широко отраженные в «Стихах о Прекрасной Даме», — все это одновременно знаки предельно обобщенных процессов, складывающихся в своей совокупности в мистико-философский миф. Стихи цикла принципиально многоплановы. В той мере, в какой они говорят о реальных чувствах живых людей, это произведения интимной, пейзажной, реже — философской лирики. Но в той степени, в какой изображаемое причастно к глубинным пластам содержания, к мифу, сюжет, описания, лексика — словом, вся образная система цикла представляет цепь символов. Ни один из этих планов не существует отдельно: каждый из них как бы «просвечивает» сквозь другие в любой детали повествования. Как лирика, «Стихи о Прекрасной Даме» — собрание отдельных, вполне самостоятельных стихотворений, фиксирующих настроение данного момента. Осознание же глубинного пласта повествования заставляет видеть в отдельных текстах и в каждой их части разрозненные эпизоды единого мифа, несущие память о целом. И писатели-романтики, и Вл. Соловьев поэтически декларировали идею многозначности образа. Блок одним из первых русских поэтов выразил ее самой структурой своих образов-символов и всего цикла-мифа.

Осмысленные как миф, «Стихи о Прекрасной Даме» представляют повествование о тайнах мироустройства и становлении мира. Основная антитеза «небесного» и «земного» и чаяния грядущего «синтеза» этих двух начал бытия воплощаются в цикле в сложных отношениях Прекрасной Дамы (духовного начала бытия) и лирического героя, «я» — существа земного, живущего среди «народов шумных» (1, 78), но устремленного душой в высь — к Той, которая «течет в ряду иных светил» (1, 103). Высокая любовь лирического героя (гимны Даме — основной эмоциональный пафос цикла) — это любовь-преклонение, сквозь которое лишь брезжит робкая надежда на грядущее счастье.

Любовь воплощена в мотиве Встречи лирического героя и Дамы. История Встречи, долженствующей преобразить мир и

героя, уничтожить власть времени («завтра и вчера огнем» соединить — 1, 110), создать царство божие на земле (где «небо вернулось к земле» — 1, 201), — таков лирический сюжет цикла. С ним состнесена лирическая фабула — идущая от стихотворения к стихотворению смена настроений, перипетий «мистического романа». Именно эта фабула, более тесно, чем сюжет (миф), связанная со стоящей за текстом действительностью, играет в цикле особую роль. Она не только воплощает, но и развенчивает утопию мистического преобразования мира.

Весенние надежды первых стихотворений сменяются то разочарованием и ревностью к таинственным двойникам, то все более нетерпеливым и страстным ожиданием земной любви, то не менее знаменательной боязнью Встречи. В миг воплощения «Дева, Заря, Купина» может превратиться в земное (злое, греховное) создание, а ее «нисхождение» в мир — оказаться падением. В программном стихотворении «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» это сочетание пламенной веры в неизменность Дамы («Все в облике одном предчувствую Тебя») и ужаса перед «превращением» («Но страшно мне: изменишь облик Ты» — 1, 94) особенно ощутимо.

Чаемого преобразования мира и «я» в цикле так и не происходит. Воплотившись, Дама, как и боялся поэт, оказывается «иной»: безликой (1, 142), инфернальной, а не небесной, и Встреча становится псевдовстречей. Поэт не хочет оставаться «старым» романтиком, влюбленным в далекую от жизни мечту. Он продолжает ждать не грезы, а земного воплощения идеала, хотя бы и отнесенного к далекому будущему. Поэтическим итогом «Стихов о Прекрасной Даме» оказываются одновременно и трагические сомнения в реальности мистического идеала, и верность светлым юношеским надеждам на будущую полноту любви и счастья, на грядущее обновление мира.

«Стихи о Прекрасной Даме» отнюдь не дебют новичка. Это цикл стихотворений высочайшего духовного накала, буйно пульсирующих чувств, глубокой искренности — и одновременно произведение, отличающееся завершенностью и гармоничностью образов, узерненным и зрелым мастерством. Первый поэтический сборник Блока сразу же ввел его в мир большой русской поэзии.

## 2

Новый этап творчества Блока связан с годами подготовки и свершений первой русской революции. В это время выходит сборник «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), создаются стихотворения, позже вошедшие в книги «Нечаянная Радость» (1907) и «Снежная маска» (1907), трилогия лирических драм («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» — 1906). Начинается работа поэта в области критики и художественного перевода,

возникают литературные связи, преимущественно в символистской среде (Вяч. Иванов, Д. Мережковский, З. Гиппиус — в Петербурге; А. Белый, В. Брюсов — в Москве). Имя Блока приобретает известность.

В 1903—1906 гг. Блок чаще и чаще обращается к социальной поэзии. Он сознательно уходит из мира лирической отъединенности туда, где живут и страдают «многие». Содержанием его произведений становится действительность, «повседневность» (хотя и истолковываемая порой сквозь призму мистики). В этой «повседневности» Блок все настойчивее выделяет мир людей, унижаемых бедностью и несправедливостью. В стихотворении «Фабрика» (1903) тема народного страдания выходит на первый план (ранее она лишь брезжила сквозь образы городской «чертовщины» — «По городу бегал черный человек...», 1903). Теперь мир оказывается разделенным не на «небо» и «землю», а на тех, кто, скрытый за желтыми окнами, принуждает людей «согнуть измученные спины» (1, 302), и на нищий народ. В произведении отчетливо звучат интонации сочувствия «нищим». В стихотворении «Из газет» (1903) социальная тема еще заметнее соединена с ярким сочувствием страдающим. Здесь рисуется образ жертвы социального зла — матери, которая не смогла вынести нищеты и унижения и «сама на рельсы легла» (1, 309). Здесь же впервые у Блока появляется характерная для демократической традиции тема доброты «маленьких людей». В стихотворениях «Последний день», «Обман», «Легенда» (1904) социальная тема поворачивается еще одной стороной — рассказом об унижении и гибели женщины в жестоком мире буржуазного города.

Произведения эти очень важны для Блока. В них женское начало выступает не как «высокое», небесное, а как «падшее» на «горестную землю» и на земле страдающее. Высокий идеал Блока отныне становится неотделимым от реальности, современности, социальных коллизий. Произведения на социальные темы, созданные в дни революции, занимают в сборнике «Нечаянная Радость» значительное место. Они завершаются так называемым «чердачным циклом» (1906), воссоздающим — в прямой связи с «Бедными людьми» Достоевского — уже вполне реалистические картины голодной и холодной жизни обитателей «чердаков».

Стихотворения, в которых господствуют мотивы протеста, «бунта» и борьбы за новый мир, первоначально также были окрашены в мистические тона («Все ли спокойно в народе?..», 1903), от которых Блок постепенно освобождался («Шли на приступ. Прямо в грудь...», 1905; «Поднимались из тьмы погребов...», 1904, и др.). В литературе о Блоке неоднократно отмечалось, что поэт ярче всего воспринимал в революции ее разрушительную («Митинг», 1905), природоподобную, стихийную сторону («Пожар», 1906). Но чем важнее становился для Блока,

человека и художника, опыт первой русской революции, тем сложней и многообразней оказывались ее поэтические отображения.<sup>9</sup>

Для Блока, как и для других символистов, характерно представление, что чаемая народная революция — это победа *новых* людей и что в прекрасном мире будущего нет места его лирическому герою и людям, близким ему по социально-психологическому складу.

Вот они далёко,  
Весело плывут.  
Только нас с собою,  
Верно, не возьмут!

(2, 181)

Гражданская лирика была важным шагом в осмыслении мира художником, при этом новое восприятие отразилось не только в стихотворениях с революционной темой, но и на изменении общей позиции поэта.

Дух революционной эпохи Блок ощутил прежде всего как антидогматический, догморазрушающий. Не случайно именно в 1903—1906 гг. поэт отдаляется от мистицизма Вл. Соловьева и сам определяет новую фазу своей эволюции как «антитезу» по отношению к соловьевской «тезе». Изменяется не только направленность поэтического внимания («голоса миров иных»), но и представление о сущности мира. Поэтическое царство Прекрасной Дамы ощущалось Блоком как вечное и «недвижное» в основах: меняются лишь суетливые дела мирские, а Душа Мира — «в глубинах несмутима» (1, 185). Новый поэтический символ, характеризующий глубинную природу бытия, — «стихия» — возникает в тесной связи с настроениями и взглядами других русских символистов, и прежде всего со взглядами Вяч. Иванова. «Стихия» воспринимается Блоком с 1904 г. как начало движения, всегдашнего разрушения и созидания, неизменное лишь в своей бесконечной изменчивости. Мотивы стихийности русской жизни, русской революции широко распространены в русской литературе начала XX в. Особенно характерны они для писателей демократического лагеря, в творчестве которых отразились революционный опыт и настроения непролетарских народных масс. У русских символистов речь шла в конечном счете о той же «стихийности», о раскрепощении «природных» сил человека в грандиозном революционном порыве. Однако в символистской поэзии, вырвавшейся на почве индивидуалистического, «уединенного сознания», «стихийность» (как и вообще весь поэтический мир) подчас освобождалась от конкретных примет эпохи, облекалась в тона абстрактной героики, прославления

<sup>9</sup> См.: Максимов Д. Е. Александр Блок и революция 1905 года. — В кн.: Революция 1905 года и русская литература. М.—Л., 1956, с. 246—279.

страстей, романтико-декадентского индивидуализма, в образы фантастические или мифологизированные. «Стихийность» блоковской поэзии 1904—1908 гг. — это путь от символистского пафоса «страсти» как таковой к демократическому апофеозу народа, «людей стихии». Общая картина действительности теперь резко усложняется. Если контрасты в «Стихах о Прекрасной Даме», при всем их разнообразии, укладывались в платоновскую идею «двоемирия» и составляли в целом царство высокой гармонии, то теперь жизнь предстает как дисгармония, как иррационально сложное и противоречивое явление, как мир множества людей, событий, борьбы:

Есть лучше и хуже меня,  
И много людей и богов,  
И в каждом — метанье огня,  
И в каждом — печаль облаков.

(2, 104)

«Стихия» (в отличие от «Души мира») не может существовать как чистая идея: она неотделима от земных воплощений. Материальная воплощенность «стихийного» мира реализуется в важнейшей для Блока «Нечаянной Радости» теме земной страсти, сменившей мистическое поклонение «Деве, Заре, Купине». Героиня новой лирики, которой восхищен поэт, — не только земная, но и шокирующе «посюсторонняя» женщина. Быть может (за что можно поручиться в царстве мелькающих личин?), эта героиня, как и лирический герой «Нечаянной Радости», когда-то «небо знала» (2, 183). Однако в своем сегодняшнем воплощении — это «падшая звезда» (и «падшая женщина»). Встреча с «ней» происходит «в неосвященных воротах» (2, 183), в «змеином логовище» (2, 165), в хмельном чаду загородного ресторана. Лирический герой Блока потрясен переживанием бурной земной страсти, дурманящим запахом духов и туманов (2, 186).

Поэту в период «Нечаянной Радости» резко и неожиданно меняется общий облик лирики Блока. Здесь большое место занимают стихотворения о городе, о природе, где нет ни образа лирического героя, ни мотивов любви. С другой стороны, полностью меняется характер лирического переживания: вместо рыцарского поклонения Даме — земная страсть к «многим», к «незнакомке», встреченной в мире большого города. Новый облик любовной темы вызван многими причинами: общемировоззренческими (исчезновение высокой веры в «Деву, Зарю, Купину»), социальными (рост интереса к городской жизни, к «низам» города), биографическими (сложность и драматизм отношений Блока с женой). Мотивы дикой страсти находят вершинное выражение в цикле «Снежная маска» (1907). Не менее ярко «стихия» воплощается и в других дуновениях жизни: в теплоте и прелести «низменной» природы (стихотворения 1904—1905 гг., позже составившие цикл «Пузыри земли»), в опьяняющем водо-



вороте городских событий. «Здесь и теперь» оказывается не только главной темой, но и высшей ценностью блоковской лирики этих лет. В иррациональной дисгармонии вечно движущейся, материально воплощенной «стихии» поэт обнаруживает красоту, силу, страстность, динамизм и праздничность.

Апология «стихий» имела и еще одну важную особенность. Начав с интереса к «низшей» природе («Пузыри земли»), Блок постепенно все чаще изображает «людей природы», наделенных притягательными чертами стихии. Не случайно героиня лирики этих лет всегда — прямо или опосредованно — связанная с блоковским поэтическим идеалом, — это зачастую пламенная и страстная дочь народа («Прискакала дикой степью. . .»). Впоследствии Блок начинает относиться к своему творчеству периода «антитезы» весьма настороженно, порой пронзительно ощущая «бездны», подстерегающие человека на путях пассивной самоотдачи «стихиям». Для беспокойства были реальные основания. Пафос разрушения зачастую сказывался самоцелью, отрицание мистики — самодовлеющим скепсисом, гипертрофией романтической иронии, подвергающей сомнению самую реальность бытия. В произведениях этого периода нередки субъективизм и индивидуализм: «стихии» оказываются прежде всего «стихиями души» лирического героя. Не менее характерны для лирики «Нечаянной Радости» ослабление этического пафоса, эстетизация зла, декадентский демонизм в изображении маящей, но злой страсти.

Блок постоянно ощущает тревожную необходимость искать какие-то новые пути, новые высокие идеалы. И именно эта неуспокоенность, скептическое отношение к универсальному скепсису, напряженные поиски новых ценностей отличают его от внутренне самодовольного декадентства. В знаменитом стихотворении «Незнакомка» (1906) лирический герой взволнованно вглядывается в прекрасную посетительницу загородного ресторана, тщетно пытается узнать, кто перед ним: воплощение высокой красоты, образ «древних поверий», или Незнакомка — женщина из мира пьяниц «с глазами кроликов»? Миг — и герой готов поверить, что перед ним — просто пьяное видение, что «истина в вине» (2, 186). Но, несмотря на горькую иронию заключительных строк, общий эмоциональный строй стихотворения все же не в утверждении иллюзорности истины, а в сложном сочетании преклонения перед красотой, волнующего чувства тайны жизни и неутолимой потребности ее разгадать.

И медленно, пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна,  
Дыша духами и туманами,  
Она садится у окна.

И веют древними поверьями  
Ее упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.

И странной близостью закованный,  
Смотрю за темную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.

(2, 186)

Новое мироощущение породило изменения в поэтике. Тяга назад, в гармонический мир Прекрасной Дамы, совмещается в творчестве Блока этих лет с резкой критикой соловьевского утопизма и мистики, а влияния европейского и русского модернизма — с первыми обращениями к реалистической традиции (Достоевский, Гоголь, Л. Толстой).

Новый способ отображения действительности сам Блок называл «мистическим реализмом», справедливо выделяя в нем тяготение к показу каждодневной жизни и представление о злой, «дьявольской» природе земного бытия. Следует сказать, однако, что образы «чертенят да карликов», игравшие важную роль в лирике 1903—1904 гг., в годы революции все больше отходят на задний план, а интерес к реальности и современности все возрастает.

Разрушение поэтического мифа о мистической красоте, спасающей мир, заметно расшатывает систему блоковских символов. Мир предстает теперь перед лирическим героем как смена хаотических впечатлений, смысл которых сложен и порою непостижим. Стремление показать сложность мира иногда вызывает нарочитое нагромождение образов, связанных не внутренним сходством, а внешним пространственно-временным соседством.

Стены фабрик, стекла окон,  
Грязно-рыжее пальто,  
Развевающийся локон —  
Все закатом залито.

(2, 149)

Появляются характерные черты импрессионистической поэтики. Идее сложной «несимметричности» мира соответствует обилие метафор, оксюморонов, полемическое соотнесение образов «Нечаянной Радости» с образами «Стихов о Прекрасной Даме».

В годы революции отходит в прошлое вера поэта в «золотой век», в тот «рай», где жили только двое. Мир «Нечаянной Радости» многолик и многолюден, это царство многообразных персонажей и не связанных друг с другом сюжетов. Блоковской лирике суждено было пройти через этот мир релятивной множественности, прежде чем поэт вновь обрел чувство единства жизни, ее связи с высоким идеалом человечности.

### 3

Блок — поэт, потрясенно воспринимавший мир. Неудивительно, что опыт революции 1905 г. не только не прошел для него бесследно, но и отразился наиболее заметно в творчестве первых лет столыпинской реакции.

Поэт создает в эти годы такие яркие циклы, как «Вольные мысли» (лето 1907), «Фаина» (1906—1908), «На поле Куликовом» (1908). Но не менее существенно его стремление отодвинуть лирику на второй план, обратившись к драме («Песня Судьбы») и к прежде далекой ему публицистике (статьи о народе и интеллигенции).

В 1906—1907 гг. Блок испытывает кратковременное, но сильное чувство к актрисе театра Комиссаржевской — Н. Н. Волоховой. Это чувство он сам по-прежнему ощущает как стихию. Однако если в первом «волоховском» цикле — «Снежная маска» речь шла, как и в предшествующей лирике, о «стихиях души» лирического героя, о прекрасной, но губительной страсти, то в цикле «Фаина» стихия — это народная сущность героини, любовь к которой является одновременно приобщением лирического героя к национальной жизни. Не случайно «хмельная» страсть неотделима здесь от образов хоровода, от интонаций русской плясовой или частушки:

Гармоника, гармоника!  
Эй, пой, визжи и жги!  
Эй, желтенькие лютики,  
Весенние цветки!

С ума сойду, сойду с ума,  
Безумствуя, люблю,  
Что вся ты — ночь, и вся ты — тьма,  
И вся ты — во хмелю...

(2, 280—281)

Иначе, но во многом сходно решается образ стихии в «Вольных мыслях». Яростная любовь к жизни и радости земного бытия переполняют душу героя цикла, удаленного здесь от мистического миропонимания; они противостоят воспеванию смерти в творчестве Ф. Сологуба и ряда других символистов:

Хочу,  
Всегда хочу смотреть в глаза людские,  
И пить вино, и женщин целовать,  
И яростью желаний полнить вечер,  
Когда жара мешает днем мечтать  
И песни петь! И слушать в мире ветер!

(2, 298)

Образы ветра, метели прошли через всю поэзию Блока, став в ней своеобразными опорными символами динамизма жизни.

Для литературы пореволюционной поры характерно обращение крупнейших ее представителей к теме России, к ее прошлому и будущему, к вопросу о русском национальном характере. Большое место образ Руси занял и в творчестве Блока.

В одном из писем 1908 г. он говорит: «Этой теме я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь <...> Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель» (8, 265, 266).

Цикл «На поле Куликовом» — высшее поэтическое достижение поэта 1907—1908 гг. Пронзительное чувство родины соседствует здесь с особого рода «лирическим историзмом», способностью увидеть в прошлом России свое, интимно близкое — сегодняшнее и «вечное». Для блоковского художественного метода этих и дальнейших лет примечательны и попытки преодолеть символизм, и глубинная связь с основами символистского видения мира.

В своих раздумьях о судьбах Родины Блок обращается к облику старой России, издавна характеризуемой как Россия нищая и униженная. Такой видится она и Блоку.

Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слезы первые любви!

(3, 254)

В то же время стихи о России пронизывает ощущение современности как эпохи близких великих перемен. Недалек день новой Куликовской битвы, день поражения и гибели врага. «Над городами, — пишет Блок в статье «Народ и интеллигенция» (1908), — стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой <...> Среди десятка миллионов царствуют как будто сон и тишина. Но и над станом Дмитрия Донского стояла тишина <...> Над русским станом полыхала далекая и зловещая зарница» (5, 323).

Весьма существенно, что победа над врагами, угнетающими Русь, мыслится как итог великого, героического «боя». Отсюда изображение лирического героя цикла в трагико-героических тонах. Это «не первый воин, не последний», знающий, что «долго будет родина больна» (3, 250), но тем не менее мужественно готовый принять участие в неизбежной битве.

Есть в творчестве Блока некие постоянные образы-символы, выявляющие наиболее глубинные и устойчивые стороны его мироощущения. Одна из важнейших групп таких образов связана с представлением о цели жизни. Жизнь без цели — абсурд для юного Блока и неизбывный ужас для Блока зрелого: не случайно бесцельность бытия станет одной из основных характеристик «страшного мира» реакции. Цель всегда соотносится Блоком с образами будущего («только будущим стоит жить», — скажет он несколько позже) — с временем реализации высокого идеала. Темы цели, будущего, идеала, отодвинутые в 1903—1906 гг. импрессионистическими зарисовками мира «здесь и теперь», в годы осмысления опыта первой русской революции вновь выступают на передний план. Однако они существенно изменены сравнительно с юношеской лирикой Блока. Цель перемещается с «небес» на «горестную землю», неразрывно сплавившись с надеждами на

«вочеловечение» идеала, его земное воплощение, а сам идеал в 1907—1908 гг. окончательно наполняется гуманистическим содержанием, соединяется с «безумной» мечтой о прекрасном человеке будущего. Одновременно в лирике («Фаина», «На поле Куликовом»), драме («Песня Судьбы») и публицистике («Три вопроса» и др.) появляется новый «образ-понятие» — долг, определяющий отношение сегодняшнего человека к будущему, художника (и — шире — интеллигента) к народу:

Нет! Счастье — праздная забота,  
Ведь молодость давно прошла.  
Нам скоротает век работа,  
Мне — молоток, тебе — игла.

(2, 191)

Долг находит свое высочайшее отображение в мотивах героического боя с врагом за счастье Родины. Впервые этот высокий образ воплощается и становится ведущим в рассматриваемом цикле «На поле Куликовом».

Не может сердце жить покоем,  
Недаром тучи собрались.  
Доспех тяжел, как перед боем.  
Теперь твой час настал. — Молись!

(3, 253)

Историзм поэтического мышления Блока обусловлен прежде всего представлением о сложности и трагизме жизни, связанным с характерным для него пафосом движения и героики битв. Это обеспечивает непрерывную связь времен.

И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль...  
Летит, летит степная кобылица  
И мнет ковыль.

Закат в крови! Из сердца кровь струится!  
Плачь, сердце, плачь...  
Покоя нет! Степная кобылица  
Несется вскачь!

(3, 249—250)

В царстве «вечного боя» человек поставлен историей, «мировой средой»<sup>10</sup> в противоречивые, трагические отношения с дру-

---

<sup>10</sup> «Мировая среда» — «символ-понятие» (Д. Е. Максимов), весьма существенное для миропонимания зрелого Блока. В нем поэт объединил пантеистическое представление о непосредственной связи между космическим бытием и жизнью личности с мыслью о важности для человека влияния среды как таковой (в том числе — и среды исторической, национальной, социальной, бытовой). Эта последняя мысль восходит к реалистической эстетике.

гими людьми. Состояние высокой, героической готовности к «бою» и гибели порождается ощущением причастности человека к высокой трагедии бытия.

Так после многих лет поисков нового поэтического идеала, высокого, «святого» и в то же время общезначимого, Блок находит и воплощает его в образе Родины — «светлой жены», в образе, перебрасывающем мост от мечтаний его юности к зрелому творчеству. С приходом к теме России, в ее прямом и опосредованном виде, поэзия Блока обретает широкое звучание.

Стремление вырваться из узких рамок «лирики» вызывает обращение к драме и публицистике, ставящее, как и в поэзии, вопросы о путях личности и истории, о родине, о тайно готовящейся борьбе за грядущую свободу и счастье. В драме «Песня судьбы» интеллигент Герман уходит из мира «уединенного счастья» на снежные просторы родины, где ждет его «окончательная» встреча с красавицей Файной — Россией. В публицистических статьях Блок с горечью пишет о наступившей реакции и в то же время предсказывает неизбежную гибель современной индивидуалистической культуры и рост мощных движений пробуждающегося народа.

Для блоковского творчества конца 1900-х гг. характерно господство этического, гуманистического пафоса. Но этические поиски и решения поэта неоднозначны. Как и в годы первой русской революции, он не приемлет христианского пафоса терпения и толстовского непротивления злу. Но в то же время решение вопроса об отношении личности к народу, о путях современной интеллигенции, о долге окрашивает блоковское народолюбие в тона жертвенности, «добровольного обнищания». Позже эта двойственность будет осознаваться поэтом как одно из выявлений диалектической сложности мира и человека.

Заметно меняются эстетические воззрения Блока. Он резко критикует теперь все разновидности «нового искусства», говорит о принципиальной важности «заветов» писателей-демократов прошлого века, о неизбежной «встрече» символистов и реалистов.<sup>11</sup> Высокая оценка творчества Горького в статье «О реалистах» (Блок признает Горького выразителем того, что вкладывается в понятие Русь, Россия) приводит его к расхождению с позицией большинства символистов, к многолетней ссоре с недавним близким другом Андреем Белым. Сближение с реалистической литературой должно было, по мысли Блока, решить такие кардинальные для современного художника проблемы, как обращение искусства к жизни, народность и национальность культуры, идейность и «программность» творчества.

---

<sup>11</sup> См.: Минуц З. Г. Блок и русский символизм. — В кн.: Литературное наследство, т. 92, кн. 1. М., 1980, с. 98—172.

Разрыв с «новым искусством» обозначила и более ранняя «лирическая драма» «Балаганчик» (1906), направленная против мистиков-соловьевцев. Один из героев пьесы Арлекин говорил:

Здесь никто понять не смеет,  
Что весна плывет в вышине!  
Здесь никто любить не умеет,  
Здесь живут в печальном сне!  
Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!  
Твоя душа близка мне давно!  
Иду дышать твоей весною  
В твое золотое окно!

(4, 20)

Но в 1906 г. Блок не верил в объективные ценности: мир в окне нарисован на бумаге — Арлекин «полетел <...> в пустоту». Теперь пафос блоковской поэзии обновился. Лирические персонажи и картины действительности получают конкретные — национальные, социальные, порой исторические очертания. «Вневременное» в героях теперь не отменяет современного (как это было в «Стихах о Прекрасной Даме»), но оно не отменяется и мгновенным (как в некоторых стихотворениях «Нечаянной Радости»). Вечное сочетается с фиксацией переживаний в реальном историческом времени и пространстве, хотя поэт, как мы отмечали, не порывает полностью с мистическим осмыслением мира.

Новое, еще только складывающееся понимание истории включало и художественную картину *единого*, вечно движущегося мира, и внутренние «соответствия» разных сторон жизни (разных «путей» ее). Это делало возможным самые широкие поэтические уподобления, создание новой системы образов-символов (Фаина—Россия; наполненный новым значением гоголевский образ тройки; «Куликовская битва» как символ готовности к битве с врагами родины и др.).

Таким образом, в 1907—1908 г. формируются весьма существенные для позднего Блока черты поэтики, сочетающей реалистические традиции с глубинной символическостью образа.

#### 4

Новый — с весны 1909 г. — поворот в творчестве Блока наступает с кажущейся неожиданностью. Внешним толчком стали тяжелые переживания, связанные со смертью (на восьмой день после рождения) усыновленного Блоком ребенка Л. Д. Блок. Ощущение бесконечно тяжелой, «глухой ночи» столыпинской реакции, конечно, было знакомо поэту и раньше. Но теперь оно на какое-то время становится господствующим настроением, заглушая недавнее восхищение революцией — юностью «с нимбом вокруг лица» (8, 277), веру в ее неотвратимость.

Весной 1909 г. измученные Блоки уезжают в Италию. Эта поездка вызвала появление цикла «Итальянских стихов» —

яркого выражения настроений нового трехлетия. Щемящие ноты тоски, «безысходность печали» (3, 108) сливаются с мыслями о современной европейской цивилизации как давно мертвом мире.

А виноградные пустыни,  
Дома и люди — все гроба.  
Лишь медь торжественной латыни  
Поет на плитах, как труба.

(3, 99)

Но Блок ощущает и живые, творческие начала жизни. Это прежде всего — великое искусство, «обжегшее» поэта во время итальянских странствий. Образы живописи, архитектуры, поэзии, «томительная» любовь к прекрасному, озаренность им пронизывают стихи об Италии. При этом в отличие от раннего творчества искусство — не столько антитеза реальности, сколько обнаружение ее глубинной природы, ее лучших потенций. «История, запечатлевшаяся в культуре, — та реальность, на которую пытается сейчас опереться Блок», — справедливо пишет П. Громов.<sup>12</sup> Искусство хранит память о великом прошлом страны, и оно же — песнь о будущей «Новой жизни» (3, 99). Творчество родственно жизни в ее наиболее ярких проявлениях, родственно природе, раствориться в которой мечтает поэт.

И когда предамся зною,  
Голубой вечерний зной  
В голубое голубую  
Унесет меня волной...

(3, 107)

Ощущение сложности и противоречивости искусства как выявления «многострунности» мира составит важную черту блоковского мировосприятия 1910-х гг., хотя и наполнится во многом иным, чем в предшествующий период, содержанием.

Это время вершинного расцвета дарования Блока, создания им таких итоговых произведений, как поэмы «Возмездие» (1910—1921) и «Соловьиный сад» (1915), драма «Роза и Крест» (1913). Подспудные истоки поэзии этих лет — ощущение конца реакции, охватившее русское общество. «Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной» (5, 486), — пишет Блок. Вера в близкие грандиозные потрясения резко меняет эмоциональный тонус его творчества: пессимизм уступает место «мужественному» отношению к миру. Поэт начинает живо интересоваться отвергавшимися им ранее «политикой» и «социальностью», возвращается к мыслям о том, что реальность ценнее мечты и что «*галанливое* движение, называемое „новым искусством“, кончилось; т. е.

<sup>12</sup> Громов П. А. Блок. Его предшественники и современники. М.—Л., 1966, с. 353.



маленькие речки, пополнив древнее и вечное русло чем могли, влились в него» (8, 344).

Вместе с тем отношение к миру у Блока и сейчас противоречиво. Новым символом, отражающим восприятие мировой субстанции, становится «Дух музыки». Это — ключевой символ зрелого блоковского творчества, родственный универсальным символам «Душа мира» и «стихия» и вместе с тем глубоко от них отличный. Образ этот восходит к немецким романтикам, Шопенгауэру, Ницше и Вагнеру, связываясь с представлением о мире как эстетическом феномене, об интуитивно-творческом постижении мира как наиболее глубоком и о музыке как высшем искусстве. Образы «музыки» были широко распространены в культуре начала XX в., как символистской (Белый, Вяч. Иванов и др.), так и соприкасавшейся с символизмом.<sup>13</sup> В отличие от более ранних символов, «дух музыки» наиболее ярко реализуется; по Блоку, в истории, современной действительности и культуре. В отличие от «стихии» становление «духа музыки» не только развязывает элементарные силы природы и души, но и создает мир все более сложный, «гармонизированный». Гармонии «Стихов о Прекрасной Даме» и хаосу «Нечаянной Радости» противостоят теперь образы бытия, стройного и буйного одновременно. Не без основания Блок определял этот период своей эволюции как «синтез».

В 1910-е гг. почти одновременно создаются стихотворения различного эмоционального пафоса. Темные, страшные стороны действительности обрисованы в циклах «Страшный мир» (1909—1916) и «Возмездие» (1908—1913). «Страшный мир» — это царство тьмы, зла, социальной несправедливости, где «богатый зол и рад», а бедный «вновь унижен» (3, 39), — обречен на гибель.

Человек, живущий в «страшном мире», и сам становится игрушкой в руках темных, «демонических» сил. В душе его развязаны «дикие страсти», превращающие самое светлое начало жизни — любовь — в губительную страсть, горькую, «как полынь» (3, 8). В цикле «Страшный мир» (как и ранее в цикле «Город») Блок рисует современную ему — преимущественно городскую — действительность, униженных обитателей земного ада, а также тех «демонов» и живых мертвецов, в которых силы зла воплотились наиболее явно.

Но «страшный мир» — и более широкое понятие, это изображение состояния души лирического героя с ее предчувствием гибели, с ее духовной опустошенностью и смертельной усталостью.

Земное сердце уставало  
Так много лет, так много дней...  
Земное счастье запоздало  
На тройке бешеной своей!

(3, 67)

<sup>13</sup> См.: Блок и музыка. Сб. статей. М.—Л., 1972.

В стихотворном цикле «Возмездие» главной темой станет тот же «страшный мир», отраженный в душе лирического героя. Прекрасный от природы человек искажен «жизни суетой» (3, 71) и сам становится частью страшной действительности. И все же поэт знает, что «в тайне — мир прекрасен» (3, 140) и жизнь, история, совесть несут отступнику Прекрасного неизбежное возмездие. Облик и судьбы главного персонажа блоковской лирики неотделимы от облика и судеб современного человека, от путей России. Тема возмездия была распространена в литературе 1910-х гг., но в творчестве Блока она приобрела свою особую окраску, свою особую интонацию.

Однако не только гнетущие картины «глухой ночи» созданы Блоком в 1910-е гг. Для лирики этих лет ключевыми становятся бунтарская непримиренность поэта и вера его в грядущее счастье человечества. С ними связан пафос цикла «Ямбы» (1907.—1914) и новые стихи о России.

Я верю: новый век взойдет  
Средь всех несчастных поколений.  
Недаром славит каждый род  
Смертельно оскорбленный гений.

Пусть день далек — у нас всё те ж  
Заветы юношам и девам:  
Презренье созревает гневом,  
А зрелость гнева — есть мятеж.

(3, 96)

Такое отношение к будущему предполагает, что многие его черты воплощены уже в настоящем. Разрозненное мелькание «знаков» будущего сливается в блоковской поэзии в образ России, который заметно усложняется. Сквозь бытовую, нищий облик Родины поэт видит ее идеальную и неизменную («ты все та же») сущность.

Будущее для Блока — не отказ от прошлого, а итог «воплощения» всего высокого, что достигнуто духовным опытом человека, опытом истории. Он убежден, что Россия бескрайних степей («Рокочная, родная страна») обретает свой новый лик.

Путь степной — без конца, без исхода,  
Степь, да ветер, да ветер, — и вдруг  
Многоярусный корпус завода,  
Города из рабочих лачуг...

На пустынном просторе, на диком  
Ты все та, что была, и не та,  
Новым ты обернулась мне ликом,  
И другая волнует мечта...

(3, 269)

Вступившая на новые пути Россия юна и прекрасна, она «невеста», ее ждет «праздник радостный, праздник великий», и она не повторит путей старой России и современной Америки.

Лирика зрелого Блока создает сложную картину мира, «прекрасного» и «страшного» одновременно. Среди сил, противостоящих «старому миру», для поэта большую роль играла природа.

Свирель запела на мосту,  
И яблони в цвету.  
И ангел поднял в высоту  
Звезду зеленую одну,  
И стало дивно на мосту  
Смотреть в такую глубину,  
В такую высоту.

(3, 158)

Блоковские пейзажи связаны с демократическим (русссоистски-толстовским) представлением о природном мире как о высокой нравственной норме, они вырастают на почве традиций русской природоописательной лирики от Пушкина до Тютчева и Фета. К прекрасному миру отнесены и высокая красота искусства («Смычок запел. И облак душный...», «Натянулись гитарные струны...»), миги душевной ясности («Есть минуты, когда не тревожит...»), светлые воспоминания о юности и любовь — уже не небесная, а земная, исполненная глубокой страсти и нежности («Протекли за годами года...», цикл «Через двенадцать лет»). Черты прекрасной в своих основах, подлинной жизни раскрываются во многих произведениях циклов «Арфы и скрипки» (1908—1916) и «Кармен» (1914; посвящен известной исполнительнице роли Кармен — артистке Л. А. Дельмас).

Специфика художественного мышления Блока наиболее выразительно проявилась в поэме «Возмездие», задуманной после его поездки в 1909 г. на похороны отца в Варшаву. Поэма автобиографична и в то же время широка по своим обобщениям. В ней прослежена судьба дворянской семьи (в которой легко угадывается история «бекетовского дома») в связи с русской жизнью конца XIX—начала XX в. Но творческая задача поэта не ограничилась типизацией жизни одной семьи. Глубинный замысел поэмы, полной «революционных предчувствий» (3, 295), состоял в выявлении истории гуманистической культуры в России, ее расцвета, упадка и гибели. Благородный, но отгороженный от жизни мир интеллигентной семьи, связанной с традициями либерализма и позитивизма, постепенно разрушается «демонами» — носителями индивидуалистического сознания: Отцом (в котором легко узнать А. Л. Блока) и Сыном (чей прототип — сам поэт). Сильные лишь ядом отрицания, Отец и Сын смальваются «мировой средой», опускаются и гибнут. Однако в задуманном Блоком финале «последний первенец» рода, рожденный польской крестьянкой, становится носителем нового, народного и революционного сознания и вершит «возмездие» жизни, искалечившей поколения людей (3, 298). Диалектическая природа мира проявляется в истории как постоянное движение и «мужественный» поединок

личности и среды. Старая культура сменяется новой, но жизнь остается, всегда подвижная и вечная.

Блок широко воссоздает исторический фон жизни героев, обращаясь к традициям реалистической, прежде всего пушкинской поэмы. Однако общая концепция и структура образов во многом расходятся с этой традицией. Каждая эпоха, по мысли Блока, — этап в становлении космически универсального «духа музыки». Поэтому история, быт, с одной стороны, и культура, характеры героев — с другой, не связаны причинно-следственной связью. Это параллельные, «соответственные», глубинно родственные друг другу выявления *универсальной причины* — «единого музыкального напора» времени (3, 297). Потому же точно выписанные детали эпохи — одновременно и символы каких-то других («соответственных» им) событий или «духа времени» в целом: сцена возвращения войск с русско-турецкой войны в первой главе — символ жизни, идущей, «как пехота, безнадежно» (3, 461); лейт-мотив мазурки — символ грядущего «возмездия», и т. д.

Драма «Роза и Крест» (1912) также рассматривает отношения личности и «мировой среды», но преимущественно в этическом плане. Блок и здесь, опираясь на пушкинскую традицию («Сцены из рыцарских времен»), щедро вводит изображения феодального быта, народных движений (восстание «ткачей» — альбигойцев). Но и здесь история — *лишь уточняющая параллель* к тому, что происходит с героями.

В драме сталкиваются различные типы мироотношения. Приземленному, бытовому и сословному эгоизму владельца замка Арчимбаута, капеллана и других противостоит более сложное отношение к жизни главных персонажей: Гаэтана, Бертрана и Изоры. Они ощущают присутствие в мире Высокого и смутно тянутся к нему. В песне поэта Гаэтана о «Радости—Страданье» слышен призыв к героической и жертвенной борьбе, но сам он стар и пассивен, он — только «чистый зов» (4, 460), заражающий своим пафосом других. В Изоре, юной и прелестной жене феодала, дремлют глубочайшие предчувствия жизни яркой и гармоничной. Но в ней в отличие от Гаэтана побеждает слишком (вернее, меньшее, чем) человеческое. Смутное томление, вызванное песней Гаэтана, разрешается у нее романом с пошлым пажем Алисканом. И лишь «рыцарь бедный», неудачник Бертран, влюбленный в свою госпожу и жертвующий ради нее жизнью, своей гибелью воплощает Человеческое — мужественную готовность к битве со злом. Правда, Блок вовсе не считает этот жертвенный путь окончательным воплощением идеала. Но для него вне жертвенной героики Креста нет путей из сегодняшнего мира (эпоха дающего первые трещины феодализма спроецирована Блоком на современность) в прекрасное завтра.

В поэме «Соловьиный сад» (1915) Блок вновь возвращается к одному из важнейших для него теперь вопросов — о нравственном долге личности. Герой поэмы бросает тяжелый, изнуритель-

ный труд, жизнь «бедняка обездоленного» и, следуя сладостному призыву, уходит в «соловьиный сад» — в мир красоты, любви и счастья. Счастье «соловьиного сада» — это не высокая мечта рыцаря, а реальная, воплощенная земная страсть:

Чуждый край незнакомого счастья  
Мне открыли объятия те,  
И звенели, спадая, запястья  
Громче, чем в моей нищей мечте.

(3, 243)

Но «соловьиный сад» сходен с «раем» лирики 1900—1902 гг. в другом: здесь тоже живут только двое, здесь счастливы только они, и их одинокое счастье не может изменить судеб мира. Поэтому сама возможность высокого счастья —

Не доносятся жизни проклятья  
В этот сад, обнесенный стеной,

(3, 241)

— оборачивается обвинением «саду» и его обитателям; они, как и герои «Песни Судьбы», не имеют права на уединенное счастье посреди огромного мира, где столько горя. Герой совершает второй побег — из «соловьиного сада» назад, к суровому труду и бедности. Но и временная измена долгу не прощается: беглец не находит своего прежнего дома. Теперь он — одинокий отщепенец и Долга, и Красоты.

## 5

Художественный метод Блока весьма выразительно проявился в его итоговой работе — в подготовке к печати в издательстве «Мусагет» «Собрания стихотворений» (кн. 1—3. М., 1911—1912). Поэт осмысляет свою лирику как единое произведение, как «трилогию», посвященную «одному кругу чувств и мыслей», которому он «был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни» (I, 559).

В первый том этой «трилогии» включена лирика 1898—1904 гг. (основное место в нем занимают «Стихи о Прекрасной Даме»); во второй входят стихотворения 1904—1908 гг., а в третий — произведения конца 1900—начала 1910-х гг. Над этой «трилогией» Блок работал до конца своей жизни, дополняя ее новыми стихами.

Основным мотивом, связующим разрозненные произведения и во многом определяющим композицию «Собрания стихотворений», является «идея пути»,<sup>14</sup> осмысление поэтом собственного разви-

<sup>14</sup> См.: Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока. — В кн.: Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, с. 6—143.

тия, собственной эволюции. В то же время Блок воспринимает свой путь как путь современного человека и уже — как путь интеллигента нового столетия. В связи с этим для его «трилогии лирики» очень существенна ориентация на социальный роман XIX в. и прежде всего на «Евгения Онегина», по аналогии с которым он называет свою «трилогию» романом в стихах.

Рассмотрение лирики в ее своеобразном единстве, разумеется, не означало утраты самостоятельности отдельных стихотворений. Независимые друг от друга в момент создания и своих первых публикаций, они, лишь входя в «трилогию», осмыслились как какие-то вехи в становлении духовно-эстетического мира его героя.

Круг чувств и мыслей, отраженных в «трилогии», говорит о ее многоаспектности. Это основные этапы творческого и жизненного пути Блока, конкретно-историческое художественное истолкование им русской действительности, предчувствие будущего как жизни, очищенной грозой революции («Ямбы»).

В то же время «трилогию» можно рассматривать в плане становления мировоззрения поэта: в ней отражены и увлечение идеями Вл. Соловьева, и миф о потерянном и возвращенном рае, и демократическое руссоистско-толстовское представление о цивилизации как искажении прекрасных первооснов жизни, и раздумья о будущем как возвращении на новых началах к этим первоосновам.

Поэзия первого тома (в центре здесь — «Стихи о Прекрасной Даме») повествует о начале духовного становления героев. Это прекрасное царство юности, мир первой любви, идеализированного восприятия окружающего. Но неумолимая сила всеобщего движения разрушает первозаданную гармонию «синего берега рая» (3, 55). Второй том посвящен изображению «низвержения» героев с вершин одинокого счастья в «страшный мир» действительности (в основе этого тома лежат сборник «Нечаянная Радость» и цикл «Снежная маска»).

В третьем томе звучит мелодия «прошлого», благословение мира первой любви, мира юности.

И вижу в снах твой образ, твой прекрасный,  
Каким он был до ночи злой и страстной,  
Каким являлся мне. Смотри:

*Все та же ты, какой цвела когда-то,  
Там, над горой туманной и зубчатой,  
В лучах немеркнувшей зари.*

(3, 129)

Поэт вспоминает старый дом, духовную родину лирического «я», голубой и розовый мир неба и закатного солнца, мир веселья и музыки, гармонии «Стихов о Прекрасной Даме». В этих воспоминаниях порою явно звучат автоцитаты из ранней лирики (ср.: «Там, над горой Твоей высокой, Зубчатый простирался лес» — 1, 102). Теперь этот мир ушел безвозвратно. Однако па-

мьять о прошлом — не только печаль о невозвратимом, но и та высокая норма, к которой стремится герой.

Эта юность, эта нежность —  
Что для нас она была?  
Всех стихов моих мятежность  
Не она ли создала?

(3, 185)

Под роковым воздействием «страшного мира» в лирическом «я» выявляются черты «демона», предателя — «Иуды» и даже «вампира» (цикл «Черная кровь»). Эти его облики подчеркивают мотив личной ответственности за царящее в мире зло. В «трилогии» возникает тема трагической вины человека. Одновременно «я» предстает и как «нищий», «униженный», обреченный на гибель («Поздней осенью из гавани. . .» — 3, 19).

Герою во многом родственен образ «инфернальной» героини, которая появилась в лирике 1903—1906 гг. Она, как и лирический герой, — «падшая», «униженная», но и в ней просвечивает ее прежний облик «Души мира». Встречи героя и демонической женщины, предельно искажающие идеалы «вечной» первой любви, завершаются гибелью либо женщины («Черная кровь»), либо героя («Из хрустального тумана. . .»). Однако гибель — лишь один из возможных вариантов завершения пути героя.

Мысль героя о вине личности за зло современной ему действительности повлекла за собою вторжение в содержание второго и особенно третьего «тома» толстовского «исповедального» пафоса, но при этом изображение самой действительности пронизано диалектическим мироощущением. Жизнь не только страшна, но и прекрасна своей сложностью, динамизмом чувств и страстей.

В легком сердце — страсть и беспечность,  
Словно с моря мне подан знак.  
Над бездонным провалом в вечность,  
Задыхаясь, летит рысак.

Снежный ветер, твое дыханье,  
Опьяненные губы мои. . .  
Валентина, звезда, мечтанье!  
Как поют твои соловьи. . .

(3, 162—163)

Идея трагической вины сменяется в «трилогии» важным для творчества Блока мотивом осознанного, мужественно-волевого выбора пути. В «третьем томе» герой предстает и в героическом, и в жертвенном облике. Это все как бы части души лирического «я». Но в восприятии поэта переход от настоящего к будущему связан с иным героем — воином, борцом «за святое дело». Образ этот играет особенно важную роль в «трилогии». И как бы ни было глубоко порою в блоковской поэзии «последнее отчаяние», в ней живет отмеченная уже вера в грядущее.

В лирике и поэмах Блока 1910-х гг. его художественный метод приобретает гармоническую завершенность, а поэтическое мастерство достигает наивысшего выражения. Особого рода символическое восприятие реальности не закрывает теперь от поэта многообразия мира, исторически и национально конкретных форм жизни и человеческого характера. Напротив, именно в истории, современности, в человеческом может воплотиться «всемирное». Отсюда — широкое включение в лирику быта, психологии, всего того, что делает самые интимные строки поэта тончайшими свидетельствами эпохи. Лирика Блока органически впитала в себя не только демократизм и гуманизм искусства XIX в., но и эпичность романа ушедшего столетия. Лирический герой Блока идет путями «толпы», живет «как все» и воплощает в себе характерные черты человека на рубеже двух эпох в русской и мировой истории.

Синтезируя эпос и лирику, Блок воплощает в своем творчестве и иные «синтезирующие» тенденции эпохи: ориентацию на мировую художественную традицию — и на «низовую» народную культуру (фольклор, городской и цыганский романс), погруженность в искусство ушедших эпох — и глубокое новаторство.

Именно так и воспринимается все в поздней лирике Блока — от системы символов до метрики, ритмики и рифмы. Переход к тоническому стихосложению (блоковские дольники, плодотворно изучавшиеся уже в 20-х гг. В. М. Жирмунским) не отменяет глубоких связей стиха Блока с «пушкинскими» ямбами и «некрасовскими» трехсложниками, интересные поиски в области неточной рифмы не препятствуют ориентации на традиционные типы рифмовки, и т. д. Свобода стиховых поисков, никогда не становившихся для Блока самоцелью, соседствует с органической включенностью в поток мировой поэтической культуры.

## 6

1910-е гг., когда Блок обратился к глубоко личной и одновременно традиционной теме русской поэзии — Родине, к ее судьбе и судьбе художника, неразрывно с ней связанного, — эти годы сделали Блока первым поэтом России. И все же слова «*Сегодня я — гений*»<sup>15</sup> принадлежат не автору лирической «трилогии», а человеку нового рубежа: они были написаны Блоком в день окончания поэмы о гибели старого мира — «Двенадцать».

Блок принял Октябрь, ответив на вопрос, может ли интеллигенция сотрудничать с большевиками: «Может и обязана» (6, 8) и призвав современников «слушать революцию». Превозмогая усталость, болезни, трудности жизни в замерзающем, голодном Петрограде, нелюбовь к мешающим творчеству «службам», отчая-

<sup>15</sup> Блок А. Записные книжки. (1901—1920). М., 1965, с. 387.



ние и боль ночных воспоминаний о разрушенном — теперь уже не в стихах, а на самом деле — шахматовском доме, Блок с беззаветностью русского интеллигента погрузился в стихию новой жизни. Это был тот самый «уход» из старого уклада жизни, неизбежность которого поэт предсказал еще в 1907—1908 гг. Новое влекло Блока именно в его наиболее радикальных, максималистски революционных формах. «Переделать все» (6, 12), в романтическом порыве сжечь весь старый мир в огне «мирового пожара» — в такие формы отлился теперь некогда комнатный эсхатологизм воспитанника бекетовского дома. Поэтому и все личные «уходы» и разрывы — от переставшего существовать Шахматова до бойкота со стороны ближайших друзей, отвергших революцию, — Блок воспринял в дни Октября с трагически мужественным «восторгом».

В январе 1918 г. Блок пишет свою знаменитую поэму «Двенадцать». Революция — не частный эпизод русской или даже мировой истории. Она, по мысли поэта, имеет универсально-космическую природу. Начинаясь в мирах духовной субстанции — «духа музыки», космические «взрывы страстей» «соответственно» отражаются в земных стихиях — природных (буря, ветер, вьюга) и социальных (революционное движение народных масс). В записке о «Двенадцати» Блок скажет: «... поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда пронесшийся революционный циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства» (3, 474). Стихии природы, жизни и искусства в поэме слились воедино.

«Искусство всегда разрушает догмы», — утверждал Блок в дни революции.<sup>16</sup> Поэма «Двенадцать» разрушала догмы не только уходящей жизни, но и догмы старого искусства, а во многом и поэтического сознания Блока 1910-х гг. Пронизанная порывом разрушения «всего», дыханием ледяных ветров, сжигающих «старый мир», эта поэма революционна и по духу, и по своей художественной структуре. Оттого так велико было ее воздействие не только на поэзию, но и на прозу 1920-х гг.

Представление о том, что «дух музыки» воплощен сегодня в народной революции, в борьбе двух миров, породило особую поэтику. «Вихревое», «музыкальное» начало революции выступает в поэме то как мелодически песенное, то как прозаизированное, говорное, то в лейтмотивных повторах. «Многострунность» блоковской лирики сменяется четкими контрастами, двуцветным видением жизни: «Черный вечер. Белый снег» (3, 347).

Черное и белое, старое и новое, тьма и свет, застоявшееся и связанное с народной стихией — таков поэтический мир «Двенадцати», не признающий никаких средин. Воспринятая в таком аспекте действительность и изображена может быть либо в тонах беспощадной сатиры, либо высоко героически. Именно

<sup>16</sup> Рукописный отд. ИРЛИ АН СССР, ф. 654, оп. 1, № 127.

на таком контрасте построена экспозиция поэмы: противопоставление сатиры на представителей старого мира в первой главе и апофеоза двенадцати красногвардейцев — во второй. Принцип контраста — ведущий принцип блоковской поэмы в целом. Красногвардейцы — не только дети народной стихии: они причастны и космическим стихиям «мирового пожара», и вихрям, снегам и бурям революции. Они и появляются из бури, как бы сливаясь с ней.

Гуляет ветер, порхает снег.  
Идут двенадцать человек.

(3, 349)

Лирическое начало в поэме нарочито скрыто, растворено в сложном, антиномичном изображении стихий. А стихия живет и выявляется то как анархическая «свобода» —

Запирайте этажи,  
Нынче будут грабежи!

Отмыкайте погреба —  
Гуляет нынче гольтьба!

(3, 354)

— то в яркой импульсивности чувств патрульного отряда и одного из его членов Петрухи. Революционная стихия отражена и в понимании красногвардейцами своего долга —

Как пошли наши ребята  
В красной гвардии служить —  
В красной гвардии служить —  
Буйну голову сложить!

(3, 351)

— и в предчувствии конечных целей и путей революции, и в «державном шаге» героев, устремленных вдаль, описанием которого завершается поэма.

Противопоставленность двух миров — сущность сюжета «Двенадцати».

Герои-красногвардейцы исполнены настроений борьбы за новый мир и революционного возмездия уходящей старой России.

Товарищ, винтовку держи, не трусь!  
Пальнем-ка пулей в Святую Русь —

В кондовую,  
В избяную,  
В толстозадую!

(3, 350)

Не случайно, по интересному свидетельству К. Чуковского, поэма зазвучала в душе Блока строками:

Ужь я ножичком  
Полосну, полосну!..

(3, 355)

Но мир революции, борьбы сложен, героичен, во многом трагичен. Желая отомстить изменнику Ванюхе, ушедшему из красной гвардии в «солдаты», красногвардейцы по ошибке убивают его любовницу — веселую «толстоморденыжку» Катьку, которую страстно любит их товарищ Петруха. Праздничное дыхание «веселой» бури перемежается горестными признаниями Петрухи:

— Ох, товарищи, родные,  
Эту девку я любил...

(3, 353)

Соединение настроений радости и глубокой тоски в поэме закономерно. Блок знает, что пути истории противоречивы, что «революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; <...> она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных» («Интеллигенция и революция» — 6, 12). Закрывать глаза на эти «частности» (там же) Блок считает таким же недостойным делом, как стараться не замечать за «октябрьскими гримасами» «октябрьского величия» (7, 336). Подлинное принятие «бури» — это ее принятие, несмотря на гримасы «святой злобы». Петруха и его товарищи идут именно таким путем. В суровых утешениях друзей

— Ишь, стервец, завел шарманку,  
Что ты, Петька, баба что ль?

— Поддержи свою осанку!  
— Над собой держи контроль!

— Не такое нынче время,  
Чтобы нянчиться с тобой!  
Потяжеле будет бремя  
Нам, товарищ дорогой!

(3, 354)

— Петруха обретает силы идти «в даль». Конечные цели «бури» не ясны Блоку. Но он глубоко верит в нравственность и внутреннюю красоту революционного возмездия миру «толстопузых мещан» (3, 373). Символом высоты и святости революции в финале поэмы оказывается Христос, ведущий *двенадцать* «апостолов»-красногвардейцев (отсюда, как известно, символика заглавия поэмы и символика ее композиции: в поэме 12 главок). Конечно, это не Христос «непротивления злу», не Христос официальной церкви, а «сжигающий Христос» (3, 248) народных восстаний. Не признанный своими «апостолами» — безбожниками и богохульниками, — он ведет их «в даль», к той «Новой Жизни», «полетом» к которой Блок жил в начале 1918 г.

Несколько иной облик принимает революционная настроенность Блока в поэме «Скифы» (январь 1918). Антиномия уходящей и новой культуры здесь раскрыта в виде противопоставле-

ния буржуазного Запада и революционной России. Запад — мир «цивилизации», рационализма, «рассудка», неспособного на губительные и творческие страсти. Они присущи России, царству культуры первоначально дикой, но яркой, героической:

Да, так любить, как любит наша кровь,  
Никто из вас давно не любит!  
Забыли вы, что в мире есть любовь,  
Которая и жжет, и губит!

(3, 361)

В «Скифах» изображена и еще одна сила, воплощенная в образах «диких орд», «свирепых гуннов»: это сила слепой, стихийной анархии, готовой разрушить все, накопленное веками Истории. Живая, народная культура «скифов» резко отделяется и от умирающей буржуазной цивилизации, и от хаоса всеуничтожения. Сущность и миссия «России-Сфинкса» — в ее готовности синтезировать, унаследовать все великие завоевания «премудрой» Европы, соединив их с пламенной героикой скифства.

Мы любим всё — и жар холодных числ,  
И дар божественных видений,  
Нам внятно всё — и острый галльский смысл,  
И сумрачный германский гений...

Мы помним всё...

(3, 361)

Эта же миссия имела и другую сторону — оградить Европу от слепых стихий разрушения.

Для вас — века, для нас — единый час.  
Мы, как послушные холопы,  
Держали щит меж двух враждебных рас  
Монголов и Европы!

(3, 360)

Теперь Европа сама должна защищать себя. Но гибель ее культуры — хотя, по Блоку, и возможный, но отнюдь не неизбежный путь истории. Поэт верит в иные, высшие ее пути — в братское слияние многовекового духовного наследия Европы и России:

В последний раз — опомнись, старый мир!  
На братский пир труда и мира,  
В последний раз на светлый братский пир  
Сзывает варварская лира!

(3, 362)

В дальнейшем отношении Блока к тем или иным революционным событиям могло быть весьма неровным. Однако идея революции казалась ему высокой и прекрасной до последних дней его трагически, после мучительной болезни, оборвавшей жизни (август 1921).

В последние годы жизни Блок выступает прежде всего как публицист, критик, театральный деятель. Он не только говорит о культуре, но и активно содействует приобщению к ней нового общества. Весьма примечательна его работа в Большом драматическом театре, в издательстве «Всемирная литература». Блок считал, что культура, искусство с их «органической» и «веселой» сложностью — конденсаторы будущего, антиподы деспотизма, бюрократии и мещанской серости. Вне культуры нет жизни, нет и гармонической, разносторонне прекрасной личности — «человека-артиста», которому, по Блоку, принадлежит это будущее. Знаменем русской «синтетической» культуры для Блока становится «веселое имя: Пушкин» (6, 160). Это он поддерживал в сегодняшних людях веру в «тайную свободу» (3, 377), он помогает им в «немой борьбе» за будущее; с его именем они —

Пропуская дней гнетущих  
Кратковременный обман,  
Прозревали дней грядущих  
Сине-розовый туман.

(3, 377)

В пушкинском творчестве Блок находит для себя последнее, наиболее полное выражение гармонического: «веселый», «артистический» мир и одновременно — мир высокой человечности. Интонации пушкинского «Пира Петра Великого» вносят в последнее стихотворение Блока «Пушкинскому Дому» (11 февраля 1921) дух светлой гуманности, превращая его в художественное и гражданское завещание поэта.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

1

В ряду других видных представителей русского символизма Андрей Белый (псевдоним Бориса Николаевича Бугаева, 1880—1934) выделяется исключительной широтой творческого самовыражения. Один из наиболее интересных поэтов начала XX в., Белый в то же время — создатель своеобразного прозаического жанра («симфоний») и романов, представлявших собой новаторское явление в повествовательном искусстве. Один из главных идеологов символизма, много сделавший для обоснования его философии и эстетики, Белый был и ведущим критиком этого направления. Среди его произведений — философско-теоретические исследования и публицистические очерки, драматургические опыты, работы по стиховедению и поэтике, литературные мемуары, скрупулезные автобиографические изыскания. Творческое наследие Белого пестро и разнообразно, но в то же время обладает редкой внутренней цельностью.

Андрей Белый и Александр Блок — ровесники и спутники в литературе, их творческие судьбы в принципиальных основах были параллельны друг другу. Романтические, неопределенно-мистические устремления и упования взамен «декадентских» настроений, идея творчества как служения высшему началу взамен самодовлеющего эстетизма, стремление постичь духовное единство мира взамен плюралистических установок — таковы новые тезисы, с которыми приобщились к символизму его младшие представители. Белому принадлежит заслуга теоретического обоснования и реализации этих тенденций в уникальной «музыкально»-словесной форме — «симфониях».

Детство и юность Андрея Белого проходили в условиях, разительно схожих с теми, в которых воспитывался молодой Блок. Отец будущего писателя, профессор Николай Васильевич Бугаев, был крупным ученым-математиком. Детство Белого прошло на Арбате — в типичном «профессорском» районе старой Москвы —

в самом тесном соприкосновении с московской ученой средой того времени (ее колоритный коллективный портрет Белый впоследствии увлеченно изобразит в мемуарной книге «На рубеже двух столетий»), с незыблемым для нее культом естественнонаучного знания и убежденным позитивизмом в миропонимании. Это окружение оставило на Белом свой отпечаток: он поступил в 1899 г. на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета и в 1903 г. успешно закончил его, на всю жизнь сохранил интерес к математике, физике, химии, естествознанию и неоднократно впоследствии пытался подкреплять примерами, заимствованными из точных наук, свои теоретические изыскания. В целом же будущий писатель по мере духовного роста неуклонно приобщался к убеждениям, которые были неприемлемы для философии «отцов».

Важнейшее значение для выработки миросозерцания Белого имело знакомство с религиозной философией и поэзией Вл. Соловьева и философско-поэтическим творчеством Ницше. Их имена стали для него знаменем в борьбе с позитивистским и рационалистическим мышлением и опорой для определения собственного кредо. Ориентируясь на воззрения Соловьева и Ницше, осознанные как прообраз искомого духовного идеала, Белый пытался сформулировать на заданном ими языке свои устремления к «зарю», неопределенные предчувствия и предвестия мистического преображения мира, неведомого приближающегося будущего. Духовное созревание Белого, давшее мощный импульс для его последующего творчества, произошло на рубеже веков, и начало нового столетия было воспринято им как знамение новой эры, несущей с собой глобальное преобразование всего сущего. Мистико-апокалипсическое сознание Белого находит опору в христианских идеях и образах, которые открываются ему не в своем догматическом значении, а прежде всего как символический язык, на котором он мог возвестить переживания «музыки зорь», истолковать конкретное жизненное событие как священное предзнаменование. Новое миросозерцание требовало и принципиально нового художественного отражения, непохожего на известные в литературе формы, которые не могли передать «апокалипсический ритм времени».

Первые творческие опыты Белого относятся к середине 90-х гг. Он пробовал свои силы в разных жанрах — писал рассказы, стихи, драматические сцены. Наиболее перспективными для зрелого творчества Белого оказались лирические, зачастую бессюжетные прозаические отрывки: это были и сказочно-аллегорические импровизации, и импрессионистические пейзажные и бытовые зарисовки. Начинающий писатель культивировал в них «незаинтересованное», отвлеченно-созерцательное и в то же время внутренне активное отношение к действительности, причем в деле воплощения этих медитаций музыка играла не менее значимую роль, чем словесное творчество. С детства занимавшая огромное

место во внутреннем мире Белого «музыкальная» стихия находила себе авторитетную поддержку в эстетике Шопенгауэра: Белый теоретически обосновывал приоритет музыки, как искусства, наименее связанного с внешними, случайными формами действительности и наиболее тесно соприкасающегося с ее потаенной, глубинной сущностью. От музыкально инспирированных лирических отрывков он обратился к более сложным, многотемным образованиям; так родился жанр «симфоний», в которых Белый обрел адекватный способ для выражения своего эсхатологического миропонимания и увидел прообраз кардинально новой, синкретической формы творчества, отвечающей задачам мистического преображения жизни; синтез искусств, воплощенный в «симфониях», должен был служить предзнаменованием чаемого «жизнетворческого» синтеза.

Очень емкую и удачную характеристику сложного жанра «симфоний» дал философ С. Аскольдов: «Симфонии — особый вид литературного изложения, можно сказать, созданный Белым и по преимуществу отвечающий своеобразию его жизненных восприятий и изображений. По форме это нечто среднее между стихами и прозой. Их отличие от стихов в отсутствии рифмы и размера. Впрочем, и то, и другое, словно непроизвольно, вливается местами. От прозы — тоже существенное отличие в особой напевности строк. Эти строки имеют не только смысловую, но и звуковую, музыкальную подобранность друг к другу и по ритму слов, и по ритму образов и описаний. Этот ритм наиболее выражает переливчатость и связанность всех душевностей и задушевностей окружающей действительности. Это именно музыка жизни — и музыка не мелодическая, т. е. состоящая не из обособленных отдельностей, а самая сложная *симфоническая*».<sup>1</sup>

«Северная симфония (1-я, героическая)» (1900) — еще в значительной мере юношески несамостоятельное произведение, полное вариаций на темы музыки Грига, живописи Бёклина и прерафаэлитов, сказок Андерсена, немецких романтических баллад и т. д. В ней изображается условно-фантастический мир, проецированный на западноевропейское средневековье. Основные темы «симфонии» — борьба света и мрака, темного времени и светлой вечности, освобождение от темного начала и радостные чаяния «Духа Утешителя»; центральные образы — красавица-королевна и молодой рыцарь, испытывающий натиск сатанинских сил, — даны в причудливом окружении великанов, кентавров, колдунов, гномов, исчезающих затем перед чередой картин, символизирующих райское блаженство. Образы и эпизоды сочетаются в свободных комбинациях и сменяют друг друга вне зависимости от обычных сюжетно-прагматических связей, но это не значит, что в произведении Белого господствует хаос, — наоборот,

---

<sup>1</sup> Аскольдов С. Творчество Андрея Белого. — В кн.: Литературная мысль, альманах 4. Пг., 1922, с. 84.



все подчинено внутреннему, «музыкальному» ритму и управляется чередующимися образно-смысловыми лейтмотивами.

«Симфония (2-я, драматическая)» (1901) также свободна от следования законам обычного литературного сюжетосложения, но ее «музыкальные» темы и композиции воскрешают уже не сказочный мир, а московскую повседневность, поданную в калейдоскопе бытовых зарисовок. «Симфония (2-я, драматическая)» была первым произведением Андрея Белого, увидевшим свет. С ее публикации в 1902 г. под маркой символистского издательства «Скорпион» началась жизнь Белого в литературе, поначалу принесшая ему за пределами символистской среды только скандальную известность. В отличие от первой вторая «симфония» непосредственно автобиографична: в ней запечатлены переживания Белого в 1901 г.: это был, по его признанию, «единственный год в своем роде: переживался он максимальной напряженностью», в этот год «ожидания какого-то преобразования светом максимальны».<sup>2</sup> В «симфонии» отразились события московской культурной жизни этого года, среди ее персонажей — реальные лица, выведенные под прозрачными псевдонимами.

В предисловии к «симфонии» Белый утверждал, что она имеет три смысла — музыкальный, состоящий «в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением», сатирический («здесь осмеиваются некоторые крайности мистицизма») и идейно-символический, преобладающий, но не уничтожающий первых двух.<sup>3</sup> Второй из этих смыслов имеет в «симфонии» более широкий тематический охват. Весь эмпирический мир, поскольку он подчинен законам времени и причинности, алогичен и нелеп, и предстает он у Белого в хаотическом сочетании одновременно сосуществующих картин, ничем не связанных друг с другом, кроме своей одинаковой несостоятельности перед лицом «Вечности великой, Вечности царящей». Содержательные (в общепринятом смысле) явления обесмысливаются, вздорные и случайные наделяются мнимой содержательностью, изображения самого обыденного сочетаются с самым невозможным, фантастическим. И в то же время такая всеобъемлющая сатира не несет в себе уничтожающего приговора; Белый развенчивает эмпирическую стихию с мягкой, лукавой иронией, которая сродни романтической иронии, все изображаемое несет на себе умиротворяющий налет «туманной Вечности», которая просвечивает сквозь пелену времени и суету явлений. Ирония — основной способ видения мира во 2-й «симфонии» — характеризует позицию автора, который знает, что воссоздаваемая им бесконечная вереница реалий еще не исчерпывает всей реальности, — ему введома реальность иная, подлинная и абсо-

<sup>2</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора. (1923). — ЦГАЛИ, ф. 53. оп. 2, № 3, л. 16, 17.

<sup>3</sup> Белый А. Собрание эпических поэм, кн. 1. М., 1917, с. 125—126.

лютная. Поэтому в «симфонии» «ирония и пафос — неотделимы»,<sup>4</sup> и на московских крышах, где «орали коты», появляется пророк — Владимир Соловьев, трубящий в рог и возвещающий о восходящем «солнце любви». Портрет Москвы «эпохи зорь» целиком окрашен у Белого «шестым чувством» — «чувством Вечности», которое для него — «коэффициент, чудесно преломляющий все».<sup>5</sup>

При этом мистический пафос, которым исполнена «симфония», компрометируется на каждом шагу, иронический шарж доминирует и в изображении мистиков, заполонивших московские кварталы. В ироническом ответе подаются самые близкие Белому идеи и пророчества, и причиной тому не только самозащитное стремление отмежеваться от неких «крайностей мистцизма». Белый следует здесь примеру Вл. Соловьева, который (как он отметил в ноябре 1901 г.) «молча всматривался и прислушивался, редко заикаясь о „слышанном“ и „виденном“, если и говорил, то прикрывал слова свои шуткой».<sup>6</sup> Все пророчества Соловьева о схождение на землю «вечной женственности» были облечены в шутливую оболочку. И Белый предпочитает передавать то, что считает за истину и откровение, не в форме манифеста, привнесенного в художественную структуру, а в рамках ее зиждящегося на иронии единства — сквозь призму мнимого (или полумнимого) развенчания, с присовокуплением снижающих «бытовых» подробностей и аналогий.

Во 2-й «симфонии» нетрудно обнаружить рудименты сюжетных конструкций, но в основном связь между сменяющими друг друга рядами образов и картин осуществляется ассоциативным путем. Следование этому принципу позволяет Белому выявить единство изображаемого калейдоскопического мира, показать связь «высокого» и «низкого» планов бытия. Третья «симфония» «Возврат» (1901—1902) построена уже по отчетливой сюжетной схеме, столь же отчетливо в ней прослежены символические соответствия между «идеальным» и «реальным», но основное творческое задание Белого подчиняется здесь не доказательству «музыкального» единства мира, а контрастному противоположению подлинного мира вечных сущностей и ложного, фиктивного мира земного бытия. Обыденная жизнь, как утверждает Белый, лишь марево, наваждение, и преодолеть это наваждение можно, вспомнив свою родовую связь с вечносущим, космическим началом.

Первая часть «Возврата» представляет собой свободную фантазию на темы вневременного райского блаженства, вторая изо-

<sup>4</sup> Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955, с. 39.

<sup>5</sup> Письмо Андрея Белого к Э. К. Метнеру от 14 февраля 1903 г. — ГБЛ, ф. 167, карт. 1, № 9.

<sup>6</sup> Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980, с. 133.

бражает реальный (а по существу ирреальный) мир, но в ней мистический сюжет первой части «ясно просвечивает как бы через какой-то искусно подобранный и символически ей адекватный транспарант».<sup>7</sup> Ребенок из первой части предстает магистрантом Хандриковым, который страдает от тщеты и бессмысленности своего существования и постоянно ощущает сигналы вневременного бытия. Мировое зло, символизируемое в первой части образами «змия», «колпачника» и «ветра», воплощается в реальном плане «симфонии» в приват-доцента Ценха, изливающего на Хандрикова «стародавнюю ненависть», а старик — наставник ребенка в мире Вечности — перерождается в психиатра доктора Орлова, который помещает Хандрикова в свою «санаторию» для душевнобольных. Третья часть «симфонии» изображает Хандрикова, освободившегося в безумии от власти эмпирического мира и возвращающегося — прыжком с лодки в озеро — на свою космическую родину. Тема двоимирия и символической связи двух планов бытия, пафос неприятия косности будничного существования во имя высшего духовного идеала нашли в «Возврате» яркое художественное отображение.

В стихах Белого начала 1900-х гг., объединенных им в книге «Золото в лазури» (1904), также запечатлено предчувствие грядущих благих перемен в судьбах мира. Однако тональность стихотворений (большей частью написанных после трех «симфоний», в 1903 г.) несколько иная: в «симфониях» преобладают минорные, созерцательные настроения, в стихах — пафос оптимистического дерзания, мажорные интонации, призывы к активному пересозданию действительности. Культ «тихой зари», возвещенный в «симфониях», восполняется культом «солнечного золота»; герои программных стихов Белого, открывающих книгу, — аргонавты, устремляющиеся в неведомое грядущее, «за солнцем», «на солнечный пир», совершающие «путь к невозможному», покоряющие и преображающие мир:

Я нарезал алмазным мечом  
себе полосы солнечных бликов.  
Я броню из них сделал потом,  
и восстал среди криков.

Белых тучек нарвал средь лазури,  
приковал к мирозлатному племю.  
Пели ясные бури  
из пространств дорогую поэму.<sup>8</sup>

(«Священный рыцарь»,  
1903)

Стихотворения первого раздела книги («Золото в лазури»), и прежде всего «Золотое руно» (1903), исполненные тревожного

<sup>7</sup> Аскольдов С. Творчество Андрея Белого, с. 82.

<sup>8</sup> Белый А. Золото в лазури. М., 1904, с. 53.

и восторженного предчувствия мистико-апокалипсического преобразования мира, стали своеобразным манифестом для сплотившейся вокруг Белого группы единомышленников (в основном московских студентов), получивших имя «аргонавтов». Кружок этот объединялся лишь общими устремлениями к «заре», «импульсом оттолкновения от старого быта, отплытием в море исканий, которых цель виделась в тумане будущего».<sup>9</sup>

Во втором разделе книги («Прежде и теперь») объединены стихи, изображающие каждодневно наблюдаемую действительность, полные юмора и иронии, а также шуточные стихи, реконструирующие эпизоды дворянского быта XVIII в., — в них сразу же распознали сходство с живописью «Мира искусства», прежде всего с творчеством К. А. Сомова. Образ действительности, предстающий в них иронически стилизованным и остранным, отражает отношение Белого к сугубо «земным» чувствам и делам, мелким и бессодержательным: они вполне равнозначны зарисованному им марионеточному миру, своей отдаленностью во времени и условностью как бы заявляющему о собственной неподлинности. В следующих разделах («Образы» и «Лирические отрывки в прозе») на первый план выступают фантастические картины, сказочные и экзотические герои (великаны, кентавры, гномы и т. д.). Белый предлагает преодолеть жизненную прозу поэтическим воспарением над действительностью, выражая одновременно стихийный протест против общепринятого, устоявшегося, против самодовольного здравого смысла. В пятом, заключительном разделе книги («Багряница в терниях») появляются мотивы, которые постепенно станут определяющими во внутреннем мире Белого, — трагического одиночества и непонятости пророка, возвещающего людям о сокровенном, его «разуверения» в собственной миссии.

В целом книга «Золото в лазури» была не лишена примет юношеской неопытности, стиливого сумбура, формального несовершенства, дополнительно усугублявшегося полной подчиненностью Белого мощной импровизационной стихии своего дарования. Белого влекли не узкохудожественные, а «сверххудожественные» цели, находящиеся за пределами искусства как такового, на путях вероисповедальных, пророческих, «жизнетворческих», о чем он многократно возвещал в статьях «аргонавтического» периода («О теургии», 1903; «Символизм, как миропонимание», 1904; «Апокалипсис в русской поэзии», 1905, и др.). «Новое» искусство, по Белому, имеет значение лишь как знамение и предтеча грядущего универсального, теургического творчества, обнимающего всю полноту преображенного, апокалипсически очищенного бытия; идеальная цель и девиз подлинного

---

<sup>9</sup> Белый А. Начало века. М.—Л., 1933, с. 54. Подробнее см.: Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов». — В кн.: Миф — Фольклор — Литература. Л., 1978, с. 157—170.

творчества — «преосуществление искусства в религию жизни»: «... последние цели литературы коренятся не в литературе вовсе. С этой точки зрения литература должна стать чем-то действительным и живым».<sup>10</sup> Выработав свою веру в чудотворную силу творчества в пору юношеского «аргонавтического» романтизма, Белый в основах остался ей верен на всех последующих этапах своего развития.

Когда в апреле 1904 г. вышло в свет «Золото в лазури», Белый уже вступил в полосу длительного духовного кризиса, вызванного все усиливавшимися симптомами угасания мистических надежд, «разуверения» в возможности их претворения в действительность. Эти переживания обусловили ломку его жизненного кредо и изменения в писательской позиции. Белый обратил свой взор к коллизиям реальной жизни, к тем общественным конфликтам, которыми была полна Россия накануне революции 1905 г. Теургические мечтания и литургия «зорь» определенно утратили для него свою значительность в связи с революционными событиями. «В свете истинного пожара с удивлением поняли мы теперь, что пожар, охвативший наши сердца, был прозрачен; и были прозрачными путями — пути, манившие нас», — писал Белый, расставаясь с прошлым.<sup>11</sup> Позднее он отмечал, что ясно ощутил в это время «все признаки перелома от романтики, мистики символизма к реализму».<sup>12</sup> Конечно, этот «реализм» был бесконечно далек от реализма, характеризовавшего творчество писателей демократического крыла в русской литературе, но само направление исканий убежденно символиста в пору революционного подъема весьма примечательно.

Философско-эстетические и публицистические статьи Белого этого времени направлены против интимно дорогих для него ценностей и призваны возвестить о переоценке заветов былых учителей. Свой прежний культ музыки Белый опровергает в статье с демонстративным заглавием «Против музыки» (1907); прежнее преклонение перед Достоевским сменяется его развенчанием. В статье «Ибсен и Достоевский» (1905) Белый дискредитирует религиозно-мистические заветы писателя, заявляя этим о собственном идейном повороте: «Мы знаем: свет есть. С нас достаточно этого знания. Мы можем пока обойтись без широко-вещательных апокалиптических экстазов, если они преподаются в кабачках или при звуках охрипшей шарманки. Благородное одиночество дает отдых душе, вырванной из тисков кабацкой мистики».<sup>13</sup>

Тяготение от «аргонавтической» мистической «коммуны» к индивидуализму, от «теургического» — к «самоценному» искусству

<sup>10</sup> Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910, с. 28, 51—52.

<sup>11</sup> Рецензия на кн. А. Л. Волынского «Достоевский» (СПб., 1906). — Золото руно, 1906, № 2, с. 127—128.

<sup>12</sup> Белый Андрей. Материал к биографии (интимный), л. 44 об.

<sup>13</sup> Белый А. Арабески. Книга статей. М., 1911, с. 100.

сказывалось и на неприятии Белым новых, эклектических мистико-коллективистских веяний в символизме, которые привносила теория «мистического анархизма». Ожесточенная полемика с «мистическим анархизмом», проводившаяся Белым на страницах символистского журнала «Весы» и других изданий, стала одним из основных направлений его литературной деятельности в 1907—1908 гг. Легковесности и сумбурности «мистико-анархических» идейных построений Белый противопоставляет в своих теоретических работах установку на научные ценности, на строгую теорию познания; именно на этих началах он стремится обосновать философско-эстетическую теорию символизма. Важнейшими для Белого мыслителями становятся Кант и представители неокантианства (Коген, Риккерт). Изучая и по-своему переосмысливая их философские построения, Белый пытается обрести идейную почву и методологические принципы «системы символизма», которая должна была покоиться на научных, доказательных положениях, а не на одном только пафосе и наитии. Результат этих штудий — теоретическое исследование «Эмблематика смысла» и ряд статей, вошедших в книгу Белого «Символизм» (1910).<sup>14</sup>

В этапный для духовной биографии Белого 1905 год в поле зрения писателя вступают общественные противоречия, социальные сдвиги, потрясавшие Россию. Уже в статье «Луг зеленый» (1905), переломной на пути от «аргонавтического» мифотворчества к новому мироощущению, внимание Белого обращено к России, метафорически осмысливаемой в образе «спящей красавицы», гоголевской пани Катерины, которая находится во власти колдуна, пышущего «раскаленным жаром железоплавильных печей»: «Пелена черной смерти в виде фабричной гари занавешивает просыпающуюся Россию, эту Красавицу, спавшую доселе глубоким сном».<sup>15</sup> «Страшный колдун», «черная смерть» символизируют в конечном счете у Белого капиталистическую действительность. Былые неопределенные максималистские чаяния переродились в его сознании во вдохновенное переживание общественного обновления, принесенного революцией. «Я вне партий, но если бы необходимость толкнула, конечно был бы с крайними. Я их так полюбил», — признавался Белый в письме к А. М. Ремизову (1906 г.),<sup>16</sup> а в автобиографии, составленной в эту же пору, утверждал, что «примыкает по социальным взглядам своим

<sup>14</sup> О «неокантианстве» Белого и его попытках дать философское обоснование символизма и проблемы символа см.: Филиппов Л. И. Неокантианство в России. — В кн.: Кант и кантианцы. Критические очерки одной философской традиции. М., 1973, с. 310—316; Казин А. Л. 1) Гносеологическое обоснование символа Андреем Белым. — В кн.: Вопросы философии и социологии, вып. 3. Л., 1971, с. 71—75; 2) Неоромантическая философия художественной культуры. (К характеристике мировоззрения русского символизма). — Вопросы философии, 1980, № 7, с. 146—154.

<sup>15</sup> Белый А. Луг зеленый, с. 6.

<sup>16</sup> ГПБ, ф. 634, № 57.

к социалистам». <sup>17</sup> Однако это еще не свидетельствовало о сильном изменении убеждений Белого. Занятую им радикальную позицию он воспринимал как частное следствие своих общих мировоззренческих принципов, социализм был понят им крайне отвлеченно и сквозь призму теургических, «жизнетворческих» идей. Так, в статье «Социал-демократия и религия» (1907) Белый объявил о созвучии конечных устремлений мистиков и социал-демократов; задачи «религиозного строительства» и «социального переворота», по его мысли, внутренне сходны, ибо направлены к созиданию нового мира, свободного от ненависти и дисгармонии. <sup>18</sup>

Эпоха революции совпала для Белого со временем драматических личных переживаний, вызванных неразделенным чувством к Л. Д. Блок. Мучительные и запутанные коллизии этого несвершившегося «романа» во многом стали причиной тех надрывных, мрачных, безысходных настроений, которые преобладали во внутреннем мире Белого и стали камертоном его лирики этих лет. Интимная тема в ней была неразрывно связана с темой трагического разочарования в юношеских утопиях и с темой страдающей России.

Стихи, написанные Белым во второй половине 1900-х гг., представляют собой идейно, тематически и стилистически такой же антитезис стихам «Золота в лазури», какой являли критико-публицистические статьи этого периода по отношению к статьям «аргонавтической» поры. Восторженную «мистерию» вытесняет трагедия «самосожжения и смерти», условно-фантастические, сказочные образы сменяются реальными картинками с изобилующими натуралистическими подробностями, стилизации и ретроспекции — стихами о современной «больной России».

Первоначально Белый предполагал объединить свои «последлазурные» стихи в одном сборнике, однако затем разделил их на две книги, вышедшие в свет почти одновременно, — «Пепел» (1909) и «Урна» (1909). В первой книге тон задают стихи о России, исполненные широкого общественного звучания, во второй — непосредственно личные, камерные, лирические сюжеты. Для обеих книг характерно господство горьких, пессимистических настроений, в них — единый мотив страдания и образ страдающего поэта, но реализуются эти мотивы в различных, порою контрастных поэтических регистрах. Справедливо отмечалось, что «Пепел» — по преимуществу «книга сердца, книга чувств», а в «Урне» господствует «голос разума», философское постижение действительности. <sup>19</sup>

После разнообразия форм свободного стиха и интонационных модуляций в «Золоте в лазури» книга «Урна» выделяется пре-

<sup>17</sup> Автобиография (весна 1907 г.). — ГБЛ, ф. 386, карт. 83, № 44.

<sup>18</sup> Перевал, 1907, март, № 5, с. 23—25.

<sup>19</sup> См.: *Авраменко А. П.* О некоторых особенностях поэтики сборника А. Белого «Урна». — Вестн. Моск. ун-та. Сер. X. Филология, 1968, № 6, с. 63.

жде всего стремлением автора выразить себя в строгом, выверенном стихе, преобладанием классического четырехстопного ямба (хотя и отмеченного богатством и своеобразием ритмических вариантов).<sup>20</sup> Безусловно, это результат осознанной программы обуздания импровизационной лирической стихии во имя тщательного исполнения поэтического задания, ограниченного сугубо «художественными» критериями. Образцом для сосредоточенно-грустных, «философических» раздумий Белого в этой книге служит медитативная лирика Пушкина, Баратынского, Тютчева, а «школой» формы, примером творческой выдержки и самодисциплины стала в первую очередь поэзия Брюсова, которому посвящена «Урна» и чей образ выразительно запечатлен в ее вступительном цикле. Опора на избранных учителей и последовательность в реализации творческой программы позволили Белому создать в «Урне» многие из наиболее совершенных образцов его лирики. В сравнении с избыточной, резкой красочностью «Золота в лазури» «Урна» отличается сдержанностью, нарочитой тусклостью поэтической палитры. «Какие скудные, безогненные зори!» — восклицает поэт («Ночь», 1907),<sup>21</sup> как бы вновь, но уже другим внутренним «я» встречаясь с тем явлением, которому ранее посвящал восторженные гимны. В книге господствуют «зимние» настроения просветленной печали, сменяющиеся воспоминаниями о пережитой душевной драме и горькими выводами:

Бесследна жизнь. Несбыточны волненья.  
Ты — искони в краю чужом, далеко...  
Безвременную боль разуверенья  
Безвременье замост слезным током.<sup>22</sup>

(«Разуверенье», 1907)

В стихах «Урны» Белый старается не покидать четко очерченных пределов своего лирического «я»; в «Пепле», напротив, он стремится представить целый хор голосов, говорящих от имени угнетенных сословий. Преодолевая асоциальность символистской эстетики, Белый в предисловии к «Пеплу» демонстративно заявлял, что художнику-символисту не возбраняется обращаться к любым сторонам жизни: «Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества. Жемчужная заря не выше кабака, потому что то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности: фантастика, быт, тенденция, философическое размышление предопределены в искусстве живым отношением художника. И потому-то *действительность* всегда выше искусства; и потому-то художник — прежде

<sup>20</sup> См.: Тарановский К. Ф. Четырехстопный ямб Андрея Белого. — Intern. J. of Slavic Linguistics and Poetics, 1966, t. 10, p. 127—147.

<sup>21</sup> Белый А. Урна. Стихотворения. М., 1909, с. 52.

<sup>22</sup> Там же, с. 56.



всего человек».<sup>23</sup> В этих утверждениях — огромный сдвиг по отношению к прежней эстетической программе Белого, согласно которой подлинный художник — прежде всего теург и прорицатель, а действительность — лишь несовершенная эманация подлинных объектов художественного познания. Столь же демонстративно Белый посвятил «Пепел» памяти Некрасова, — казалось бы, наиболее чуждого символизму из числа крупнейших русских поэтов. Влияние Некрасова наложило сильнейший отпечаток на образную структуру «Пепла». Поэзия «Коробейников» и «Кому на Руси жить хорошо» дала Белому ключ к постижению окружающей реальности в ее социальном аспекте, в жизненной простоте, в бытовой и национальной своеобразности.<sup>24</sup> Рецензируя «Пепел», Вячеслав Иванов писал, что «Некрасов разбудил в Белом человека-брата».<sup>25</sup> К Некрасову восходят многие темы и образы «Пепла»: в частности, его поэма «Железная дорога» дала толчок к разработке во многих стихотворениях Белого мотива железной дороги, которая предстает символом социального гнета, несправедливости, мертвящей бесчеловечной цивилизации.

Отличительная особенность «Пепла» — тяготение к фольклору, притом к фольклору современному, имеющему живое бытование: частушке, плясовым мотивам. Для книги в целом характерна демократизация языка — стихи изобилуют прозаизмами, «грубой» лексикой, крестьянским и городским просторечием; попытки передать живой голос «низов» во многом превосхищают опыт Блока в «Двенадцати». Многие из знавших прежде творчество Белого были шокированы, прочитав, например, такие строки:

Руки в боки: ей, лебедки,  
Вам плясать пора.  
Наливай в стакан мне водки —  
Приголубь, сестра!

Где-то там рыдает звуком,  
Где-то там — орган.  
подавай селедку с луком.  
Распнуруй свой стан.<sup>26</sup>

(«В городке», 1908)

Тема России в ее широком социальном звучании пришла в творчество Белого через сугубо личные мотивы «тоски о воле» (так был озаглавлен цикл его стихов 1904 г.) и бегства «в поля», где поэт стремился обрести свободу от городских наваждений. Литургическое «полевое священнодействие», торжественные за-

<sup>23</sup> *Белый Андрей. Пепел.* СПб., 1909, с. 7.

<sup>24</sup> О влиянии Некрасова на Белого см.: *Скатов Н. Н.* 1) Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973, с. 210—255; 2) Н. А. Некрасов и Андрей Белый («Пепел»). — Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1971, т. 414, с. 305—350.

<sup>25</sup> Критическое обозрение, 1909, № 2, с. 47.

<sup>26</sup> *Белый Андрей. Пепел,* с. 86.

клятия «словами травных библий»<sup>27</sup> присутствуют в ряде стихотворений «Пепла», но не определяют основного настроения книги. Преобладающее над всеми другими чувство, которое вынес Белый от встречи с родиной, — отчаяние: именно так было озаглавлено стихотворение, открывающее «Пепел» и сконцентрировавшее в себе главный смысл книги. Значительная часть стихов «Пепла» была написана в 1908 г., когда после поражения революции надежды Белого на общественные изменения угасли и мрачные картины выступили на первый план в его восприятии действительности. Теперь он замечал в деревнях только разрушение и смерть, а в городах — «бред капиталистической культуры».<sup>28</sup> Нищета, бесплодие, скудость и гибельность — в представлении поэта не только социальные приметы, этими признаками изобилует даже природа России: «...земля русская скудная, осыпается, размывается, выветривается: овраги гложут ее», — писал Белый в статье «Настоящее и будущее русской литературы».<sup>29</sup> Стихи «Пепла» отличает усиленное сгущение красок, нанизывание однозначных по тональности эпитетов, подчеркивающих безысходный трагизм, обреченность и неприкаянность. Лейтмотив всей книги — скорбный плач о родине:

Роковая страна, ледяная,  
Проклятая железной судьбой —  
Мать Россия, о родина злая,  
Кто же так подшутил над тобой?<sup>30</sup>

(«Родина», 1908)

Дающий широкую и обобщенную панораму России, сборник «Пепел» в то же время — очень личная, исповедальная книга Белого. И не только потому, что в нее вошли стихи, продиктованные мучительной любовью к Л. Д. Блок. Все эпические мотивы «Пепла» представляют собой также опосредованное раскрытие лирического «я». Герои стихов Белого — странники, беглецы, арестанты и т. д. — «столь же реальны, сколь иносказательны», они — «символ его собственной отверженности, неутоленной жажды свободы».<sup>31</sup> «Пепел» — в такой же мере отражение кризисных явлений во внутреннем мире Белого, как и исповедь поэта об открывшихся ему трагических сторонах окружающей действительности.

## 2

С 1909 г. в мироощущении Белого стали обозначаться существенные перемены — от пессимизма и «самоожжения» к исканиям нового идеала, нового «пути жизни», к эпохе «второй зари».

<sup>27</sup> Там же, с. 163.

<sup>28</sup> Там же, с. 8 («Вместо предисловия»).

<sup>29</sup> *Белый А.* Луг зеленый, с. 87.

<sup>30</sup> *Белый Андрей.* Пепел, с. 67.

<sup>31</sup> *Хмельницкая Т. Ю.* Поэзия Андрея Белого. — В кн.: *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1966, с. 29—30.

«Зори в этом году особенно милые: таких зорь не было вот уже три года. Три года задавила горные сферы душная мгла, — писал Белый Ф. Сологубу летом 1909 г. — ... Ныне будто очистились зори, и опять „милые голоса“ зовут... Опять ждешь с восторгом и упованием...»<sup>32</sup> Немногочисленные стихотворения Белого 1909—1911 гг., объединенные впоследствии в книгу «Королевна и рыцари», полны реминисценций юношеских «заревых» переживаний, образного строя «Северной симфонии» и в то же время исполнены новых просветленных надежд:

Как хорошо! И — блещущая высь! ..  
И — над душой невидимые силы! ..<sup>33</sup>

(«Вещий сон», 1909)

Определенные надежды возлагал Белый в это время и на обновление символистской «школы», уже вступавшей в пору кризиса и распада. Он становится одним из лидеров издательства «Мусагет», стремившегося к философско-теоретическому и культурологическому обоснованию символизма.

В этот период нового всплеска духовной активности в сознании Белого по-прежнему остается на первом плане тема России, но взятая уже не в сугубо социальном, как в «Пепле», а в историческом аспекте. Белый силится постигнуть трагический образ современной России в плане ее исторической судьбы и неких религиозно-философских универсалий, которые, с точки зрения писателя, могут объяснить причины наблюдаемых безотрадных явлений и указать пути их преодоления. Образ родины приобретает в концепции Белого черты сложного двуединства, не сводимого однозначно ни к западнической, ни к славянофильской интерпретации, в которых он видит одновременно две правды и две неправды. Взгляд его на современное положение России лишен иллюзий и символизируется образами Достоевского: «... вокруг Скотопригоньевск в мареве бесовщины, облитый карамазовской грязью»; в отрицании такой России с ее уродливыми, косными проявлениями — правда западничества («противопоставлять настоящему Западу настоящее России — нельзя») и одновременно подлинное национальное самосознание. Правда славянофильства, по Белому, заключена в «мистическом реализме живого чувства, выражающемся в вере в Россию» и служащем залогом ее будущего. Россия для Белого — «наш путь и стремление к дальнему»; «только тогда, когда исчезнет больная Россия, мы сможем превратить лозунг Достоевского: „Буди“, в ликующий лозунг: „Есть“».<sup>34</sup> Важнейшее значение приобретает для Белого уход и смерть Льва Толстого, которые в свете его ирра-

<sup>32</sup> Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1972 год. Л., 1974, с. 136.

<sup>33</sup> Белый А. Королевна и рыцари. Сказки. Пб., 1919, с. 52.

<sup>34</sup> Белый А. Россия. — Утро России, 1910, 18 ноября, № 303, с. 2.

циональной историсофской концепции исполнены провиденциального смысла: «Жизнь, проповедь, творчество сочетались в одном жесте, в одном моменте». Астапово и Ясная Поляна превратились в трактовке Белого в символ надежды, символ грядущей России, очищенной духовно и нравственно: «Не Петербург, не Москва — Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передонова, Россия — не городок Окуров, не Лихов. Россия — это *Астапово*, окруженное пространствами; и эти пространства — не лихие пространства: это *ясные*, как день Божий, *лучезарные поляны*». <sup>35</sup>

Такое, также по-своему «жизнетворческое», понимание национальной проблемы Белый сохранит на долгие годы, хотя время от времени у него будет наблюдаться перекокс то в сторону «почвенничества», то в сторону «западничества». Восток и Запад — между этими двумя силовыми полями, двумя трагическими антитезами искал Белый для России своего, особого, спасительного пути. Прежде чем сформулировать свое положительное кредо в этом вопросе, он попытался художественно изобразить опасности, угрожающие России на пути к ее светлому предназначению. Так появились два романа, вершинные достижения дореволюционного творчества Белого — «Серебряный голубь» (1909) и «Петербург» (1911—1913), которые замышлялись как первые части трилогии «Восток или Запад». «Серебряный голубь» был призван воплотить гибельную стихию Востока, «Петербург» — химерическое наваждение Запада. Уездный «азиатский» город Лихов в «Серебряном голубе», мгlistый, туманный, призрачный, и «европейский» фантазмагорический, бредовый Петербург в трактовке Белого — лишь личины, пугающие маски, заслоняющие подлинный лик России.

«Серебряный голубь» был первым в творчестве Белого опытом приобщения к большой «традиционной» повествовательной форме. Жанр «симфоний» оказался адекватным лишь для «эпохи зорь» и не мог вместить иных духовных импульсов и более объемной картины действительности, осмысленной не только мифологически, но и исторически. Характерно, что четвертая «симфония» Белого «Кубок метелей», вышедшая в свет в 1908 г., — итог долгого и мучительного труда — не дала ожидаемого результата: появилось загадочное, переусложненное произведение, в котором попытка сочетать творческие завоевания ранних «симфоний» с новыми, «послелазурными» мотивами привела к созданию причудливых, «вихревых» образных картин, нарушающих допустимые границы художественной условности. Даже в кругу ближайших единомышленников Белого «Кубок метелей» вызвал непонимание и недоумение. Отказавшись от дальнейшего развития жанра «симфоний» и решившись написать масштабное повество-

<sup>35</sup> *Белый А.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911, с. 46.

вательное произведение, Белый искал активную, сугубо индивидуализированную форму прозаического изложения и обрел ее в орнаментальной ритмической прозе, обогащенной сказовыми элементами. Образцом для «Серебряного голубя» послужили гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»; многие фрагменты романа представляют собой откровенные вариации на гоголевские темы. Сказ для Белого — форма отчуждения от прямой авторской субъективности и в то же время способ дать каждую изображаемую картину в неповторимо-индивидуальной окраске, поскольку «сказ делает слово физиологически осязаемым — весь рассказ становится монологом». <sup>36</sup> В «Серебряном голубе» Белый использует несколько сказовых масок: село Целебеево описывает сельский рассказчик, своего рода целебеевский Рудый Панько, уездный город Лихов — горожанин, дворянскую усадьбу — представитель барской среды; при этом каждый из рассказчиков выступает как бы от лица своего социального коллектива, что дает возможность Белому представить объект своего изображения в зримых, колоритных очертаниях. <sup>37</sup>

Сказ совмещается в «Серебряном голубе» с повествованием, в котором непосредственно проявляется авторская субъективность. Экспрессивность стилового выражения, прихотливость интонационно-синтаксических рядов, приемы фольклорной стилизации, последовательная ритмизация и метафоризация речи, обилие образных лейтмотивов — все эти признаки создают в «Серебряном голубе» (равно как и в «Петербурге») «отчетливое преобладание образа и слова над сюжетом», <sup>38</sup> что станет затем принципиальным конструктивным элементом в русской «орнаментальной» прозе, возникшей в значительной мере благодаря усвоению творческого опыта Белого-прозаика.

Сюжетно «Серебряный голубь» примыкает к многочисленным произведениям второй половины 1900-х гг., трактующим вопросы взаимоотношений народа и интеллигенции. Герой романа, московский студент Петр Дарьяльский (которому Белый придал много собственно «авторских» черт), ищет спасения в народной среде; он расстается с образованным кругом и поступает в работники к столяру Кудярову, руководителю тайной секты «голубей».

<sup>36</sup> Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 160.

<sup>37</sup> Подробнее о сказовых элементах в «Серебряном голубе» см. в статье В. П. Скобелева в кн.: Мищенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978, с. 139—165; см. еще: Секе К. Орнаментальный сказ или орнаментальная проза? (К проблематике романа Андрея Белого «Серебряный голубь»). — *Dissertationes slavicae*. Szeged, 1976, 11, p. 57—64. — О различных типах авторского повествования в романе и их взаимоотношениях см. также: *Holthusen Johannes*. Erzähler und Raum des Erzählers in Belyjs «Serebrjanuj Golub». — *Russian literature*, 1976, vol. 4, № 4, S. 325—344; Дрозда Мирослав. Художественно-коммуникативная маска сказа. — Сборник за славистику. Нови Сад, 1980, 18, с. 41—47.

<sup>38</sup> Белая Г. А. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М., 1977, с. 38.

Таинственные чары Кудеярова и страстное влечение к «духине» «голубей», рябой бабе Матрене, поработают Дарьяльского, мечтающего о новой, «почвенной» религии духа. Однако опьянение «голубиными» мистическими экстазами неизбежно ведет к зловещему концу: «голуби», убедившись, что Матрена не сможет родить от Дарьяльского «духовное чадо» (с этой целью он был завлечен в их сообщество), и боясь разоблачения секты, убивают его. Такова сюжетная схема романа, написанного с необычайной для Белого «реалистичностью»: рельефно запечатлен крестьянский, городской и помещный бытовой уклад, подробно воссозданы психологические мотивы поведения героев. История неудачного «хождения в народ» дает Белому основание для широкой символической трактовки проблем «почвы» и «культуры», сочетания «бесовского» и «ангельского», «голубинового» и «ястребиного» в народной душе. Общий идейно-художественный итог писателя безотраден. Под светлыми помыслами и неподдельными духовными порывами скрываются нравственная слепота, невежество и жестокость, всевластная иррациональная сила, поглощающая личность: «... ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел».<sup>39</sup> Предводитель «голубей» Кудеяров несет в себе неотделимо «поток неизреченных радостей» и «легион сдавленных бешенств»,<sup>40</sup> воплощая дремучее, варварское, «демоническое» начало, не оплодотворенное прикосновением подлинной духовной культуры. Столь же символичен поданный с обилием натуралистических деталей образ Матрены, сочетающей трепетную красоту с отталкивающим безобразием, черты «ведьмы» и «зверихи» с «тайным каким-то огнем испепеленным лицом»,<sup>41</sup> претворяющей «голубиное» духовидение в языческую религию сладострастия. Истинную духовную красоту и надежду на возрождение воплощает в романе невеста Дарьяльского, его «принцесса» Катя, однако она неразрывно связана с умирающим дворянским, усадебным миром, который Белый изображает отчасти с симпатией и элегической грустью, подобно Чехову в «Вишневом саде», отчасти в сатирическом аспекте и который решительно не способен противостоять надвигающемуся мраку уездного капитализирующегося города Лихова и «азиатской» безликой разрушительной стихии.

В «Серебряном голубе» Белый отразил преимущественно негативную сторону своего представления о «Востоке». Другую трактовку этой мифологемы он предложил в «Путевых заметках» (1911, впоследствии переработаны) — очерках, в которых запечатлел свое заграничное путешествие с женой, А. А. Тургеневой (Сицилия—Тунис—Египет—Палестина). Сам Белый ценил эту книгу чрезвычайно высоко. «Путевые заметки» — своеобразный

<sup>39</sup> Белый А. Серебряный голубь. Повесть в семи главах. М., 1910, с. 260.

<sup>40</sup> Там же, с. 237.

<sup>41</sup> Там же, с. 162.

аналог «Серебряному голубю»: в них тоже изображается «исход» на Восток, поиск духовных ценностей вне европеизма и даже вопреки ему. Однако Восток в «Путевых заметках» (трактуемый не только географически, но и историсософски) — загадочный и своеобразный культурный мир, внутренне содержательный и полнокровный, в котором Белый склонен видеть залог для живительного обновления одряхлевшей Европы. Даже в центрах европейской цивилизации его внимание привлекают прежде всего скрещения «западного» и «восточного»; для Белого это значимо как своего рода предзнаменование грядущей синтетической культуры.

В атмосфере увлечения культурой Востока Белый начал осенью 1911 г. работу над «Петербургом», и эта тенденция не могла не сказаться на его особо пристрастном отношении к европейской «школе», через которую прошла послепетровская Россия. «Петербург» — роман о главном городе Российской империи, символизирующем ее историческую судьбу, и о революции 1905 г. Действие его, ограниченное несколькими промозглыми осенними днями, вбирает в себя все наследие «петербургского», «западного» периода русской истории, преломленное в мифологическом сознании и имеющее прочную литературную традицию. Герои романа — жертвы исторического рока, воплощенного в Петербурге и в образе его основателя; с ними «сызнова повторяются судьбы Евгения» из пушкинского «Медного всадника»: «медный гость» является в бреду революционера-апокалиптики Дудкина и проливается металлом в его жилы. История России, символизируемая Петербургом, представляется Белому как бесконечное, трагически безысходное повторение одних и тех же явлений, и в современности он видит живое, неистребимое присутствие давно прошедшего. Герои романа, своей судьбой знаменующие итог определенного исторического процесса, даны в действенном контакте с явлениями, обусловившими их бытие; концы и начала соединены неразрывной связью. Своим романом Белый замыкает цепь литературной традиции в изображении Петербурга, начатую Пушкиным в «Медном всаднике» и продолженную Гоголем и Достоевским. Воссозданный в их произведениях образ таинственного, кажущегося, мистического города, сконцентрировавшего в себе неразрешимые социальные и исторические противоречия, становится у Белого важнейшим действующим лицом, смысловым центром, в зависимости от которого формируется вся сюжетно-образная структура произведения.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Об исторических и литературных традициях в «Петербурге» см.: Долгополов Л. К. 1) На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977, с. 158—273; 2) Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 217—224; 3) Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург». — В кн.: Белый А. Петербург. Л., 1981, с. 584—604.

Сюжет романа строится вокруг истории неудачного покушения на жизнь важного государственного лица, сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова; сына Аблеухова, давшего некогда обещание «одной легкомысленной партии», вынуждают подложить отцу бомбу. Всей интригой управляет провокатор, агент охраны Липпанченко, который через «неуловимого» террориста Дудкина передает Николаю Аполлоновичу узелок с бомбой, а через Софью Петровну Лихутину (предмет «романических» притязаний сына сенатора) — записку с повелением исполнить террористический акт. Провокация, по неведению совершаемая Софьей Петровной, оказывается ответом на шутовские провокационные действия Николая Аполлоновича, преследующего ее в маскарадном одеянии. Мотив провокации образует, таким образом, сюжетную пружину «Петербурга», но это — лишь наглядное, действенное обнаружение более глобальной провокации, атмосфера которой разлита во всем романе. Сам Петербург, в конечном счете, — совершенная Петром историческая провокация, которая обусловила неразрешимую трагедию России, механически воспринявшей «западное» начало и не сумевшей создать новое органическое единство из смешения в себе «запада» и «востока». «Западная» рационалистическая, прагматическая культура, столкнувшись с «восточной» духовной косностью и разрушительными инстинктами, породила лишь чудовищную фантасмагорию, исполненную мистических губительных сил, во власти которой оказываются все герои романа.

Аполлон Аполлонович (в этом образе дана меткая сатира на бюрократические верхи правящей России) является последовательным поборником «западничества», доведенного до гротеска: он во всем старается установить торжество целесообразности, «планиметрии» и циркуляра, свести весь мир к «параграфам и правилам». Однако «во всех русских монгольская кровь»: предки Аблеуховых происходят из киргиз-кайсацкой орды; и в отце и в сыне ощутима и постоянно пробуждается задавленная «европеизмом» мстительная «туранская» стихия; Липпанченко — «помесь семита с монголом», «восточные» наваждения одолевают Дудкина. Все они — жертвы все той же «исторической провокации», надвое расколовшей Россию и породившей массу неразрешимых противоречий. Это, с одной стороны, бюрократическая (в философском аспекте — кантианско-гносеологическая) прозрачность, механическая безжизненная регламентация и фиктивность бытия, предстающего как чья-то «праздная мозговая игра», а с другой — мировой нигилизм, разрушительное «монгольское дело», дикие инстинкты и терроризм. Революция, на фоне которой разворачивается действие романа, понимается Белым как прямое следствие этих противоречий, как знамение конца и неотвратимого возмездия, но она, с его точки зрения, не способна вывести Россию на спасительные пути и разрешить изображаемые конфликты. «Красному домино», символизирующему революцию,



в романе противопоставляется «белое домино» — образ Христа и символ духовного и нравственного очищения; неотвратимому историческому року — грядущий апокалипсический «прыжок над историей».

Катаклизмы времени, повторяющиеся с нарастающей силой и разрушающие подвластную им личность, меняют в романе обычное соответствие между одушевленным и неодушевленным миром. Подлинный властелин над всем происходящим — город-демиург, обладающий самостоятельной жизнью, динамичностью, созидательной силой; все щедро выписанные детали пейзажа и интерьера чрезвычайно активны, действительны, даже если речь идет о заведомо статичных предметах.<sup>43</sup> И наоборот — человек в образной структуре романа гротескно уподобляется вещи. Белый постоянно подчеркивает марионеточность, беспомощность, бессилие своих героев; человек предстает как «икринка», а совокупность людей образует лишь «людскую многоножку». Наиболее близкий автору персонаж, Николай Аполлонович, одновременно «красавец» и «уродище», отчасти — духовно содержательная личность и двойник самого Белого (подчеркиваются его занятия Кантом), отчасти — жалкое, безвольное существо. Поступки героев «Петербурга» мелки и нелепы; их действительные намерения заканчиваются срывом; их речь косноязычна, это даже не речь, а какая-то речевая жестикюляция, особенно заостряющая на себе внимание по контрасту с изысканной стилистикой «прямого» авторского повествования.

В свое время эту особенность интересно подметил Э. К. Метнер, сообщивший Белому свои впечатления от романа: «Читаю „Петербург“. Восхищаюсь, ужасаюсь, тону, захлебываюсь (до губошлепства) — — — невыносимая вещь — хочется кричать: так нельзя! Пойдите! Караул, грабят! Украли человека! вынули человека, остались одни кальсоны! И все-таки даже враги Ваши должны признать, что подобное (по стихийности) не напишет ныне никто в мире».<sup>44</sup> Одна из очевидных особенностей «Петербурга» — вещный, конкретный показ «декристаллизации» ранее прочной, «а ныне хаотически-распыляющейся» плоти исторического бытия».<sup>45</sup>

Закономерно при этом, что в «Петербурге» властвует стихия пародии и шаржа, трагические коллизии претворяются в фарс, серьезные помыслы приводят к шутовским последствиям, подчеркивается «иллюзионизм» всех жизненных явлений. Сатирически обрисованы в романе бюрократические верхи и либераль-

<sup>43</sup> См.: *Старикова Е.* Реализм и символизм. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т. 3. М., 1974, с. 236.

<sup>44</sup> Письмо к Белому от 12 (25) апреля 1914 г. — ГБЛ, ф. 167, карт. 5. № 33.

<sup>45</sup> *Тагер Е. Б.* Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия. — В кн.: Русская литература конца XIX—начала XX в. 1908—1917. М., 1972, с. 285.

ствующая столичная интеллигенция (бал у Цукатовых), в ироническом плане характеризуются и революционные манифестации;<sup>46</sup> выведенные в романе представители революционных партий бесконечно далеки от своих реальных прототипов: «бытовой правды революции в романе Андрея Белого искать не приходится».<sup>47</sup> В «Петербурге» травестийно обыгрываются мифические сюжеты: отец и сын Аблеуховы уподобляются, соответственно, «стрелометателю» Аполлону, законодателю и богу порядка, и «терзаемому» Дионису. Мышь — один из атрибутов Аполлона, и это воскрешает в особой аблеуховской нежности к мышам (мотив, явно навеянный статьей М. А. Волошина «Аполлон и мышь»); идея отцеубийства заставляет обыгрывать на разные лады миф о Кроне-Сатурне, и т. д. Такое снижение, пародирование мифа подчеркивает процесс измельчания, вырождения в ходе изображаемого замкнутого мирового круговорота.<sup>48</sup> В семейной истории Аблеуховых пародийно воссоздана трагическая коллизия «Анны Карениной»; иронически обрисованное сентиментальное примирение Аполлона Аполлоновича с изменившей ему некогда супругой претворяет драматический сюжет в фарсовый.<sup>49</sup> Фарсом обобщается и самый эпизод с взрывом бомбы: «сардинница ужасного содержания» никого не убивает, а перепуганный сенатор спасается в «ни с чем не сравнимом месте». Если фальконетовский Медный всадник предстает символом начала «петербургского» периода русской истории, то Белый гротескно преобразует его в символ ее конца: сошедший с ума Дудкин со вздернутыми петровскими усиками на безумном лице усаживается верхом на голый труп зарезанного им Липпанченко, простирая вперед руку с окровавленными ножницами — орудием убийства.

После приобщения Белого в 1912 г. к религиозно-философскому учению Рудольфа Штейнера все его творчество приобретает ярко выраженную антропософскую окраску. Сам Белый писал о «Петербурге»: «... вторая половина его написана уже почти не мною, а „членом антропософического общества“».<sup>50</sup> Роман, действительно, изображает выходы в мистическое «второе пространство», герои ощущают в себе оккультные токи, однако эти мотивы еще не играют в философско-исторической концепции «Петербурга» главенствующей роли.

В 1912—1916 гг. Белый почти все время проводит за границей — сначала ездит за Штейнером по Европе и слушает его лек-

<sup>46</sup> См.: Никитина М. А. 1905 год в романе Андрея Белого «Петербург». — В кн.: Революция 1905—1907 годов и литература. М., 1978, с. 186.

<sup>47</sup> Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923, с. 73.

<sup>48</sup> См.: Силард Лена. Андрей Белый и Джеймс Джойс. — *Studia slavica*, 1979, t. 25, p. 410—414.

<sup>49</sup> См.: Мясников А. С. Андрей Белый и его роман «Петербург». — В кн.: Белый А. Петербург. М., 1978, с. 14.

<sup>50</sup> Письмо к Э. К. Метнеру (конец апреля—начало мая 1914 г.) — ГЛМ, ф. 7, оп. 1, № 32, оф. 6325.

ционные курсы, затем поселяется в Дорнахе (Швейцария), где участвует в строительстве антропософского центра — Гетеанума. Однозначно истолковать обращение Белого к антропософии трудно. Доктрина Штейнера, безусловно, укрепила писателя в религиозно-мистическом понимании мира и сузила спектр его восприятия реальной действительности; безусловно и то, что она ограничила процесс самовыявления его как художника. За границей Белый уделял больше внимания духовному «ученичеству», чем непосредственно творческой работе, при этом художественные замыслы заслонялись теоретико-философскими штудиями (в частности, в 1915 г. он отдал много сил работе над книгой «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности»). Новые произведения Белого уже не исполнены прежней свободы ищущего духа: истина в них как бы заранее предустановлена. Писатель неустанно и красноречиво убеждал недоумевавших перед его новым «крещением» современников, что приход к антропософии для него последователен и закономерен, что в учении Штейнера он обрел системное воплощение тех духовных интуиций, которые бессознательно переживал на рубеже веков. В антропософии Белый усмотрел достижение гармонии между мистическим визионерством и рациональным, научным знанием, этого он добивался и ранее, пытаясь из последовательного приобщения к словесству и кантианству создать базис для синтетической системы символизма. Интерес к антропософии породил у Белого культ универсального «ренессансного» человека и раннего европейского гуманизма, который он противопоставлял односторонней, растратившей духовное содержание новейшей буржуазной цивилизации. Впоследствии ему будет суждено пережить кризис антропософских убеждений, но от основополагающих начал этого учения Белый не отойдет до конца своих дней.

Антропософия с характерным для нее настойчивым вниманием к проблемам самопознания подвела писателя к разработке автобиографической темы как ведущей в его творчестве. Интерес к судьбам мира будет все более очевидно прослеживаться у него отраженным светом через интерес к судьбе человеческого «я». «Моя жизнь постепенно мне стала писательским материалом; и я мог бы года, иссушая себя, как лимон, черпать мифы из родника моей жизни, за них получать гонорар...», — с долей самоиронии писал Белый впоследствии.<sup>51</sup> От условно-фантастического мира к реальности, взятой — последовательно — в мистическом преломлении, в социальном аспекте и в философско-историческом освещении, и затем преимущественное обращение к миру внутреннего «я», проблемам духовного самопознания и совершенствования личности, — в таком направлении можно прочертить линию творческой эволюции Белого в дореволюционную эпоху.

<sup>51</sup> *Белый А. Записки чудака*, т. 1. Москва—Берлин, 1922, с. 64.

Проблема личности, самосознающей души должна была стать основной темой книги «Невидимый Град» — третьей части трилогии «Восток или Запад», в которой Белый хотел сказать, «во имя чего» дается им такое решительное отрицание современности в «Серебряном голубе» и «Петербурге». Замысел этот модифицировался в идею грандиозного цикла автобиографических произведений под общим заглавием «Моя жизнь», из которых до революции был написан только роман «Котик Летаев» (1916). Его тема — первые восприятия мира рождающимся сознанием младенца, передача самой первоначальной текучести детского представления о действительности, попытка реконструировать впечатления, отмирающие у взрослых. Пространство, постепенно расширяющееся, люди, появляющиеся перед ребенком, первые житейские переживания, — все это порождает грандиозные картины, творимые младенческим воображением из хаоса впечатлений. По уровню художественного мастерства, с каким воплощен полуфантастический внутренний мир ребенка, это произведение принадлежит к числу наиболее совершенных созданий Белого. С. Есенин, назвавший «Котика Летаева» (в статье «Отчее слово») «гениальнейшим произведением нашего времени», поставил Белому в особую заслугу то, что он «зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей». <sup>52</sup> Сходную задачу показать «творимый космос», передать самые универсальные представления о мире через мельчайшие образующие его атомы Белый поставил перед собой в «поэме о звуке» «Глоссолалия» (1917) — фантазии о космогоническом смысле звуков человеческой речи.

Годы, проведенные Белым в Швейцарии, были временем возникновения новых катастрофических предчувствий в его мировосприятии. Эти настроения с особой силой проявились у Белого с начала мировой войны, которую он сразу же осознал как величайшую катастрофу, чреватую неисчислимыми бедами для человечества и символизирующую гибель самых основ цивилизации. Свое представление о всеобщем кризисе, охватившем мир, о распаде прежних культурных ценностей, рожденных эпохой Возрождения и пришедших к своему самоотрицанию, Белый изложил в четырехчастном цикле «кризисов» под общим заглавием «На перевале» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», «Кризис сознания»). Это своеобразные философско-поэтические этюды, в которых антропософско-мистические идейные построения сочетаются с впечатлениями от наблюдения трагически распадающегося мира.

Исход Белый видит теперь в революции, которую ждет и приветствует как выводящую из общего кризиса, животворящую стихийную силу. И если в «Пепле» он оплакивал «исчезающую в пространство» родину, то в его стихах 1917 г. Россия — «мес-

<sup>52</sup> Есенин С. А. Собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М., 1979, с. 161.

сия грядущего дня». Безоговорочное принятие революционной Октябрьской бури объединило в одном духовном порыве Белого и Блока. Белый создает поэму «Христос воскрес» (1918) — произведение, истолковывающее революцию в традиционном символистском ключе и в мистических ответах, но полное ясной уверенности в том, что она возвещает грандиозное, всеобъемлющее обновление мира.

После революции Белый активно включился в строительство новой культуры. Оставшись в целом характернейшим представителем символистской литературы, он в то же время стремился создавать свои новые произведения под воздействием опыта революции и отражать в них становление нового социального строя. Но это уже достояние истории советской литературы.

# ПРЕДОКТЯБРЬСКОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ





---

## ЛИТЕРАТУРА В ГОДЫ РЕАКЦИИ

---

### 1

После поражения первой русской революции наступила мрачная полоса жесточайшей реакции, которая затронула все стороны общественной жизни и тяжело отразилась на демократически настроенных слоях населения. Тысячи людей были отправлены в ссылку и на каторгу, десятки и сотни казнены по приговору военно-полевых судов.

Главный удар царизм обрушил на пролетариат и его партию. «Царское правительство, помещики и капиталисты бешено *мстили* революционным классам, и пролетариату в первую голову, за революцию, — точно торопясь воспользоваться перерывом массовой борьбы для уничтожения своих врагов», — писал В. И. Ленин.<sup>1</sup> Большевики ушли в подполье. Там, сочетая легальные и нелегальные методы борьбы, они собирали разгромленные силы революции и вырабатывали новую тактику.

Общественную атмосферу тех лет в основном определяли растерянность и отчаяние, вызванные потерей веры в близкие социальные перемены, и начавшийся антидемократический пересмотр социальных и нравственных ценностей. Ощущение сгустившегося мрака охватило широкие массы, проникая и в революционную среду. Эти же настроения были характерны для литературы периода реакции. Началось отречение от «заветов прошлого». В. Воровский назвал это время «ночью после битвы», а И. Бунин — «Вальпургиевой ночью».

Весьма знаменательным было появление в 1909 г. «сборника статей о русской интеллигенции» — «Вехи», авторы которого, видные кадетские публицисты, пытались опорочить революционно-демократические традиции освободительного движения в России, в том числе взгляды и деятельность революционных демократов — В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова.

---

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 72.



Особую ненависть «веховцев» вызывала революция 1905 г., столь наглядно выявившая движение самих масс. Выступая в защиту идеалистической философии, не связанной с «утилитарно-общественными целями», под которыми подразумевалась революционная борьба, напуганная либеральная буржуазия «решительно повернула от защиты прав народа к защите учреждений, направленных против народа». <sup>2</sup> «Веховцы» благодарили царизм за то, что он спас буржуазию от «ярости народной» и расправился с революционным движением при помощи тюрем и штыков. Таким образом, «веховцы» сбросили либеральную маску и предстали перед русской общественностью в качестве ревнителей репрессий. «Энциклопедия либерального ренегатства» — так метко определил В. И. Ленин суть сборника, ставшего крупнейшей вехой «на пути полного разрыва русского кадетизма и русского либерализма вообще с русским освободительным движением, со всеми его основными задачами, со всеми его коренными традициями». <sup>3</sup> Отношение к идеологии «Вех» стало своеобразным критерием подлинности демократии и прогрессивности русской интеллигенции.

Передовая демократическая литература, опираясь на вековую традицию активного участия в освободительном движении, встала на борьбу с общественной «ночью» и ее кошмарами — лесом виселиц, кровавым разливом погромов, жесточайшей расправой с участниками революционных боев.

Весь мир был потрясен в те дни гневным голосом Льва Толстого, заявившего статьей «Не могу молчать» (1908) страстный протест против участвовавших смертных казней. Не менее громко прозвучала статья В. Г. Короленко «Бытовое явление» (1910). Беллетристы демократических убеждений дружно поддержали протест писателей старшего поколения рассказами и повестями, рисующими кровавое подавление революции, в частности полосу незаконных убийств («Рассказ о семи повешенных» Л. Андреева, «Как было» и «У обрыва» А. Серафимовича, «Кровавый разлив» и «Сердце Бытия» Д. Айзмана, «Кошмар» В. Муйжеля, «В ожидании приговора» Е. Милицыной, «Крамола» Н. Телешова и др.).

В атмосфере идейного разброда смятенная мысль писателей уже в который раз потянулась «к источнику, то есть к мужику» (Г. Успенский). Как бы ни была русская интеллигенция беспомощна в вопросах революционной теории, какими бы надуманными ни были ее программные «минимумы», но огромная роль многомиллионного крестьянства в революции была ею признана. И потому, изучая уроки «недавних лет», литература в годы реакции с новым интересом обратилась к деревенской теме.

Стержнем этой многослойной темы оставалась, как и прежде, основанная на жизненных фактах проблема «идиотизма» русской деревни, т. е. проблема ее невежества, забитости, темноты, нищеты

<sup>2</sup> Там же, т. 19, с. 170.

<sup>3</sup> Там же, с. 168.

и одичания. Этот горестный комплекс примет деревенского быта издавна стал предметом изучения и описания в русской литературе и был истолкован в разных аспектах (то как «беда», то как «вина») славянофилами, революционными демократами, народниками.

Литература рубежа веков дала предмету новое, резко антинародническое освещение. Центральными фигурами этого этапа были А. Чехов («Мужики») и Н. Гарин-Михайловский с его решительным неприятием крестьянской общины, с его верою в пробуждающееся самосознание крестьянина.

В период реакции изображение «идиотизма» деревенского быта значительно осложнилось в связи со злободневной проблемой «мужик и недавняя революция». Вместо облика старой, забитой возникал облик иной деревни. Задачей писателя было «угадать», что бродит в ней глубоко «внутри» и как это брожение может выплеснуться на поверхность новыми событиями. Два непримиримых полюса в изображении пореволюционной деревни определились в почти одновременно появившихся повестях «Наше преступление» И. Родионова и «Лето» М. Горького.

Черносотенец Родионов с плохо маскируемым злорадством воспроизводит картину «озверения» русской деревни, считая данное «озверение» прямым следствием недавних революционных событий.<sup>4</sup> Народ одичал от послаблений, его следует сечь и карать, — такова несложная мудрость его повести. «Лето» Горького говорило о начинающемся прозрении деревни.

Большая часть писателей, размышлявших о новой деревне, не опускалась до открытого родионовского злопыхательства, но и до горьковской веры в потенциальную мощь русского крестьянства не поднималась. Об этом убедительно говорят произведения В. Муйжеля, В. Дмитриевой. Такова и бунинская «Деревня», автор которой воспроизвел лик послереволюционной деревни с беспощадной правдивостью и живой болью, но того, что таится «внутри» нее, не увидел и не услышал.

В общем ряду пишущих о деревне особенно примечательна была фигура В. В. Муйжеля, чье творчество чутко отразило особенности общественного настроения начала века. В рассказе «В мертвом углу» (1906) Муйжель, как и многие писатели демократической ориентации, вслушиваясь в подземные гулы, нарушавшие вековую сельскую тишь, старался угадать их характер. Ему казалось тогда, что «в жизнь этих изголодавшихся, полунищих, вымотавшихся на ничтожном наделе людей идет то большое и важное, что совершается где-то в Москве или Петербурге...»<sup>5</sup> После подавления революции эта мысль стирается, вытесняется

<sup>4</sup> Родионов И. Наше преступление (не бред, а быль). Из современной народной жизни. Изд. 6-е, испр. СПб., 1910. — Та же мысль — революция развратила деревню — составила одну из сюжетных линий романа З. Гиппиус «Чертова кукла».

<sup>5</sup> Муйжель В. Рассказы, т. 2. СПб., 1909, с. 237—238.

друго: страдания мужика неизбежны, а его ожидания эфемерны. И именно эта мысль становится на какое-то время ведущей в творчестве писателя. В его сознании возникает «смутный и серый образ какого-то огромного, необъятного и расплывчатого мужика, распянувшегося, опустившегося, бьющего свою бабу, выпрашивающего по мешку муки на неделю, бьющегося от рождения до смерти в темной холодной избе, насквозь провонявшей сырým прелым запахом...» («Болезнь»).<sup>6</sup>

Из широкой эпопеи крестьянского движения в период первой русской революции писатели выхватывали в основном эпизоды стихийных мятежей и погромов, показывая, как вековая ненависть мужика вырывалась на волю («На огонек» В. Дмитриевой, «Осенняя песнь» Н. Олигера, «Около деревни» И. Сарина и др.).

В ряде произведений значительное место занимали воспоминания или напоминания о недавних бурных событиях; при этом, как правило, четко разграничивались светлое «вчера» и мрачное «сегодня». Слабый проблеск надежды на едва мерцающее вдаль, вновь просветленное «завтра» не компенсировал в этих повестях и рассказах общего пессимистического тона. Таков, например, сюжет повести С. Аникина «Гараська-диктатор» (1907). Сначала светлые воспоминания о том, как «дыхание свободы <...> реяло над деревней, и несознанная упорная сила толкала даровитых, талантливых парней на путь сомнений и критики». <sup>7</sup> Потом тягостное повествование сельской учительницы о недолго прожившей крестьянской «республике» в селе Лапотном и мрачный вывод: «...и слов много не надо, все просто: нельзя из лебеды испечь сдобную булку ... нельзя с репейника сорвать махровую розу». <sup>8</sup> В финале избитый жандармами крестьянин-активист шепчет: «Оп... опять придет... республика... тогда уж навеки удержится». И, подтверждая его упования, «огненно-красный, радостный», многообещающий «пылает над Лапотным весенний закат». <sup>9</sup> Тоскливый мотив — «Ведь был же момент, когда мечты о лучшей доле, казалось, почти облекались в плоть», с тем же перепадом «У самого порога была. Не переступила, ушла», с теми же зыбкими надеждами — «Но придет она опять... придет!...» определяли содержание произведений Ф. Крюкова. <sup>10</sup> Но чаще символика финалов, отражающая нечеткие надежды на новый подъем сил, заменялась настроением мрачной безнадежности, обречением деревни на долгие годы томления и ожидания.

Финал повести «Лето» с его «прозрением будущего» переключается с «обещающими» финалами других деревенских повестей, в то же время резко выделяясь среди них определенной и бодрой патетикой: «... хочется мне кричать во все стороны сквозь снеж-

<sup>6</sup> Грех. Сборник рассказов, стихотворений и статей. М., 1911, с. 120.

<sup>7</sup> Рус. богатство, 1907, № 3, с. 59.

<sup>8</sup> Там же, с. 73.

<sup>9</sup> Там же, с. 82.

<sup>10</sup> Сборник товарищества «Знание» на 1909 год, кн. 27. СПб., 1909, с. 48.

ную тяжелую муть: „С праздником, великий русский народ! С воскресением близким, милый!“<sup>11</sup>

Говоря о послереволюционном крестьянстве, писатели, в том числе и Горький, отметили уже не редкое явление — проникновение в деревню пропагандистского слова и книги. Однако отмечали они различные стороны этого проникновения. Книги будили мысль об иной, более светлой жизни, но часто не было того, «кто бы путь указал», т. е. разъяснил смысл этих волнующих, но не совсем понятных книг и призывов. Именно на этом сосредоточили свое внимание писатели-демократы, показывая, что под воздействием чтения запрещенных книг или случайно услышанных речей социальных ораторов нередко возникала не осмысленная классовая борьба, а анархическое бессмысленное буйство. Такой теме, например, были посвящены произведения Ф. Крюкова «Зыбь» и «Шаг на месте».

Особый интерес приобретает в этом свете фигура Дениски в «Деревне» Бунина и тот эпизод, когда Тихон Ильич с интересом обнаружил в кармане его подделки в кипе разноцветных книжечек («Песенник „Маруся“», «Жена-развратница», «Невинная девушка в цепях насилия») брошюру «Роль пролетариата в России», смысл которой для этого деревенского парня был смутен и чужд. Только Горький в романе «Мать» и повести «Лето» показал действительное проникновение революционной мысли в деревенскую среду.

Несмотря на особую важность «деревенской темы» в русской литературе, она не заняла значительного места в ней в первые послереволюционные годы. Критика ее почти не замечала, недоверчиво относясь и к «мужикам» Горького, и к откровенно реакционной тенденции родионовского произведения.

## 2

В годы реакции демократическая литература не отреклась от традиций, питавших ее ранее, но в целом заметно потускнела. На передний план выдвинулись произведения, привлечшие к себе внимание благодаря отступничеству от заветов русского искусства, сложившихся в русле освободительного движения. Эта литература была антидемократична и шумна, и ей удалось в дни растерянности и утраты веры в социальные преобразования значительно потеснить литературу демократическую.

Характерным было тяготение к Достоевскому, но при этом идеи и образы его творчества заметно искажались и опошлялись. По страницам романов и повестей начали разгуливать изображенные с известной долей сочувствия маленькие смердяковы и подпольные человечки. Излюбленным мотивом перепева стал извест-

<sup>11</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 8. М., 1950, с. 497.

ный карамазовский силлогизм, связанный с искупительной детской «слезинкой» и идеей «возвращенного билета». Вульгаризация идей Достоевского получила широкое отражение в творчестве М. Арцыбашева, А. Ремизова, Ф. Сологуба, З. Гиппиус и многих других.

Беллетристика, вызванная к жизни безвременьем, обладала не только характерной проблематикой (переоценка моральных ценностей, развенчание революционера, воспевание власти пола и др.), но и особой поэтикой. Она формировалась под воздействием натуралистических тенденций, в том числе биологизма, и многое заимствовала из стилистики символизма, хотя и была в своей основе весьма рационалистична. В новой беллетристике господствовала стихия описательности, соединенная с модернистской манерностью, отражавшей субъективное, импрессионистического характера мировосприятие.

В эпоху реакции влияние антидемократических идей и тенденций задело и некоторых писателей демократического лагеря. Этот факт М. Горький отмечал с особой горечью. «Непонятна роль той группы писателей, — писал он, — которая в трудное время дружно будила мысль демократической массы, а ныне спокойно смотрит, как эту мысль отравляют, да и сама не ясно видит задачи момента, как мне кажется».<sup>12</sup>

В центре внимания писателей оказалась только что отгремевшая революция. Русская общественная мысль ставила остро вопрос: почему столь бурный протест народа потерпел поражение? Вопрос этот ставила и литература. Ответов было немало, они не совпадали, а порою и противостояли друг другу, но в целом сводились к двум основным тенденциям — либо доказать, что революция была плохо организована и имела ошибочную программу, либо утвердить мысль, что социальная революция вообще бессмысленна и бесплодна.

Творческая интеллигенция начала века в основной своей массе была политически близорука и не смогла (да и не делала соответствующих попыток) разобраться в вопросах революционной стратегии и определить движущие силы революции. Отмечая в своих статьях факт недавнего бурного увлечения интеллигенции революционными идеями, В. Воровский справедливо обратил внимание на поверхностный, чисто эмоциональный характер этого увлечения.<sup>13</sup>

И если в период первой русской революции писатели пытались запечатлеть прежде всего революционные события и многоликие явления, ими вызванные, то в дальнейшем на первый план выступили произведения, в которых говорилось о нестойких увлечениях революцией и о случайном вовлечении в революционное движение романтически настроенной молодежи. В сущности русская литература в годы реакции дала своему читателю только

<sup>12</sup> Там же, т. 29, с. 18.

<sup>13</sup> Воровский В. Литературная критика. М., 1971, с. 209.

одно произведение, героями которого стали подлинные революционеры нового пролетарского этапа, — роман М. Горького «Мать», печатавшийся в «Сборниках товарищества „Знание“». В поле же зрения большей части беллетристов эпохи реакции попал не последовательный и деятельный революционер, а нестойкий и разочарованный «попутчик» революции, главным образом из среды эсеров, чья шумная террористическая и экспроприаторская деятельность была наиболее заметна и потерпела сокрушительное фиаско.

Из одного произведения в другое кочевал герой с родственным жизнеощущением — усталости, разочарования, неприязни к своему революционному вчера и угрюмого недоверия к своему неведомому завтра. Выступая с резкой критикой произведений периода реакции, изменивших традициям большой русской литературы, Горький в качестве особо неприемлемых в них отметил образы революционера и женщины.

Сам психологический процесс разочарования и ренегатства мало интересовал писателей. Такие произведения, как роман В. Вересаева «К жизни» и рассказы Л. Андреева («Тьма») и А. Грина («Карантин», «Третий этаж»), были исключениями.

Процесс перерождения вчерашнего революционера обычно оставался за пределами сюжета, за точку отсчета принимался уже свершившийся к началу повествования факт отступничества. Основной заботой авторов становилось или кропотливое копание в душе героя, вконец опустошенной отчаянием, или моделирование типа «нового человека» — антиреволюционера.

В романах В. Ропшина (Б. Савинкова) «Конь бледный» (1909) и более позднем «То, чего не было» (1912), отчасти автобиографических, разочарование в практической деятельности эсеров передано в надрывно-трагическом ключе. «Конь бледный» написан в форме дневника-исповеди героя, занятого подготовкой очередного террористического акта. Это человек полностью опустошенный, пришедший в конце концов к мысли: «Я понял: не хочу больше жить». Он давно уже не верит в смысл своей деятельности: «... не верю я в рай на земле, не верую в рай на небе <...> Вся моя жизнь — борьба. Я не могу не бороться. Но во имя чего я борюсь? — не знаю».<sup>14</sup>

Утратив веру в идею, герой уже не отличает революционно-террористическую борьбу от обычного уголовного преступления и, убив своего соперника на поприще любви, рассуждает цинично: «Почему для идеи убить — хорошо, для отечества — нужно, для себя — невозможно? Кто мне ответит?».<sup>15</sup>

Герой рассказа Арцыбашева «Рабочий Шевырев» (1909) — приговоренный к смертной казни и под чужим именем скрывшийся от полиции студент Токарев за семь лет революционной

<sup>14</sup> Ропшин В. Конь бледный. Изд. 2-е. СПб.—М., 1912, с. 124, 118.

<sup>15</sup> Там же, с. 116.

деятельности изверился в ней окончательно и стал исповедовать «религию безверия». «Сближенный» автором с Иваном Карамазовым, но лишенный его интеллекта, Шевырев-Токарев заявляет, что от «прекрасного будущего» человечества, в которое он еще недавно верил, «будет слишком пахнуть падалью» и что теперь место любви у него заняла ненависть. Как он дошел до такого состояния, автор не поясняет. «Боже мой! Какими же изломами шла ваша мысль в эти семь лет, с тех пор, как верующим и бодрым юношей вы ушли на заводы с горячей верой в святую правду дела любви!..» — горестно вопрошает героя персонаж его ночных галлюцинаций, но не получает ответа.<sup>16</sup> Все внимание писателя сосредоточено на том, чтобы проследить, как в судорогах отчаяния, в сомнениях и бредовых снах созревает в опустошенной и полубезумной душе «Шевырева» чудовищный план массового убийства с целью отомстить тем, кто считал себя безнаказанным хозяином жизни. Этот план он и осуществляет, будучи загнан преследованиями полиции в театр.

Одно из примечательных произведений периода реакции — трилогия Ф. Сологуба «Творимая легенда», в которой тесно переплетены быт и фантастика, лирика, сатира и мистика.<sup>17</sup> Из уездного города Скородежа со всеми приметами беспокойного русского безвременья действие переносится в вымышленную страну Соединенных Островов, где царствует королева Ортруда, а оттуда — в сказочную землю Ойле, где жизнь гармонична, а человек совершенен. Мысль автора вольно перелетает от острозлободневных проблем переустройства общественной жизни к биологической проблеме человеческого «естества» и пола, а оттуда — к вопросам межпланетных контактов и к темным мистическим загадкам инобытия. Стержнем этого пестрого клубка тем и проблем служит романтическая концепция: отрицание сущего мира как несостоятельного, призрачного, обманного («навыи чары») и утверждение сказки о человеческой воле, преобразующей жизнь («творимая легенда»).

В последней части произведения Ф. Сологуб излагает жизненную философию, положенную им в основу всего творческого замысла. Две жены от века даны человеку: лунная Лилит — мечта и солнечная Ева (Елисавета) — жизнь. Даны ему и две вечные истины, два познания: «лирическое», отрицающее здешний мир, и «ироническое», которое приемлет «роковые противоречия нашего мира» и уравнивает его «на дивных весах сверхчеловеческой справедливости».<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Арцыбашев М. Собр. соч., т. 5. Рассказы. М., 1912. с. 74.

<sup>17</sup> Трилогия («Творимая легенда», «Капли крови», «Королева Ортруда») первоначально печаталась в «Литературно-художественных альманахах издательства „Шиповник“» (СПб., 1908—1909, кн. 3, 7 и 10) под общим названием «Навыи чары». В Собрание сочинений вошла под заглавием «Творимая легенда» с добавлением романа «Дым и пепел» (сборник «Земля», вып. 11. М., 1913) и в несколько иной композиции.

<sup>18</sup> Сологуб Ф. Собр. соч., т. 20. СПб., 1914, с. 34.

В своей критической основе «Творимая легенда» родственна «Мелкому бесу» и в тех же сатирических тонах разоблачает «передоноvincину» — меццанство в различных его облициях, особенно зловещих в эпоху реакции. Примечательно возвращение к образу самого Передонова: вице-губернатором в городе Скородеж служит действительный статский советник Передонов. Сатирические зарисовки черносотенной и кадетской прослойки скородежского общества, трусливых обывателей его и реакционного духовенства чередуются в трилогии с изображением толпы мертвецов, то шествующей по «навьям» тропе, то проникающей на бал-маскарад к Триродову. «Жизнь живых в этом городе мало чем отличалась от горения трупов», — комментирует автор. «Живые разговаривали между собою мертвыми словами, обменивались мертвыми мыслями и делали то, что свойственно мертвецам». <sup>19</sup>

Однако обличительная «струя» в трилогии второстепенна. Центр тяжести в ее идейной концепции решительно перемещен автором с разоблачительной на «созидательную» платформу, о чем свидетельствовало и изменение названия трилогии: из «Навских чар» она превращена в «Творимую легенду».

После возвращения из сказочной Ойле земная жизнь кажется и героям, и их создателю еще более невыносимой. «О, не надо, не надо этой жизни, этой земли! Уничтожить ее? Умереть? Уйти с нее? Или отчаянным усилием воли преобразить эту земную, темную жизнь?» <sup>20</sup>

Сформировать наиболее приемлемую программу такого «преображения» автор поручает главному герою Триродову — писателю, ученому, в недалеком прошлом участнику революционного движения, а в недалеком будущем основателю новой династии королевства Соединенных Островов.

Свою программу Триродов утверждает в спорах, с одной стороны, с неохристианским мирозерцанием, опирающимся на идею преобразующего чуда (апостолом этой веры выступает в первом романе «знаменитый писатель, мечтательный проповедник», в ком угадывается Мережковский), а с другой стороны, в отрицании практики русского революционного движения. В «Каплях крови» это движение изображено как милая забава искренних, чистых, равно влюбленных друг в друга и в идею освобождения, но в общем-то очень еще неразумных молодых людей, среди которых и невеста героя — «социал-демократка» Елисавета Рамеева.

«Я люблю народ, свободу, <...> моя влюбленность — восстание», — увлеченно щебечет она и с большим энтузиазмом выступает на революционной массовке, изображая «общую картину положения рабочих». Но все это только игра, дневные заботы юного духа, которым на смену приходит ночное томление тела. Душной ночью не спит «товарищ Елисавета»: «Ей стало так

<sup>19</sup> Там же, с. 134, 136.

<sup>20</sup> Там же, с. 47.



странно, что спорили и стояли друг против друга, как враги. Отчего не любить? не отдаваться? не покоряться чужим желаниям? <...> Зачем шум споров и яркие слова о борьбе, об интересах?». И, заглушая все «дневные» сомнения и мысли, рвется из глубины природного женского естества неудержимый призыв: «О, если бы он пришел ночью к тайно пламенеющему, великому Огню расцветающей Плоти!». <sup>21</sup>

На фоне полудетской «революционной» резвости и требовательных порывов взволнованной плоти инородными выглядят картины разгрома революционной сходки и похорон жертв карательной акции. Обрекая в дальнейшем развитии трилогии восстание против старого строя на неизбежную гибель, Сологуб развивает утопическую программу Триродова, которая свидетельствует о полном хаосе в области его общественных воззрений. Это программа индивидуализма, утверждаемая на базе мистического представления о «Единой миродержавной Воле». Триродов — индивидуалист, превыше всего ставящий свое «Я хочу!». Освобождение личности заключается для него в вознесении себя над другими людьми и в замене подлинной действительности миром, созданным его творческой фантазией. Программа такого преобразования реальной жизни высказана как от лица самого автора во вступлении к первой части трилогии («Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт»), <sup>22</sup> так и от лица героя, заявившего: «Все, что в жизни прекрасно, становится действительным через мечту и через волевое напряжение». <sup>23</sup>

«Рецидив политического поветрия» в художественной литературе, сопровождаемый пессимистическим, а нередко и злобным тоном, встретил резкий отпор со стороны прогрессивной критики. Воровский писал, что в литературе такого рода проявлена «своеобразная ликвидация революции, идущая параллельно, хотя и враждебная официальной ликвидации». <sup>24</sup> Характерно при этом, что в общем противостоянии демократической литературе объединились представители различных литературных течений — Арцыбашев и Сологуб, натуралисты и модернисты.

Традиционному герою русской литературы, чья деятельная любовь к людям неизменно выводила его на пути революционных исканий, беллетристы эпохи реакции противопоставили нового героя, одушевленного прежде всего эгоистическим стремлением к самоуслаждению и яростно отвергающего идею общественного блага, понятие долга. Начало такого пересмотра духовных ценностей обозначил опубликованный в 1907 г. роман М. Арцыбашева «Санин». В нем была запечатлена философия буржуазного эго-

<sup>21</sup> Там же, т. 18, с. 39, 52, 53.

<sup>22</sup> Там же, с. 3.

<sup>23</sup> Там же, т. 20, с. 16.

<sup>24</sup> Воровский В. Литературная критика, с. 153.

центризма и аморализма, поданная в заманчивой для обывателя форме проповеди «раскрепощения плоти».

Герой романа Владимир Санин в своей жизненной программе подчеркнуто асоциален. Автор с первых же строк настойчиво утверждает его самобытность и независимость от каких бы то ни было общественных традиций и принципов: «Никто не следил за ним, ничья рука не гнула его, и душа этого человека сложилась свободно и своеобразно, как дерево в поле». <sup>25</sup> Революционные сходки молодежи, учение Ницше, споры о сущности христианства — все вызывает у него равную скуку, все кажется «детской затеей», на которую «надо плюнуть». Вместе с тем герой обладает сложившейся жизненной программой, «всеобъемлющий, определенный и глубокий» смысл которой он расшифровывает следующим образом: «Я знаю одно <...> я живу и хочу, чтобы жизнь не была для меня мучением... Для этого надо прежде всего удовлетворять свои естественные желания... Желание это все». <sup>26</sup>

Но, декларируя культ наслаждения как новую религию и программу жизни, Санин сводит, по существу, все человеческие желания к одному половому вожделению. Вот почему сюжет романа сплетен из многих любовных историй — счастливых и несчастных, а точнее — из серии удовлетворенных и неудовлетворенных эротических «желаний». Описания их даны в натуралистической манере, со множеством рискованных подробностей, которые вызвали повышенный интерес или острое негодование у читателей, воспитанных на целомудренных описаниях любовных сцен, утвержденных традициями классического реализма. В натуралистической манере давались и характеристики самих героев. «Весь изгибаясь, как горячий веселый жеребец», появляется на страницах романа молодой офицер Зарудин. «Слегка волнуясь на ходу всем телом, как молодая красивая кобыла», движется героиня, <sup>27</sup> чья мысль, формировавшаяся в нормах традиционной этики, тоскливо билась «в каких-то спутанных сетях», в то время как «молодое сильное тело властно говорило о том, что она имеет право брать от жизни все, что интересно, приятно, нужно ей». <sup>28</sup>

В санинской философии часть читателей, особенно молодежь, увидела борьбу с буржуазными этическими догмами. Такому восприятию значительно способствовала публикация арцыбашевского романа на страницах прогрессивного журнала «Современный мир», <sup>29</sup> а также то, что проповедником этой философии автор сделал личность сильную и внешне привлекательную. Именно на эту сторону романа обратил внимание А. Блок. <sup>30</sup> Эти читатели не за-

<sup>25</sup> *Арцыбашев М. Санин.* СПб., 1908, с. 1. (Соч., т. 3).

<sup>26</sup> Там же, с. 95.

<sup>27</sup> Там же, с. 12, 13.

<sup>28</sup> Там же, с. 58.

<sup>29</sup> Публикация эта наглядно подтвердила утерю литературно-общественными журналами начала XX в. своего былого значения. Отделы беллетристики и публицистики уже не представляли в них идейного единства.

<sup>30</sup> См.: *Блок А. Собр. соч.* в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 228.

метили в романе отрицания недавней революции, услышав в нем лишь призыв к борьбе с догматизмом старой морали и уродующим личность частоколом условностей. Вокруг «Санина» вспыхнул общественно-литературный спор, бушевавший в течение нескольких лет.

В большинстве своем критики осудили роман: с политических позиций — за пренебрежение и враждебность к русской революции, за проповедь индивидуализма и крайнего анархизма; с этических — за несерьезное, поверхностное решение проблемы пола; с эстетических — за художественную ложь, за грубый натурализм, за попытку романтизировать низменную и зоологическую сторону жизни.

Подводя итог затухающим спорам, с большой статьей «Базаров и Санин» (1909) выступил В. Воровский. Проследив эволюцию «нигилиста» от 60-х гг. прошлого столетия до эпохи столыпинской реакции, критик-марксист обнажил социально-психологические основы санинского типа и общественную суть его жизненной философии. Сумма санинских черт, писал он, «означает отказ от полувекковой традиции разночинской интеллигенции и прежде всего отказ от служения угнетенным классам — в общественной жизни, отказ от императива долга — в личной».<sup>31</sup>

Выявленная Воровским реакционная сущность санинской философии, слегка завуалированная в романе обаянием сильной личности, со всей откровенностью проступила в романах и повестях, написанных в подражание «Санину», в многочисленных санинских «дублерах».

Идея эгоцентризма неразрывно сплелась в романе Арцыбашева с проблемой пола. Многочисленные поклонники санинщины разрабатывали обе эти линии, которые в сюжетах их романов и повестей тоже часто скрещивались, но каждая из них все же имела и свою относительную самостоятельность. От «Санина» вновь созданная «традиция» разошлась двумя лучами: это ряд произведений, в разных вариантах раскрывавших принцип эгоцентризма как жизненную программу «нового человека», и ряд, где в центре внимания оказалась «проблема пола» в ее характерном для эпохи реакции «санинском» разрешении.

Отвергнув героя-революционера, обнаружившего, по их понятиям, в недавних событиях свою жизненную несостоятельность, беллетристы эпохи реакции попытались сконструировать художественный образ героя нового времени. «Новые люди» С. Фонви-

---

<sup>31</sup> Воровский В. Литературная критика, с. 217. — Отшумев в России. спор о «Санине» еще некоторое время волновал зарубежную общественность. В письме к С. Рысс (1909) Карл Либкнехт так оценил этот роман: «Санин (...) представляет интерес только как явление социальное. Довольно бесталанная халтура -- разумеется, с чисто эстетической точки зрения. Но как некая разновидность борьбы в области морали и как документ программный представляет собой большой интерес» (Иностранная литература, 1969, № 5, с. 224—225).

зина, А. Каменского, Ф. Сологуба и других авторов представляют собой умозрительные схемы, принципом «сочинения» которых стал закон противопоставления традиционному облику положительного героя прогрессивной литературы. Прежде всего, этот герой антиобщественен во всех своих жизненных устремлениях. Он эгоист, и его эгоизм принимает в этих романах самые неожиданные формы, всякий раз «теоретически» аргументированные авторами.

В сугубо реакционном плане конструирует своего героя и явно любителю им автор романа «В смутные дни» (1911) С. И. Фонвизин. Артемий Хорват — сверхиндивидуалист и откровенный человеконенавистник. Вот одно из его признаний: «Я не люблю людей. Одни — и таких очень много — возбуждают во мне чувство гадливости, к большинству — я совершенно равнодушен <...> чувство жалости мне совсем незнакомо».<sup>32</sup> Решительно отрицая революцию и с этих позиций оправдывая насилия и репрессии правительства, Хорват выдвигает свою четко сформулированную, упрощенную программу «улучшения самих себя, своей природы», подобно тому как улучшают породу скота. «Необходимо, чтобы люди занялись усердно человеководством — и только», — утверждает этот герой.<sup>33</sup>

Один из вариантов эгоцентризма представлен в романе «Чертова кукла» З. Гиппиус. Юрий Двоекуров, как и все герои этого типа, в прошлом принадлежал к революционной организации, но только потому, что тогда ему это было «приятно, увлекательно, нравилось», — и отошел от нее, когда нравиться перестало. «Правда», которую он теперь исповедует, предельно проста: «Живу добыванием себе счастья, удовольствия, наслаждения, забавы, — при старании как можно меньше вредить и мешать другим».<sup>34</sup> Арестованный вместе с группой своих бывших соратников, Юрий в крепости остался «верен» этой правде и «если и не избег <...> коекакого вреда другим, то разве очень незначительного».<sup>35</sup>

Особый тип эгоцентриста, считающего себя благодетелем человечества, а свою необычную деятельность — «апостольской», явил собою герой романа А. Каменского «Люди». Его «теория»: «искренность, искренность, искренность».<sup>36</sup> Его метод: «<...> если в организме назрел нарыв, то нужно поскорее помочь ему прорваться».<sup>37</sup> Руководствуясь ими, он проникает в чужие дома и взрывает изнутри их устоявшийся уклад, провоцируя события, возможность которых заложена, по его мнению, в характерах и отношениях обитателей этих домов. В семье, которую он в начале романа только что покинул, чтобы открыть новую «апостольскую

<sup>32</sup> Фонвизин С. В смутные дни. СПб., 1911, с. 30.

<sup>33</sup> Там же, с. 370.

<sup>34</sup> Гиппиус З. Чертова кукла. Жизнеописание в 33-х главах. М., 1911. с. 106—107.

<sup>35</sup> Там же, с. 206.

<sup>36</sup> Образование, 1908, № 7, с. 28.

<sup>37</sup> Там же, с. 25.

главу своей жизни», его стараниями жена стала открыто развратничать, а муж превратился в пьяницу и бреттера. Фетишизация «искренности» этим героем сродни санинскому поклонению пьяницам и мерзавцам, которые лучше других умеют слушаться своих «желаний». Герой Каменского в какой-то момент усомнился было в собственном «апостольстве», осознав его как «самое обыкновенное голодное любопытство и эгоизм», но тут же сам себя строго одернул: «Нет! нет! — ведь я хочу не только для себя, но и для них», — и продолжал «священнодействовать», разлагая следующую семью.<sup>38</sup>

Два тома рассказов А. Каменского были восприняты критикой как сплошная лирика сладострастия. Основные черты воспеваемого им «нравственно-поэтического культа» наиболее полно воплощены в повести «Леда» и рассказе «Солнце». Взаимное влечение юной пары, встретившейся в экзотической обстановке южного приморского лета, обрисовано почти как мистериальное действие, как священный обряд, возвышающий человека над уровнем обыденного.

Совместившись с психологией интеллигентного обывателя, вдоволь наволновавшегося в дни революционных событий и пожелавшего теперь хорошенько и со вкусом отдохнуть, беллетристика эта стала одной из разновидностей массовой буржуазной культуры.

Эротомания 1907—1909 гг. корнями своими уходит в реакционные 80-е гг. прошлого века, когда эротизм проник в произведения В. Буренина, В. Бибикова, М. Альбова и др. Читатель нового столетия узнавал в герое «Романа в Кисловодске» (Буренин) предтечу Санина, а в «Мучениках» Бибикова угадывал концепцию будущей «Леды».

После появления «Санина» в «Современном мире» другие толстые журналы широко предоставили свои страницы массовому поветрию. Так, «Образование» ознаменовало в 1908 г. смену своей редакции целой обоймой рассказов подобного рода («Люди» А. Каменского, «Однажды» А. Даманской, «Парадиз» Г. Чулкова и др.). Появился ряд тематических альманахов («Жизнь», «Любовь», «Грех», «Женщина» и др.), в которых «проблема пола», трактуемая с позиций физиологии, занимала ведущее место. Следом за ними хлынул поток бульварных изданий.<sup>39</sup>

Особое место в пропаганде и распространении литературы санинского толка принадлежит сборникам «Земля» (М., 1908—1917; вышло 20 выпусков), возникшим по инициативе М. Арцыбашева в качестве антипода «Сборникам товарищества „Знание“», возглавляемым Горьким. В сборниках Арцыбашева, ставивших своей целью утверждение «стихийной правды тела и земли» и

<sup>38</sup> Там же, с. 28.

<sup>39</sup> См. перечень подобных изданий во вступительной статье к библиографии: Голубева О. Д. Литературно-художественные альманахи и сборники. 1900—1911. М., 1957.

поначалу привлекших крупные литературные силы, ясно обнажилась эстетическая природа новой беллетристики.

По своему существу это литература, тяготеющая к натурализму, хотя натуралистические тенденции новой волны были непохожи на те, что расцветали в литературе 80—90-х гг., и в чем-то им даже противопоставлены. Беллетристика столыпинской эпохи поэтизировала жизненную активность своеобразной личности, освободив ее от всевластного влияния «заедающей среды». Однако эта «свободная» личность во всех своих действиях была фатально подчинена биологическому фактору, что также являлось характерным признаком эстетики натурализма, только иного типа — «биологического» в отличие от того, который можно условно назвать натурализмом «бытовым» (П. Боборыкин, И. Потапенко, А. Амфитеатров). Здоровое, сильное, мускулистое тело зажило в своих вечных и независимых от интеллекта потребностях обособленной, внесоциальной жизнью во многих романах и повестях, вытесняя из русской литературы ее традиционную духовность.

Подобная асоциальность была весьма характерна для произведений популярного в те годы писателя Вл. Ленского. Герои его претендующих на острую проблемность романов «Трагедия брака» и «Большая любовь» живут выморочной жизнью, ничем не занятые, кроме изощренно чувственной игры собственной плоти. Отсюда доведенная до предела, почти гротескная чувствительность и экзальтация этих героев: они падают в обморок, впадают в истерику, стреляются, томятся или сходят с ума от страсти.

«Скучно же так, без всяких фиоритур», — жалуется возлюбленному сексуально изощренная героиня романа Ф. Сологуба «Творимая легенда», — и фраза эта становится своего рода формулой устремлений массовой эротической беллетристики. «И люди увидели, что всякая красота, всякая любовь от богов, и стали свободны и смелы, и у них выросли крылья», — так утверждал свое право на запретную тему сексуальных извращений М. Кузмин в повести «Крылья».<sup>40</sup> Его поддержали Л. Зиновьева-Аннибал («Тридцать три уroda»), Ф. Сологуб («Миллионы»), С. Ауслендер («Флейта Вафила»), Ю. Слезкин («Марево») и др.

«Проблема пося», культ чувственных наслаждений, составив основу «санинской» литературы, связали ее с традиционным в России «женским вопросом», сильно его трансформировав. Вопрос этот исстари ставился русской общественной мыслью и литературой в остросоциальном плане: десятилетиями шли споры об общественном положении русской женщины, о ее гражданских правах. В годы реакции проблема женской эмансипации измельчала и свелась в конце концов к вопросу о свободной любви, вызвав в массовой беллетристике тех лет две мутные волны — эротомании и женофобии.

<sup>40</sup> Кузмин М. Крылья. Повесть в 3-х ч. М., 1907, с. 19.

Примечательно, что в общем литературном поветрии активное участие приняли писательницы, при этом они ничуть не уступали мужчинам ни в натуралистических приемах обнажения женского торса, ни в твердой уверенности, что делается это во имя раскрепощения человеческого духа. «Мы переживаем странную эпоху освобождения плоти. Это заря идущего дня», — утверждает один из героев нашумевшего романа А. Вербицкой «Ключи счастья». <sup>41</sup> А сама писательница до конца дней была убеждена, что шла в первых рядах демократической литературы, разоблачая и разрушая мораль буржуазного общества. <sup>42</sup> На самом деле ее «восстание против церковного брака» и «требование для женщины права любить свободно» прозвучали тогда совсем негромко, утонув в широком потоке описаний «освобожденной плоти».

В романе О. Миртова (псевдоним О. Котылевой) «Мертвая зыбь» санинская правда излагается грубей и циничней, чем у самого Арцыбашева. В конце романа автор наказывает героя мученической смертью идеальной и любимой жены: в финале Силин не шагает навстречу солнцу, как победитель Санин, а согбенный и уничтоженный сидит у остывающего трупа. Но этот эпизод по существу ничего не меняет в общей концепции произведения. Популярен был и роман Е. Нагродской «Гнев Диониса», содержание которого можно определить словами героини-рассказчицы: «Это тело! Тело кричит — и ничего с этим не поделаешь ни умом, ни разумом». <sup>43</sup>

Вспышка эротомании и натурализма к началу 10-х гг. себя исчерпала. «Купальный сезон» (так критика назвала увлечение раздеванием женщин), прискучив, закончился, но в рамках «половой проблемы» и «женского вопроса» вскоре поднялась волна женофобии.

Разочаровавшись в санинской правде физического самоуслаждения и подвергнув эту «правду» сумрачному пересмотру в романе «У последней черты», Арцыбашев, ставший примечательной литературной фигурой в годы реакции, и здесь оказался в первых рядах. Суть отношения новых героев к женщине раскрывалась в «Санине» в циничной декларации студента Иванова о женщине-самке, не заслужившей «название человека». Дальнейшие произведения писателя развивали эту теорию. Логика действия нашумевшей пьесы Арцыбашева «Ревность» (1913) В. Кранихфельд остроумно определил словами: «... она ему не изменила, а он все-таки ее избил и задушил». И он оказался правым «в такой же точно мере, как будто он избил и задушил ее после измены». <sup>44</sup>

<sup>41</sup> Вербицкая А. Ключи счастья, кн. 1. М., 1909, с. 121.

<sup>42</sup> См. письмо А. Вербицкой и комментирующие его высказывания М. Ольминского, А. Луначарского и С. Мицкевича: На литературном посту, 1926, № 7—8, с. 58—61. — Однако творчество Вербицкой не исчерпывается указанной выше проблемой, и потому нет оснований зачислять ее в ряды бульварных литераторов, как это порою делается.

<sup>43</sup> Нагродская Е. Гнев Диониса. СПб., 1911, с. 44.

<sup>44</sup> Современный мир, 1913, № 12, с. 208.

В такой же «логике» складывались сюжеты рассказов «Высокое искусство» М. Кузмина, «Отчего?» В. Ленского, «Правда» Б. Лазаревского и др. «Программное женоненавистничество» Арцыбашев завершил в 1914 г. боевым призывом в «Рассказе об одной пощечине»: бей «проклятую бабу», это «существо другого мира», которое, если от него не защищаться, «отравит вам душу, растерзает сердце, ошошлит ваш ум, унизит вашу гордость».<sup>45</sup>

«Арцыбашевщиной» наименовала критика литературные явления, восходящие типологически к творчеству автора «Санина». Он стал родоначальником произведений о «новом человеке», воплотившемся в лице асоциального героя, отрекающегося от понятия долга и служения обществу, и возглавил литературу, посвященную проблеме пола. Вместе с тем следует отметить, что литературное наследие самого Арцыбашева не укладывается целиком в рамки «арцыбашевщины». Раннее творчество писателя, совпавшее с периодом подготовки первой русской революции, содержит в себе мотивы социального протеста («Бунт», «Ужас», «Кровь», «Смех»), а рассказам периода первой русской революции не чужд пафос борьбы с царским произволом («Человеческая волна», «На белом снегу», «Кровавое пятно»). В советские годы Горький писал, что у Арцыбашева есть заслуживающие внимания выступления против мещанства. Но в годы реакции и позднее автор резко противопоставил свое творчество демократической литературе, так сформулировав в «Записках писателя» свое творческое кредо: «... для меня писательство не есть служение чему бы то ни было, а лишь средство для выявления своего „я“ и работы над расширением и углублением своего мирозерцания».<sup>46</sup> Основная мысль Арцыбашева сводилась к утверждению, что писателям нет дела до человека «завтра», их задача в призыве насладиться своим «сегодня». Он резко выступал против писателей — «учителей жизни», причисляя к ним прежде всего Горького.

«Арцыбашевщина», ставшая весьма примечательным явлением пореволюционной литературы, вызвала в печати большое число откликов. К чести критики следует сказать, что лишь отдельные ее представители сочли возможным выступить в защиту нового литературного течения. Критики в основном расходились в выяснении причин его появления, а не в оценке.

В. Воровский считал, что модная беллетристика возникла «на почве общественной реакции среди части интеллигенции, разочаровавшейся в общественных вопросах, бросившейся очертя голову в личные, вернее, физические наслаждения, но не могущей простить разочарованным своего прежнего очарования».<sup>47</sup> В то же время это «доподлинный плод буржуазного общества, его гнилой плод, порожденный им и нужный ему для самоуслаждения».<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Земля, сб. 14. М., 1914, с. 25.

<sup>46</sup> Арцыбашев М. Рассказы. Записки писателя. М., 1914, с. 274.

<sup>47</sup> Воровский В. Литературная критика, с. 162.

<sup>48</sup> Там же, с. 158.



Горький в статье «Разрушение личности» сближал послереволюционный период с периодом реакции 80-х гг., указывая на родственность отрицательных литературных явлений, порожденных ими, и тем самым был близок к суждениям Воровского.

Но не только марксистская критика сочла новый вид массовой буржуазной беллетристики порождением периода реакции. Эта мысль была высказана в ряде работ, в том числе в посвященной «арцыбашевщине» монографии Г. Новополина «Порнографический элемент в русской литературе» (1909).

Несколько иную трактовку возникновения этой литературы дал А. Амфитеатров, переключаясь со второй частью суждения Воровского. По его мнению, эротическая волна в русской литературе была не порождением наступившей реакции, а естественной и закономерной издержкой капиталистической цивилизации. Амфитеатров утверждал, что беллетристика последних лет отражает размах половой патологии не только в русской, но и в европейской жизни нового века.<sup>49</sup>

Критика с тревогой высала о засилии эротического элемента в новой литературе. Читателю наших дней, знакомому с современной зарубежной литературой, трактующей проблемы пола значительно более откровенно, чем это делалось в начале XX в., тревога критиков того времени может показаться преувеличенной. Но читателю 1900—1910-х гг., воспитанному литературой классического реализма, такое отношение к женщине, к святому таинству любви казалось кощунственным, — и потому общественная реакция на появление нового устремления в литературе была очень остра.

Своеобразным протестом против засилия «арцыбашевщины» стали произведения А. Куприна «Суламифь» и «Яма». В первом писатель опозитизировал страсть, рожденную любовью, противопоставив ее бездуховным «зовам плоти». Второе затрагивало большую и трудную социальную проблему — проституцию.

Замысел «Ямы» чист и гуманен, что подчеркнуто посвящением повести «матерям и юношеству». Автор намеревался разоблачить проституцию как застарелое социальное зло, искажающее природу человека. Однако из современных критиков лишь один К. Чуковский сумел вычленить эту «социально-педагогическую» линию повести.<sup>50</sup>

Эпоха безвременья наложила характерный отпечаток на новую повесть Куприна. Острая общественная проблема решалась здесь скорей в биологическом, чем в социальном аспекте. Читателю был предложен внесоциальный разрез современного общества в духе расхожего русского вейнингерианства: в его делении на мужское и женское «государства», только с явным сочувствием к населе-

<sup>49</sup> Образование, 1909, № 1, с. 104—107.

<sup>50</sup> См.: Чуковский К. Новая книга А. И. Куприна. — Нива, 1914, № 45, с. 867—870.

нию второго. Но ни это сочувствие, ни праведный гнев, пронизавший повесть, не помешали автору «Ямы» утверждать, что вражда этих «государств» почти фатальна, она пронизала все слои сложившейся общественной системы и исхода ей пока не видно.

Отсюда широкое проникновение в образную структуру повести поэтики натурализма, настойчивый интерес к чисто биологической стороне жизни, откровенность интимных сцен, совлечение покровов с потаенных сторон человеческой жизни. Отсюда же и обильная струя сентиментальности, ранее не свойственная Куприну и выдающая его растерянность перед задачей, которая в избранном аспекте не казалась ему разрешимой.

### 3

Полоса социального пессимизма, стусившаяся атмосфера отчаяния, ощущение свершившейся катастрофы и утрата веры в завтрашний день заострили внимание литераторов на вечной теме смерти, в трактовке которой появились новые оттенки. Это отчетливо сказалось в ответах популярных писателей на анкету «Биржевых ведомостей» о самоубийствах, волной прокатившихся тогда по стране. В большинстве ответов слышались и тревога, и боль, и желание помочь молодежи, чей общественный пессимизм обусловила эпоха безвременья. Но было здесь и другое: циничная и страшная своей холодной убежденностью проповедь «свободной» смерти как выражения протеста или отчаяния опустошенной души. Именно таким было содержание ответов Ф. Сологуба, Л. Андреева, В. Муйжеля, М. Кузмина, А. Каменского, М. Арцыбашева.<sup>51</sup>

Концентрацией зловещих тенденций в литературе стал альманах «Смерть» (1910), где, по выражению критики, «кокотничали со смертью» поэты, прозаики и публицисты разных литературных лагерей. Здесь в широком диапазоне были представлены все вариации модной темы: от бессильно-фаталистического приятия неизбежной смерти («Земная» В. Муйжеля) и пронзительного декадентского страха перед ней («Западня» Г. Чулкова) до извращенной поэтизации («Страдания» Н. Архипова) и цинично-величавой проповеди («Смерть старика Тона» А. Каменского).

Массовым поветрием стали рассказы и повести, сюжетной основой которых послужило самоубийство на сексуальной почве («Липы шумели» В. Башкина, «Высокое искусство» М. Кузмина, «Отчего?» и «Катастрофа» В. Ленского и др.). В ряде произведений давались целые серии самоубийств.

«Оптовой повестью о самоубийцах» назвала критика новый роман М. Арцыбашева «У последней черты» (1911). Это еще одна смена вех в неустойчивой жизненной позиции писателя. Бледной

<sup>51</sup> Биржевые ведомости, веч. вып., 1912, 25 и 28 апр., 7, 12 и 19 мая.

чередой встают в опечаленном сознании художника Михайлова в часы одиноких раздумий полустертые временем лица женщин, когда-то даривших ему радость. Он еще пытается цепляться за свою жизнелюбивую теорию «раскрепощения плоти» и застывает, пораженный убийственной догадкой: «Неужели это была ошибка? Ошибка всей жизни!».<sup>52</sup>

Когда-то его предшественник Владимир Санин, заглянув в лицо своему двойнику — Иванову и увидев там свое отражение «гнусным», лишь отвернулся в досаде. Михайлов в такой ситуации застрелился. Так, завершив круг и вызвав к жизни горячую литературную дискуссию, изжила себя под тем же пером печально прославленная санинская «правда».

Другой герой романа «У последней черты» — инженер Наумов, маниакальный человеконенавистник, мечтает весь мир довести до массового самоубийства. В его мрачной концепции последнего отчаяния крушение революции не играет ни малейшей роли. Победа ее, считает он, была бы еще большим злом, потому что жизнь человека бессмысленна и счастливого будущего у человечества не будет: «... золотой век не может просуществовать трех дней, потому что опаршивеет и надоеет всем до смерти, до того же отчаяния».<sup>53</sup>

У Наумова в романе есть убежденные оппоненты. Особенно стоек в неприятии его смертоубийственной теории и в своей вере в «золотой век» фанатичный студент Кирилл Чиж, который верит, что «не бежать трусливо от жизни, а бороться и работать должны мы, все для кого человечество — не пустой звук».<sup>54</sup> Но автор романа скептически относится к оптимизму Чижа. Фамилия героя содержала явный намек на неприятие той светлой веры, которую исповедовал ранний романтический герой Горького (Чижа, «который лгал»). В конце романа студент также кончал жизнь самоубийством. В своих же «Записках писателя» Арцыбашев заявлял, что «больше внутреннего смысла именно на стороне Наумова».<sup>55</sup>

Вечная тема смерти — естественного предела земного существования человека, с которым так трудно мирится разум, — всегда волновала русских писателей, послужив основой многих реалистических произведений, но панический страх и убежденная проповедь смерти — типичные признаки литературы безвременья. Самый же уродливый из них — патологический «смерторадостный» мотив, гимны смерти, любование ею, ее извращенная эстетизация. Такого рода «кокетство со смертью» широко было представлено поэтическим и прозаическим творчеством Ф. Сологуба, в частности — его рассказами «Смерть по объявлению» и «Опечаленная невеста».

<sup>52</sup> Земля, сб. 7. М., 1912, с. 91.

<sup>53</sup> Там же, с. 133.

<sup>54</sup> Там же, сб. 8, с. 16.

<sup>55</sup> Арцыбашев М. Рассказы. Записки писателя, с. 320.

Горький неоднократно выступал с решительным протестом против мрачно-пессимистических и «смерторадостных» мотивов, проникших в жизнелюбивую русскую литературу. В одной из «русских сказок» он язвительно высмеял в образе поэта Смертьяшкина, сочинителей модных «гимнов Смерти» — и Ф. Сологуба, и близких ему по духу поэтов.

#### 4

Одним из идеологических последствий реакции было оживление религиозных исканий в среде русской интеллигенции. Новая вспышка религиозного экстаза приняла пестрые формы всякого рода богоискательства и богостроительства, что создавало видимость широко разлившегося теолого-философского спора. На самом деле истинными противниками в нем были не богоискатели и боготворцы, а марксистская философская мысль, отрицавшая всякую религию как форму порабощения человека, с одной стороны, и богоискательство всех рангов и оттенков, с другой. «Богоискательство отличается от богостроительства или богосозидательства или боготворчества и т. п. ничуть не больше, чем желтый черт отличается от черта синего», — писал В. И. Ленин в 1913 г.<sup>56</sup>

Богоискательство как стремление обосновать новое религиозное сознание, противостоящее материалистическому восприятию мира, существовало во множестве вариаций, заявлявших о себе чаще всего в дебатах «Религиозно-философского общества». Мистически трактованная «философия пола» В. Розанова, синтетическая христианско-языческая религия Д. Мережковского, подкрашенный «божественной благодатью» неомарксизм Н. Бердяева — таковы разновидности богоискательства, объединенные в одно общей чертой: страхом смерти, стремлением найти выход из «эмпирической безысходности» в идее всемогущего и вечного божества.

В борьбу с богоискательством вступила группа так называемых «богостроителей», объединившая на какое-то время А. Богданова, М. Горького и А. Луначарского. Они поставили себе целью, разрушив христианскую веру, построить новую, «пролетарскую» религию, свободную от веры в сверхъестественное, от христианских догматов и ритуалов. Новое религиозное чувство они трактовали как творческую веру человека в свои силы, а суть их религиозных исканий сводилась к стремлению обожествить коллективную народную волю. «Бог есть человечество в высшей потенции» — такова ведущая мысль философского построения А. Луначарского, изложившего концепцию богостроительства в своих работах «Религия и социализм» и «Очерки по философии марксизма».

<sup>56</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 226.

Но при всей готовности отречься от старой религии и новейшего богоискательства богостроительство все же оставалось родственным им, так как в конечном счете опиралось не на научное познание мира, а на слепую веру в новое божество — народный коллектив. Марксистская материалистическая мысль равно непримиримо отнеслась ко всем формам обновления религиозного сознания, но особенно резко к богостроительству, компрометирующему марксизм своей мнимой к нему близостью. В статье «О фракции сторонников отзовизма и богостроительства» (1908) В. И. Ленин подчеркнул реакционную сущность такого рода «исканий»: «Эта проповедь стала систематической именно за последние полтора года, когда русской буржуазии в ее контрреволюционных целях *понадобилось* оживить религию, поднять спрос на религию, сочинить религию, привить народу или по-новому укрепить в народе религию. Проповедь богостроительства приобрела поэтому общественный, политический характер».<sup>57</sup>

Теолого-философский диспут получил в беллетристике эпохи реакции достаточно широкое отражение. Религиозные искания при этом нередко переплетались в ее сюжетах с проблемой революции и «судорогами плоти».

Тревожное и широкое народное «богоискательство», породившее в начале XX в. новую эпидемию странничества и запечатленное в повестях «Исповедь» М. Горького, «К тихой обители» С. Подъячева, «Жажда» Ф. Крюкова и других, не было, по существу, религиозным движением, подобным старому сектантскому «бегунству». Это была форма стихийного и отчаянного протеста обнищавших народных масс, которые, скитаясь по Руси, искали правду и справедливость, привычно укладывая эти понятия в русло религиозного мировосприятия: «божья правда», «божья справедливость». Мужик-странник в повести В. Муйжеля «Чужой» так характеризует смысл народного «богоискательства»: «Как Христос по земле иудейской ходил, — ходит народ крестьянский по земле божьей... И идет народ правды искать — божьей правды, что в сердце человеческом от времен первоначалья господом богом вложена есть, такой правды!.. И те, что правду господню из народа вытравить хотят, что понимать скитание крестьянское не желают, верховные владыки и чиновники и все господское звание — да погибнут!».<sup>58</sup>

Богоискательство же как форма интеллигентского религиозного сознания базировалось на идеях смирения, которые проникали и в сферу общественного мышления. Во многих произведениях тех лет оно трактовано как путь разрешения наболевших социальных проблем, более состоятельный, чем программа революционных преобразований. Один из героев романа В. Ропшина (Б. Савинкова) «Конь бледный», террорист, осмысляет свою

<sup>57</sup> Там же, т. 19, с. 90.

<sup>58</sup> Рус. богатство, 1909, № 1, с. 28—29.

деятельность как жертвенное служение заветам Христа и на этом основании противопоставляет ее анархическому своеволию соратников по борьбе. В романе «Чертова кукла» З. Гиппиус ставит перед собой задачу столкнуть героя нового времени (Юрулю Двоекурова) с «тем зерном подлинного и совершенного бытия, которое уже возрастает ныне из стихии революции»<sup>59</sup> «Зерно» это оказалось связанным с излюбленными религиозными идеями самой Гиппиус и Д. Мережковского. В романе их потаенно распространяет группа богоискателей.

В следующем романе («Роман-царевич»), составившем с «Чертовой куклой» единую дилогию, мотивы богоискательства выходят на первый план. Его герой — бывший революционер Роман Сменцев представлен апостолом новой, не очень внятно изложенной им, но определенно реакционной и сопряженной с идеей монархического единовластия веры. Сменцев гибнет от руки прозревшего единомышленника, темную же народную душу «освещают» герои, разочаровавшиеся в революции, но постигшие «высшую правду» неохристианства, исповедуемого автором романа.<sup>60</sup>

Богостроительские идеи облеклись в художественные образы в повести М. Горького «Исповедь» (1908). Повесть эта имеет ярко выраженный антицерковный, антихристианский характер. Широкой картиной нравов русского духовенства и повсеместного корыстного «богоедства» она утверждает факт крушения догматического православия.

Вторая линия повести — народное богоискательство, отраженное в душевных метаниях центрального героя-рассказчика, — трагическое, не находящее утешения.

Обе эти линии, сходясь, получают разрешение в третьей — богостроительской, мажорной, утверждающей. Истинный «боголюб» отец Иона и молодой заводской учитель Михаил исповедуют обновленную антицерковную веру: «Богостроитель — это суть народушко! Неисчислимый мировой народ! Великомученик великий, чем все, церковью прославленные, — сей бо еси бог, творящий чудеса!»<sup>61</sup> В ходе развития сюжета повести новое божество — «народушко» — действительно их «творяет»: во время крестного хода силою коллективной воли, сплотившей множество разрозненных волей, народ исцеляет парализованную девушку.

В высоком экстазе утверждения новой веры, в напряженной патетике речи рассказчика, от лица которого ведется повествование, как-то затерялся, заглох единственный трезвый голос — рабочего Петра. «Никаких богов! — решительно заявляет он. — Это — темный лес: религия, церковь и все подобное; темный лес, и в нем разбойники наши! Обман!». А далее он говорит с упре-

<sup>59</sup> Гиппиус З. Чертова кукла, с. V.

<sup>60</sup> Гиппиус З. Роман-царевич. История одного начинания. М., 1913, с. 279.

<sup>61</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 8, с. 331.

ком племяннику-«богостроителю»: «Ты, Мишка, нахватался церковных мыслей, как огурцов с чужого огорода наворовал <...> Коли говоришь, что рабочий народ вызван жизнь обновлять, — обновляй, а не подбирай то, что полами до дыр заносено да и брошено!».<sup>62</sup>

Марксистская критика устами Г. В. Плеханова сурово осудила повесть Горького, признав с горечью, что «поэтический „Буревестник“ заговорил теперь мистическим языком святоши». <sup>63</sup> Сам Горький, комментируя повесть, утверждал: «Я — атеист. В „Исповеди“ мне нужно было показать, какими путями человек может прийти от индивидуализма к коллективистическому пониманию мира». <sup>64</sup> Но Ленин писал автору «Исповеди», что тот искажил собственный замысел вредными богостроительскими заблуждениями: «Теперь и в Европе и в России *всякая*, даже самая утонченная, самая благонамеренная защита или оправдание идеи бога есть оправдание реакции». <sup>65</sup>

Не сливаясь с общим руслом теолого-философской дискуссии, но вызванная ею к жизни, развивалась в русле традиционного богоборчества особая «библейская» линия литературы. Евангельские сюжеты использовались писателями для выражения идей и настроений нового времени.

В 1906—1910 гг. создана А. М. Ремизовым основная часть цикла «отреченных повестей», стилизованных под библейские притчи и апокрифы. Многие из них, имея в своей основе вневременные библейские сюжеты, содержат явные отголоски недавних событий и пронизаны сумрачным настроением реакционных лет. Мотивы темной ночи, кровавого безумия, жестокости господствуют в притче «О безумии Иродиадином»; кровавой вакханалии мести — в «Гневе Или пророка»; тьмы и печали повсеместной — в «Светло-христовом воскресении».

В зависимости от позиции, занятой автором, недавние события эти то представлялись сатанинским наваждением («Бесовское действо») из цикла «Русальных действий», 1907), то поэтизировались как воплощение Христова учения.

Так, в рассказе В. Муйжеля «Нищий Ахитофел» (1908) всеильный первосвященник Каиафа казнит Христа за то, что в «смутное время глухого брожения и неясного протеста против тяжелой руки Рима» он рассказывал нищим Иудеи светлую сказку — «о грядущем времени всеобщего братства». <sup>66</sup> Погиб Христос на кресте, подавил могучий Каиафа вспышку народного протеста, но не вытравил из души старого нищего «таких хороших снов» — так заканчивается этот рассказ.

<sup>62</sup> Там же, с. 350, 351.

<sup>63</sup> Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. т. 3. М., 1957, с. 402.

<sup>64</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 8, с. 504.

<sup>65</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 232.

<sup>66</sup> Муйжель В. Рассказы, т. 2. М., 1909, с. 292, 298.

В годы, когда предательство стало острой политической и нравственной проблемой (особенно поразил русское общество факт провокаторства одного из лидеров партии эсеров — Азефа), евангельский образ предателя Иуды и широко известный миф о его тридцати сребрениках особенно часто привлекал к себе писателей. Появился ряд оригинальных и переводных литературных обработок этой библейской легенды. Говоря, что данное поветрие в русской литературе фактически приводит к переоценке или оправданию предательства, Горький выделил из общего ряда писателей, затронувших и опошливших большую тему, Л. Андреева, выступившего с рассказом «Иуда Искариот» (1907).

Необычное осмысление «торгового дельца» Иуды (его предательство изображено писателем как результат жестоких сомнений Иуды в правде любимого учителя) понадобилось Андрееву не для смягчения или оправдания предательства, а для того чтобы выставить на общий суд не только вполне явную, но и еще более страшную форму предательства, когда учителя предают его «верные» апостолы. Недаром рассказ в первоначальной редакции имел заглавие «Иуда Искариот и другие». Надеясь на злободневность своего произведения, Андреев так определил его содержание в письме к В. Вересаеву: «Нечто по психологии, этике и практике предательства».<sup>67</sup>

В рассказе преобладает богоборческий пафос, Иисус изображен здесь в том очеловеченном, «ренановском» плане, который так раздражал православную церковь.<sup>68</sup> Верный собственной традиции, заложенной еще «Бен-Товитом» (1903), Андреев настойчиво подчеркивает человеческую немощь проповедника из Назарета. Хрупкого сложения, быстро утомляющийся, раздражительный, надкый до ярких игрушек, Христос предстает перед читателем человеком незлобивым и чистым, похожим на дитя или юродивого.

«Иуда Искариот» вызвал в критике сильный шум. Представители разных лагерей — от магистра богословия А. Бургова до либерального критика К. Арабажина — выразили недовольство вольным обращением писателя с христианским мифом и подчеркнуто богоборческими тенденциями его рассказа. Объединившись в своем протесте, критика как бы не заметила, какое острое политическое звучание приобрела андреевская «ересь» в обстановке реакции.

Общее оживление религиозных исканий неизбежно повлекло за собой повышение интереса к субстанциональному началу человеческой жизни, которое только и могло быть сопоставимо с идеей божественной воли. Заметной струей проникнув в лите-

<sup>67</sup> Литературное наследство, т. 72. М., 1965, с. 523.

<sup>68</sup> Труд Э. Ренана «Жизнь Иисуса», в котором Иисус был очеловечен, лишен ореола богосыновства и чудодейственной силы, подвергался нападкам ученых богословов, считавших, что для церкви эта книга опасней, чем огульное отрицание существования Христа.



ратуру эпохи реакции, эта тенденция наиболее отчетливо заявила о себе в эстетической программе «Литературно-художественного альманаха издательства „Шиповник“», поначалу достаточно четкой. Его организаторы с самого начала взяли курс на некое сущностное изображение жизни в ее вечных, вонне запрограммированных заботах и радостях. Программным произведением в первом выпуске альманаха стала пьеса Андреева «Жизнь человека» (1907). Вслед за нею, заметно отличаясь от нее формой отражения действительности, стали публиковаться произведения с той же ведущей темой — «жизнь человека», т. е. «всечеловека», человека вообще. Видное место в этом ряду заняли повести Б. Зайцева «Полковник Розов», где поэтизировались «глубокий мир» и «тихая мудрость» души человеческой, и «Аграфена», сюжетом которой стало житие рядовой крестьянки, прошедшей все положенные человеку испытания — «мук любви, ревности, рождения и материнства, страха смерти и печали прохождения».<sup>69</sup>

В таком же «сущностном» аспекте решалась литературой эпохи реакции традиционная тема маленького человека. В чем-то повторяя сюжет «Бедных людей» и «физиологическую» манеру описания нищих петербургских углов, свойственную молодому Достоевскому, А. Ремизов в «Крестовых сестрах» в образах «божественной» Акумовны, курсистки-труженицы Веры Николаевны, «чудотворной» Верушки и других воплотил не столько жертвы социальной несправедливости, сколько типовые персонажи вечной мистерии, именуемой «жизнью человека».

Преобладание «сущностного», антропологического элемента, осложненного мистическим оттенком, вообще отличало творчество А. Ремизова. Этой особенностью отмечены не только стилизованные легенды, апокрифы («Лимонарь, сиречь: луг духовный») и «действия», но и романы и повести, имеющие в своей основе социальную проблематику: о вырождении старых дворянских гнезд, торгово-купеческих домов, фабричных династий в эпоху наступающей революции («Часы», «Пруд», «Чертыханец»), о судьбе «маленького человека» в условиях загнивающего капитализма («Крестовые сестры», «Неуемный бубен»). Картины социальной действительности неизменно подчинены в этих произведениях основной идее — роковой предопределенности человеческого бытия, зависимости человека от темного и неведомого «нечто», которое сводит его волю к нулю. Так, например, героем романа «Часы» (1904) — «бывшим чиновником, актером и учителем, просто неким господином Нелидовым, одним из тысячи бывших, настоящих и будущих», всю жизнь управляет невидимый рок.

«Он верил со всею горячностью своего счастливого сердца в какую-то новую жизнь, которую можно создать на земле, он

---

<sup>69</sup> Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». сб. 4. СПб., 1908, с. 48.

верил, что можно низвести небо на землю и вернуть людям какой-то потерянный рай. И построил себе несокрушимый храм человеческого спасения и стал обладателем бесценных сокровищ — всяких средств человеческого спасения.

Но скоро несокрушимый его храм рухнул, как картонный домик. А от сокровищ остался один прах».<sup>70</sup>

«Он создал себе в любви несокрушимый храм, но чья-то рука разрушила его храм до основания: умерла его невеста».<sup>71</sup>

В конце этого — в целом бытового — романа образ таинственного «некто» персонифицирован в мистическом ключе: поздней ночью в оконном пролете высокой Соборной башни, «упираясь костлявыми ладонями о каменный подоконник и выгнув длинно по-гусиному шею, хохотал кто-то, сморщив серые, залитые слезами глаза, и сквозь хохот и слезы посылал воздушные поцелуи вниз земле в этой звездной ночи».<sup>72</sup>

Главная творческая задача обусловила и специфику формы социальной прозы Ремизова. Реалистическая бытопись переплетается здесь с фантастикой мистического оттенка, запечатленной в снах, галлюцинациях, видениях героев. Закономерность этих чередований тоже подчинена мифологеме судьбы: все в человеческой жизни, что находится за пределом жестко очерченных предопределений «некоего» и составляет проявление индивидуальной воли, заключено в зыбкие формы неверных и причудливых сновидений. Как чей-то смутный сон изображен в романе «Пруд» бунт фабричных рабочих; неявным видением озлобленного подростка представлена жизнь большого города, кем-то выбитого из привычного ритма жизни, в романе «Часы»; розовой грезой «маленького человека» предстает в «Крестовых сестрах» бессильная мечта униженных и оскорбленных найти справедливость «где-то в Париже».

«Там, где-то в Париже, Анна Степановна найдет себе на земле место и подыметя душою и улыбнется по-другому, и там, где-то в Париже, Вера Николаевна поправится и сдаст экзамен на аттестат зрелости, и там, где-то в Париже, Василий Александрович снова полезет на трапецию и будет огоньки пускать, и там, где-то в Париже, когда Сергей Александрович, танцуя, побеждать будет *сердце Европы*, найдет Маракулин свою потерянную радость».<sup>73</sup>

Все творчество Ремизова отмечено явной печатью влияния Достоевского, иногда это влияние имеет характер прямого подражания. Но человек Достоевского предстал перед читателем

<sup>70</sup> Ремизов А. Соч., т. 2. СПб., 1910, с. 53—54.

<sup>71</sup> Там же, с. 57.

<sup>72</sup> Там же, с. 147.

<sup>73</sup> Там же, т. 5, с. 131. — Горестная ирония судьбы писателя заключалась в том, что через десять лет, в 1921 г., не приняв Октябрьской революции, он сам отправился искать успокоения «куда-то в Париж», заведомо зная, что гонится за иллюзией.

одновременно в социальном и «сущностном» планах, у Ремизова же он живет главным образом во втором, а социальный служит ему лишь фоном.

## 5

Литературная ветвь, которую мы условно назвали беллетристикой эпохи реакции, принадлежит к многослойному явлению модернизма (именно так ее воспринимала марксистская критика), хотя она далека от таких наиболее определившихся форм его, как, например, символизм. Принадлежность к модернизму вызывалась общей мировоззренческой позицией авторов этой беллетристики, обусловившей наличие в ней общих родовых признаков модернистского искусства, и в первую очередь искусственной конструкции образа героя (в данном случае антигероя), доминирующей идеи всемогущего Рока и признания бессмыслицы человеческого существования. Иногда мимикрируя под традиционное реалистическое бытописание, иногда откровенно подражая символизму, беллетристика эта выработала некий общий искусственно усложненный и манерный стиль, который угнетал и раздражал читателей-современников.

В работе «Детская болезнь левизны в коммунизме» В. И. Ленин, характеризуя гнетущую атмосферу эпохи реакции, писал, что это мрачное время стало одновременно хорошей школой для всех участников русского освободительного движения: «Годы реакции (1907—1910). Царизм победил. Все революционные и оппозиционные партии разбиты. Упадок, деморализация, расколы, разброд, ренегатство, порнография на место политики. Усиление тяги к философскому идеализму; мистицизм, как облачение контрреволюционных настроений. Но в то же время именно великое поражение дает революционным партиям и революционному классу настоящий и полезнейший урок, урок исторической диалектики, урок понимания, уменья и искусства вести политическую борьбу. Друзья познаются в несчастьи. Разбитые армии хорошо учатся».<sup>74</sup>

Не опираясь на прогрессивные традиции прошлого и не подарив, в свою очередь, новых плодотворных традиций отечественной литературе, модернистская беллетристика была «полезнейшим уроком» из истории литературной борьбы. Основные устремления модернистской литературы, и прежде всего ее тяготение к утверждению героя, отчужденного от общественной жизни и больших этических проблем, были быстро отвергнуты русской литературой. В резком неприятии неорганичных для русского искусства тенденций крепили разрозненные «ночным» временем силы демократической реалистической литературы, чтоб вновь, смыкая ослабевавшую или разорванную цепь традиций, громко заявить о себе с начала 1910-х гг.

<sup>74</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 10.

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА  
1910-х годов

## 1

Торжество реакции, наступившее после поражения первой русской революции, оказалось недолговечным. «Начинается полоса нового подъема, — писал В. И. Ленин в 1910 г. — Пролетариат, *отступавший* — хотя и с большими перерывами — с 1905 по 1909 год, собирается с силами и начинает переходить в *наступление*».<sup>1</sup> Начало этого наступления породило новые надежды. Как и на рубеже веков, русское общество вступает в пору ожиданий больших социальных перемен. Волна протеста против Ленского расстрела 4 апреля 1912 г. всколыхнула всю страну. Литература чутко улавливала, что Россия выходит из кризиса и что этот выход — революция. В августе 1911 г. Л. Андреев пишет Горькому: «Подлинная реакция та, что живет в усталом сердце, уже кончилась; пред нами далеко уже маячит гребень той волны, на которую снова и снова предстоит нам взбираться. Вид России печален, дела ее ничтожны и скверны, а где-то уже родится веселый зов к новой, тяжелой, революционной работе».<sup>2</sup> Два года спустя А. Блок закончит одну из своих рецензий словами: «Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть более страшной».<sup>3</sup>

Период между двух революций предъявил литературе особые требования. Перед писателями встала задача художественно осмыслить итоги первой русской революции и определить свою позицию по отношению к революции грядущей. О чем бы ни говорила прогрессивная литература этих лет, за сказанным улавливалась огромная и волнующая проблема «Россия и революция».

При всей индивидуальной несхожести талантов, при всей тематической широте и разнонаправленности творческих исканий

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 74.

<sup>2</sup> Литературное наследство, т. 72. М., 1965, с. 314.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 486.

демократическая литература 40-х гг. представляла собой некое эстетическое единство. Стало очевидным, что в ней вновь обострился угасший в годы реакции интерес к исследованию действительности в ее социальной обусловленности. Для литературы периода революции 1905 г. была характерна обнаженная социальность. Это особенно проявилось в творчестве знаньевцев. Теперь на смену ей шло углубленное раскрытие социальных основ жизни. Открытая публицистичность исчезает, но социальный пафос сохраняется, отливаясь в новые художественные формы. Литература демонстрировала возросшее мастерство своих творцов.

В начале 1910-х гг. критика заговорила о возрождении реализма, по-разному объясняя его истоки. Критика, близкая к символистам, связывала это «возрождение» главным образом со взлетом художественного мастерства, со сближением двух противоборствовавших ранее литературных направлений — реализма и символизма. В противовес таким утверждениям марксистская критика отмечала большую роль в развитии реализма нового времени социального опыта литераторов. Весьма примечательна статья, появившаяся в газете «Путь правды» (1914) и как бы подводившая итоги критических споров. Возрождение реализма связывалось в ней с подъемом революционного движения и обусловленных им новых общественных настроений. «Гг. декаденты именно потому и борются против оживающего реализма, — писал критик А. Каринян, — что чувствуют в нем отражение силы рабочего движения».<sup>4</sup>

Реализм 1910-х гг. обладал художественным своеобразием и широким тематическим диапазоном. В его пределах трудились и художники, тяготевшие ранее к модернизму, и те, кто неуклонно следовал классическим традициям, и те, в чьем лице наиболее полно воплотилось представление об отличительных особенностях реализма начала XX в. 1910-е гг. — время расцвета таланта И. Бунина, А. Толстого, С. Сергеева-Ценского, А. Серафимовича и многих других авторов.

В литературе происходила явная смена имен. «Не звучат» уже имена ряда «знаньевцев» (С. Юшкевича, Скитальца, Д. Айзмана), перестает быть сенсацией творчество М. Арцыбашева и его последователей, насмешливое отношение вызывают подражатели символистов. Значительным изменениям подвергается творчество крупнейших представителей символизма. «Очернительная» по отношению к революции 1905 г. литература продолжает жить, но теперь она уже оттеснена с магистральной.

Бросается в глаза расширение рядов демократических писателей. Все громче звучат голоса авторов, пришедших из народных глубин. Крепнет пролетарская и крестьянская поэзия. В прозу приходят крестьяне, мастеровые, рабочие. Их приход

---

<sup>4</sup> Калинин М. [А. Каринян]. Возрождение реализма. — В кн.: Докладская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937, с. 17.

привносит в литературу новую точку зрения на судьбы страны. Ведущим становится реалистическое познание действительности во всем многообразии ее общественных, духовных, материальных связей.

Одной из самых острых тем становится тема России, ее исторического своеобразия, ее будущего. В той или иной мере тема эта будет затронута во всех крупных произведениях. Герои их с различных позиций размышляют о том, что такое Россия, и размышления эти раскрывают пестрый и сложный комплекс социальных и нравственных противостояний отдельных общественных групп. Уездный философ Тиунов («Городок Окуров») говорит о России: «Государство она бесспорно уездное».<sup>5</sup> Для бунинского Балашкина («Деревня») «она вся деревня».<sup>6</sup> Пристав Дерябин из одноименного рассказа Сергеева-Ценского считает, что «Россия — полицейское государство <...> А пристав — это позвоночный столб, — факт!».<sup>7</sup>

Изучение этой России — с ее еще неизведанными краями, с ее еще мало познанными социальными слоями населения — становится первоочередной задачей художников. Горький говорил, что классическая литература была по преимуществу литературой Москвы, Петербурга, средней России, в то время как в поле зрения советских писателей оказалась вся многонациональная Россия. Предвестия этого явления возникли еще в конце XIX столетия: вспомним произведения В. Короленко, В. Тана-Богораза. В последнее предоктябрьское десятилетие художественное освоение русских окраин стало массовым явлением: Карелия и киргизские степи у М. Пришвина, Север у А. Чапыгина, Сибирь у В. Шिशкова и Г. Гребенщикова. В произведениях этих писателей был налет этнографизма: читатель получил немало сведений о нравах, обычаях, ландшафте того или иного края. Но если ранний Гребенщиков («В просторах Сибири») часто ограничивался этим, то другие авторы стремились и здесь выявить общие закономерности русской действительности. То были все те же мучительные мысли о России и ее будущем. Недаром интересуют края, не тронутые крепостным правом: в них национальный характер сохранился неискаженным, без той страшной печати, которую наложило на народное сознание многовековое рабство.

Обостряется интерес к русской провинции в целом. И ищут в ней не только ответа на вопрос, что помешало победить русской революции. Провинция — это застой, косность, оплот реакции, но это же и верность вековой народной этике, резерв сил, жаждущих пробуждения. В «Городке Окурове» и «Жизни Матвея Кожемякина» социалистический реалист Горький раскрывает

<sup>5</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 9. М., 1950, с. 17.

<sup>6</sup> Бунин И. Собр. соч. в 9-ти т., т. 3. М., 1965, с. 70.

<sup>7</sup> Сергеев-Ценский С. Собр. соч., т. 6. Рассказы. Изд. 2-е. М., 1918, с. 94.

именно двуединство этого явления. Беспощадное изображение застоя, «скуки» (это необычайно емкое для писателя слово), мизантропии духовных интересов, жестокости жизни воплотится в обобщенном наименовании «окуровщина». Но это только часть жизненной правды. Провинция у Горького уже просыпается. Восприятие скуки как социального зла и проклятия, жажда осмысленной деятельности, стремление думать о России масштабно, вера в ее великое предназначение — вот что начинает определять сознание рядового человека. Как ни ужасна «уездная, звериная глушь» (эту перефразировку слов Достоевского Горький сделал эпиграфом к «Городку Окурову»), в ней все громче звучат голоса: «хорош есть на земле русский народ!».<sup>8</sup>

Не всем художникам удалось подняться на горьковскую высоту и рассмотреть провинцию так объемно. Но пристальный интерес к ней несомненен.

Нравственно-психологической доминантой «уездного» у Е. Замятина является желание обывателя замкнуться в своей маленькой жизни. Ко всему, что вне ее, он относится тупо-равнодушно или злобно-недоверчиво. «— Не-ет, до нас не дойдет... Куды там. Мы вроде как во град-Китеже на дне озера живем: ничегошеньки у нас не слышать, над головой вода мутная да сонная. А наверху-то все полыхает, в набаты бьют.

И пуцай бьют. Так у нас на этот счет говаривали: — Это уж пусть себе они там в Вавилонах с ума сходят. А нам бы как спокойнее прожить».<sup>9</sup> «Так вот и живут себе ни шатко, ни валко, преют, как навоз в тепле».<sup>10</sup>

На этом «навозе» произрастают косные силы России, представляющие оплот политической реакции. Заслуга литературы 1910-х гг. в том, что она убедительно показала это. «Уездное» Замятина повествует о превращении обывателя Барыбы, личности дебильной и скотообразной, в урядника. В обрисовке внешнего облика Барыбы, совпадающего с его внутренним миром, слышится гоголевская интонация: «Не зря звали его утюгом ребята-уездники. Тяжкие железные челюсти, широченный, четырехугольный рот с частоколом зубов — и узенький лоб — как есть утюг с носиком кверху».<sup>11</sup>

Выгнанный из училища из-за полной тупости, Барыба попадает на содержание к огромной, многопудовой купчихе, проходит через воровство, лжесвидетельство — и получает, наконец, чин урядника. Так повесть, посвященная, казалось бы, только провинциальному быту, показала, что этот быт, эта обывательщина не безобидны, они перерастают в политику, в реакцию.

При изображении жизни деревни авторы, ставшие ее бытописателями, стремились показать усиление ее нищеты и закаба-

<sup>8</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 9, с. 57.

<sup>9</sup> Замятин Е. Уездное. М., 1915, с. 108—109.

<sup>10</sup> Там же, с. 109.

<sup>11</sup> Там же, с. 6.

ления. Одним из таких писателей был В. Муйжель. Роман «Год» (1911) отражает острые ситуации, которые возникали в деревне в связи со столыпинским законодательством, формировавшим новое кулачество. Богач Ельников порождает вокруг себя атмосферу преступлений и разврата. Он разоряет зависящих от него крестьян, губит собственного сына. Ему на руку столыпинская реформа, банковский капитал только укрепляет его хозяйские позиции. Молодые крестьяне во главе с Сергеем Даниловым противостоят Ельникову, на их стороне пылкость мысли и вера в социальную справедливость. Один из героев Муйжеля говорит: «... а в пятом году большая передвижка вышла... большая перемена есть... Теперь вот тоже... Ровно вода под снегом, и не слышать ее, а гляди, что делается? Какие плотины рвет-то».<sup>12</sup> Однако в целом Муйжель разрабатывает социальную коллизию в более близком себе, неонародническом плане. Его концепция деревни и «мужицкой души» восходит к понятию «власти земли». Это любовь к земле, единство с природным миром, тяга к земледельческому труду и обусловленная ими особая мужицкая психика. Она-то и господствует в деревне, мешая ее более четкому социальному самоопределению.

«С страстной доверчивостью подходил к ней (к земле, — О. С.) человек, и мучался, посвятив всю жизнь ей, страдал, томился ревностью, надеялся и падал духом, а она, как лукавая, неверная женщина, дразнила возможным счастьем, манила улыбкой зеленеющей озими, серебрившихся овсов, синеющим льном, и в минуту самой страсти, в минуту полного доверия, любви, когда человек отдавал всю свою жизнь, она изменяла и лежала, лукаво улыбаясь краснеющей под пылающим закатом лукавой улыбкой и безмерно сильная, властвующая, готова была раздавить ничтожную былинку, человека».<sup>13</sup>

Несмотря на свое умение подмечать происходящие изменения в облике деревни, Муйжель переживал в 1910-х гг. творческий кризис, сознавая, что современная деревня требует нового подхода к освещению ее жизни и что он, Муйжель, не владеет ни новым пониманием ее, ни новой художественной манерой письма. «Искусство, — писал он В. С. Миролюбову 18 декабря 1913 г., — это, быть может, единственная правда жизни, более утвержденная, чем сама жизнь, — это кольцо атмосферы, охватывающей нашу землю, состоящей из миллиардов атомов. Каждый атом — индивидуален, он несет свою правду, и из этих миллиардов правд складывается одна огромная правда, без которой жизнь прекратилась бы. В области литературы, единственно доступной мне, я не вижу ни одного *своего* слова. Читаешь стариков, незабываемых стариков, и видишь, как огромными пластами вскрывали они тайное, чтоб сделать явной сущность его. Ну, о стариках

<sup>12</sup> Муйжель В. Собр. соч., т. 9. СПб., 1912, с. 168.

<sup>13</sup> Там же, с. 328.



и говорить нечего! Я вот с Пушкиным никак не могу расстаться, все читаю и покачиваю головой: как удивительно хорошо!.. Но и новые, новые наши современники, на тех посмотрите!.. Прислал мне давеча книгу Бунин — „Иоанна Рыдальца“ — подлиннейшее искусство, тонкое, умное, вдохновенное!.. Взял том Ценского, стал перечитывать давно знакомые вещи: упорно и строго бьет человек молотом в мрамор и высекает *свое*, Ценское, углубленно-правдивое (пусть не согласное с тем, что думаю я или Вы, и не в том дело совсем!), бьет, затаивая в себе *свое* вдохновение, несет в общую сумму *свое* слагаемое, подлинное искусство своего я!..»<sup>14</sup>

В. Муйжель, В. Дмитриева и другие авторы, начавшие свою творческую работу на рубеже веков, пишут о мужиках и мужицкой жизни все в той же манере глубокого сочувствия народу и боли за его темноту, нищету и несправедливость. Новые процессы в развитии деревни подвергнуты в их произведениях все тому же сострадательному рассмотрению. Это мешало им по-настоящему оценить большие и все более укореняющиеся сдвиги в мышлении этой деревни, хотя они и не проходили мимо новых явлений в ней.

Более оптимистично, но и более созерцательно подходили к освещению деревни молодые писатели — Г. Гребенщиков («В просторах Сибири», 1913) и К. Тренев («Мокрая балка», 1915). Первый рисует быт сибирских крестьян и соседствующих с ними казахских кочевников. Второй — крестьян южной России, граничащих с украинцами. Писателей интересует в первую очередь этнографическая достоверность воспроизводимого быта, тонкое переплетение в нем разных национальных источников. И хотя есть в этом быту и социальная несправедливость, и тяжелый труд, и голод, и религиозное изуверство, — острота драматических ситуаций смягчается — у Гребенщикова эпически-спокойным тоном, а у Тренева — лиризмом и мягким юмором, напоминающим юмор Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

Более характерными для литературы 1910-х гг. были две отчетливо проявившиеся тенденции. Одни авторы изображали деревню не как отдельную, составную часть России, а как некий символ ее. Другие ориентировались на документальность, достоверность деревенского факта и в связи с этим нередко прибегали к обнаженному автобиографизму. В первом ключе писали И. Бунин, А. Чапыгин, В. Шишков, И. Касаткин, во втором — И. Вольнов, С. Подъячев.

При появлении бунинской «Деревни» (1910) вспыхнули острые споры. Она вызывает противоречивые толкования и сейчас. Возможность неоднородного прочтения заложена в эстетической природе самого произведения. Авторская позиция в нем глубоко спрятана, повествование подчеркнуто объективно, а само изобра-

<sup>14</sup> Рукописный отд. ИРЛИ АН СССР, ф. 185, № 819.

жение столь сгущено, что та трезвая правда, к которой Бунин был устремлен, могла бы производить впечатление нарочитости, нагнетения мрачных тонов, если бы за ней не стояла такая глубокая, такая выстрадавшая любовь к России. Дурновка («Деревня») и Суходол (в повести того же наименования) — синтез исторических раздумий писателя о судьбе России, перемены для которой так необходимы, но к которым она, по мысли автора, исторически не готова.

«Народ, Россия <...> вот те новые огромнейшие темы, к которым подошли теперь лучшие наши художники», — писал В. Львов-Рогачевский.<sup>15</sup> Характерно, что новая книга его критических статей была озаглавлена «Снова накануне».

Тяготение к широкому обобщению с элементами символизации ярко проявилось в повестях Чапыгина «Белый скит» (1913) и Шишкова «Тайга» (1916). Сквозь густую бытопись оба автора стремились прорваться к познанию сущности России. Сибирь и Север отвечали особому эстетическому заданию. В них — нетронутость, первозданность, близость к извечным законам бытия; в них таятся еще не пробудившиеся народные силы. В людях этих краев прочна связь с прошлым, но в них же и залог будущего. Стихийные силы, бушующие в природе, и стихийные силы, бушующие в человеке, — такой параллелизм пронизывает оба произведения, не создавая, однако, впечатления надуманности, поскольку он был подсказан самим жизненным материалом.

В основе обеих повестей лежит мелодраматический сюжет, напряженность которого возникает от столкновения гипертрофированно противоречивых характеров. У Чапыгина это два брата Крени. Автор поясняет, что слово «крень» означает «искривленный, крепкий слой дерева», и в характерах героев действительно есть и крепость и искривленность.<sup>16</sup>

Зоологическая жестокость и мечты о высокой правде — и то, и другое уживаются в одном человеке. С натуралистическими подробностями Чапыгин рисует, например, сцену ссоры братьев: Ивашка, задумав убить Афона, запирает его в угарной бане. Афоне удается спастись, но, поддавшись «угарной» мести, он, в свою очередь, убивает брата, засунув его головой в горящую печь. И тот же Афоня тоскует о «белом ските» — символе правды и справедливости; в нем много подлинной духовности, он тонко чувствует природу, живет в близости к ней. Конец героя тоже трагичен, его зверски убивают мужики. Не дано осуществиться мечте о «белом ските».

Былинной мощью наделены крестьяне Шишкова: «... вот-вот нагнется Пров, всадит в землю чугунные свои пальцы, и, вздрав толстый пласт, как шкуру с мертвого зверя, перевернет вверх

<sup>15</sup> Львов-Рогачевский В. Снова накануне. М., 1913, с. 82.

<sup>16</sup> Чапыгин А. Белый скит. — Мирская няня. — Смертный зов. Повести и рассказы, т. 2. СПб., 1914, с. 28.

корнями всю тайгу».<sup>17</sup> Как и у Чапыгина, сюжет повести Шишкова перенасыщен преступлениями, убийствами, безумием. Это и реальная атмосфера жизни, особенно страшная своей повседневностью, и атмосфера сгустившейся жизненной трагедии, которая предвещает близкий катаклизм и приход новой правды. В повестях отчетливо проступает социальная тема. Деревня утратила свою патриархальность: купцы Ворона (у Чапыгина) и Бородулин (у Шишкова) разоряют крестьян и провоцируют новые преступления.

В духе русской литературной традиции дикой и страшной жизни противопоставлены женские характеры. Устя в «Белом скиту» и Анна в «Тайге» — идеализированные, сказочные русские красавицы, которым в новых условиях предначертана трагическая судьба: обе кончают безумием.

Осмыслить крестьянскую жизнь как в ее первозданности, так и в связи с веяниями, которые принес в деревню капитализм, в повестях предоставлено ссыльным революционерам. И видят они прежде всего ужас, создаваемый дикостью нравов и бездуховностью. «Так и жили в равнении и злостновании, в зависти и злорадстве, жили тупой жизнью зверей, без размышления и протеста, без понятия о добре и зле, без дороги, без мудрствований, — попросту, — жили, чтобы есть, пить, пьянствовать, рожать детей, гореть с вина, морозить себе по пьяному делу руки и ноги, вышибать друг другу зубы, мириться и плакать, голодать и ругаться, рассказывать про попов и духовных скверные побасенки и ходить к ним на исповедь, бояться встретиться с попом и тащить его на полосу, чтобы бог дал дождя».<sup>18</sup> У Егора Ивановича («Белый скит») впечатление от крестьянства порождает глубокий пессимизм, неверие в жизнь, в человека, в культуру: «копошащаяся масса», называемая народом, призвана, как думает он, только удобрить землю.

Большую смысловую нагрузку в повестях Чапыгина и Шишкова несет пейзаж. Он не подчинен непосредственно раскрытию характеров и развитию событий, как это нередко бывало в реалистической литературе прошлого. Природа выступает здесь как обобщенный образ России, а сюжетная линия является конкретным проявлением закономерностей, воплощенных в этом образе. «Дикая тайга, нелюдимая, с зверьем, с гнусом. А сколько в ней всякого богатства... Вот и жизнь наша, что тайга. Что же надо сделать, чтоб в тайге не страшно было жить, чтоб все добро поднять наверх людям на пользу?».<sup>19</sup> Ответа не дано, авторы не знают путей к преобразованию русской жизни. Они не намечают конкретного выхода из ее мрака, но пейзаж и многочисленные авторские — большей частью лирические — отступления, воскли-

<sup>17</sup> Шишков В. Я. Тайга. Повесть. Пг., 1918, с. 156.

<sup>18</sup> Там же, с. 7.

<sup>19</sup> Там же, с. 147.

цания, вопросы в какой-то мере противостоят мрачным выводам, на которые наталкивало изображение непосредственных картин жизни.

Оба писателя создают образы людей и событий с реалистической точностью, но в обрисовке пейзажа преследуют иную цель. При его помощи раскрываются их размышления о родине. Пейзаж пронизан лиризмом и нередко принимает символическую окраску. «Тихо в тайге, замерла тайга. Обвели ее чертой волшебной, околдовали зеленым сном. Спи, тайга, спи... Медведь-батенька, спи. Сумрак пахучий, хвойный, карауль тайгу: встань до небес, разлейся шире, укрой все пути-дороги, притуши огни.

Не шелохнется тайга. Ветер еще с вечера запутался в хвоях, дремлет. Вот хозяин поднимается — белые туманы, выплывайте, вот хозяин скоро встанет из мшистого болота».<sup>20</sup>

Лирическая окрашенность пейзажа была свойственна демократической литературе 60—80-х гг., использовавшей его для усиления избранной тональности произведений. То был пейзаж, в котором преобладали темные и мрачные краски, отвечавшие мрачной социальной действительности. В литературе 10-х гг. функция пейзажа изменяется. Пейзаж повестей Чапыгина и Шишкова свидетельствовал о мощи природы и человека, о параллелизме их судеб, и не случайно герой «Белого скита» Афоня восстает против пагубного истребления леса наступающим капитализмом.

Характерна и следующая черта: старая литература о деревне раскрывала в своих героях главным образом то, что было общим для психологии крестьянской массы в целом. В произведениях Чапыгина и Шишкова речь идет о сложности психологии каждого представителя этой массы. В ней сплетались самые противоречивые черты, обусловленные исторически, социально, биологически. В каждом бушуют неизведанные силы. Куда приведут они, какова судьба народа, России? — таковы вопросы, все отчетливее ставящиеся в литературе о деревне.

К повестям Шишкова и Чапыгина стилистически близки произведения И. Касаткина «Лесная быль» (1908), «Село Микулинское» (1911), «Из жизни скитальца» (1913), также построенные на параллелизме жизни природы и жизни крестьян. Природа то равнодушна к людям — она поет «своим молчанием о холодной своей беспредельности и равнодушии ко всему, что живет и движется»,<sup>21</sup> то гармонически сливается с ними, и «на один длительный момент понимаешь и мощный язык сурового молчания лесов, и мерцающей над лесом звезды».<sup>22</sup> В жизни крестьян также причудливо переплетается темное, иррациональное с чистым и гармоничным. В «Лесной были» раскрыта судьба крестьянской

<sup>20</sup> Там же, с. 24.

<sup>21</sup> Касаткин И. Лесная быль. Рассказы. М., 1916, с. 124.

<sup>22</sup> Там же, с. 215.

девушки Насти, красота которой была столь нестерпимо чиста, что вызывала вокруг восторг, быстро перешедший, однако, в зависть и ненависть. Само существование такой красоты оскорбляло односельчан, раскрывая им убожество собственной жизни. Над Настей надругались и зверски замучили. Красота девушки рисуется в лирически приподнятых тонах, а крестьянский быт — и особенно сцена убийства — в подчеркнуто натуралистических. Сочетание этих пластов, хотя и не всегда художественно органичное, определяло раннюю эстетику и Касаткина, и Чапыгина, и Шишкова.

Иначе пишут о деревне С. Подъячев и И. Вольнов, которые сами прошли страшный дописательский путь. Их произведения не поднялись до высот большого мастерства, зачастую над ними довлел художественно не обработанный жизненный материал, но оба показали мрачную и нищую деревню, воспринятую глазами крестьянина. И это создавало в их творчестве особый эстетический эффект. «Дорога, по которой я нес и сейчас несу свой писательский крест, скоро, кажется, кончится, — писал впоследствии Подъячев. — Дорога тяжелая, грязная, плелась все больше по сплошному темному лесу, и мне страшно оглянуться назад, страшно думать, как я ощупью, натываясь на деревья, спотыкаясь и увязая в грязи, шел по ней устойчиво и упрямо, думая только о том, как бы выйти, выбраться из темноты леса, — на волю, на простор, на свет божий. Если писать о том, как я шел этой дорогой, то получится книга, которую можно озаглавить одним словом „Жуть“». <sup>23</sup>

Литературные выступления Подъячева обратили на себя внимание еще в первое десятилетие XX в. В них были факты, факты, факты, а за ними будничность повседневной жестокости, непросветленность сознания, безысходная нищета.

В рассказе «За грибами, за ягодками» (1916) изображена ситуация, давно знакомая русской литературе: интеллигент приезжает в деревню — и между его сознанием и сознанием крестьянина открывается бездна. Но теперь эта коллизия воспринята не интеллигентом, а самим мужиком. Привычная «мужицкая темнота» заменяется «темнотою» барской: обнаруживается бестактность либерального интеллигента, который не представляет себе всей меры крестьянской нищеты и не понимает, что значит для хозяйки яичница, которой она его угощает, и что такое для хозяина в горячую страду время, которое он тратит на беседу с непрошеным гостем. За всеми рассуждениями «барина» встают праздность, раздражающая крестьян наивность и в конечном счете глубочайшее равнодушие к ним. У крестьянина умирает ребенок, барину перестали уделять внимание, и он уезжает; идиллическая поездка «за грибами, за ягодками» не удалась.

---

<sup>23</sup> Писатели. Автобиографии современников. Под ред. В. Лидина. М., 1926, с. 238.

Сила рассказа в его сдержанном тоне: ни обличений, ни патетики, ни сарказма, — будничность, но такая жестокая.

Столь же сдержанна повесть Подъячева «Карьера Захара Федоровича Дрыкалина» (1915), написанная в форме сказа. Хозяин чайной назидательно рассказывает о том, как он «выбился» из крестьян в люди: ухаживал за собачками полоумной барыни, втерся к ней в доверие и ограбил ее. Автор счастливо избежал заложенной в природе сказа опасности стилизации и утрировки. Как будто между прочим говорится о том, что Захар Федорович становится столпом государства, церкви и оплотом политической реакции: «Староста я церковный. Земский начальник руку подает. . . Его сиятельство, старый граф, без слез меня слушать не могут. Медаль имею, значок русского союза».<sup>24</sup>

В той же сдержанной манере пишет И. Вольнов. Его повесть «О днях моей жизни» (1912) автобиографична. Речь здесь идет о народной темноте, о стадности, о жестокости, о необузданной стихийности народной жизни, но уже в начале своего жизненного пути юный герой видит в ней не только темные стороны. Медленно, но зреет противоборство силам, за которыми кроется социальное неравенство и угнетение. Вторая книга «Юность» (1914) знакомит уже с событиями 1905 г. Вся деревня начинает бурлить, крестьяне начинают думать, появляется интерес к политике, хотя представления о ней еще так наивны. Вольнов не скрывает суровости и жестокости времени. Сцена расправы с помещиками рисуется со страшными подробностями. Автор обращает внимание на трудность преодоления старых представлений, на неизжитость рабьего в сознании людей, на малую веру в свои силы. Когда в городе революция потерпела поражение, крестьяне выдают зачинщиков деревенских волнений.

Беспощадная трезвость, с которой Вольнов рисует деревню, придает особую убедительность светлым эпизодам в его повествовании. Авторские монологи, прямая публицистичность, лирическая экспрессия пейзажа — все это позволяло преодолеть эмпиричность повествования, приглушало мрачный колорит, выражало стремление заглянуть в будущее. «Переплелось святое и звериное, божье и дьявольское. При свете зарев неуверенно вспыхнуло затоптанное — человеческое, высшее, нагло сочетавшись с грязным, подлым, недостойным человека. На всем пространстве, от одного конца до другого, гиб строй русской жизни, а на смену, в смутном хаосе двигалась темная туча нищих, рабов, поротых, клейменных, изъеденных болезнями, нуждою, вечным унижением, и кто знал, что несет с собою эта туча — славу и честь России или смерть ее».<sup>25</sup>

Подобно Чапыгину и Шишкову, Вольнов не дает ответа на поставленный вопрос, залогом его оптимизма являются слова

<sup>24</sup> Подъячев С. Карьера Захара Федоровича Дрыкалина и другие рассказы. Пг., 1917, с. 8.

<sup>25</sup> Вольнов Ив. Юность. М., 1917, с. 175.

одного из героев «Жива душа народная!»,<sup>26</sup> перекликающиеся с горьковским утверждением «А душа человечья — крылата» («Ледоход», 1912). Примечательно, что в журнальной публикации первая повесть Вольнова была названа «Повестью о днях моей жизни, радостях моих и злключениях», — подчеркиваем: *радостях*.

Демократизм литературы 10-х гг. проявлялся в стремлении ознакомить с массовой Россией, привлечь внимание к социальным слоям, которые не были еще предметом пристального изображения. Показательно в этом плане творчество И. Шмелева. Уже в повести «Господин Уклеякин» (1907) писатель нашел свой аспект в разработке традиционной для русской литературы темы маленького человека. Сапожник Уклеякин — верный сын своего времени, и характерны для него не покорность судьбе, не кротость и терпение, а чувство собственного достоинства и зреющий социальный протест.

Как и многие писатели пореволюционного времени, Шмелев предназначал свои произведения широким слоям демократического читателя. Известность ему принесла повесть «Человек из ресторана» (1911). Поясняя Горькому свою задачу, Шмелев писал о книге: «Широкая масса если бы прочла ее, может быть, что-нибудь получила. Хоть одно теплое слово хотелось сказать за эту массу и для нее».<sup>27</sup>

Название повести содержит два значения: косвенное — «человек» как синоним лакея (так в прошлом обращались к официантам) и прямое, утраченное — человек как таковой. В повести показаны лакеи истинные и невольные: сквозь призму восприятия Скороходова, лакея по профессии, раскрывается поведение представителей респектабельных верхов — лакеев по своей сущности. Скороходов видит, как они «кланяются и лижут пятки и даже не за полтинники, а из высших соображений!», как «один важный господин, с орденами по всей груди, со всей скоростью юркнули головой под стол и подняли носовой платок, который господин министр изволили уронить».<sup>28</sup> Гневно звучат слова униженного жизнью человека: «Хамы, хамы и холуи! Вот кто холуи и хамы! <...> Грубо и неделикатно в нашей среде, но из нас не отважатся на такие поступки».<sup>29</sup>

Повесть посвящена истории распада семьи Скороходова: умирает от горя жена, озорена дочь, преследуется сын-революционер. Патриархальный мир распадается, силы социального зла подтачивают его со всех сторон. Скороходов напряженно думает, чытаясь понять, почему рушится его семья и в чем можно найти спасенье. Прежняя жизнь становится невыносимой, Скороходов

<sup>26</sup> Там же, с. 44.

<sup>27</sup> Шмелев И. Человек из ресторана. М., 1957, с. 8.

<sup>28</sup> Там же, с. 19.

<sup>29</sup> Там же, с. 52.

уже не приемлет ее, так как видит ее жестокость и лицемерие; но и правда сына не становится его правдой. Свое успокоение Скороходов находит не в социальном протесте, а в нравственно-религиозном сознании. Так, уловив одну из важнейших примет времени — пробуждение социальной мысли «маленького человека», Шмелев раскрывает данное явление не в горьковском, а в толстовском ключе, показывая, что психология его героя не созрела еще для решительной ломки своих представлений о жизни, хотя и жаждет ее изменения.

Повествование в «Человеке из ресторана» ведется от лица официанта. И сказ этот несет большую смысловую нагрузку, непосредственно выражая демократическую точку зрения на современную действительность.

Как и ранее, изображение массовой демократической России продолжал А. Серафимович. В рассказах «Золотой Якорь», «Клубок» (оба — 1915) он рисует быт гостиниц и многонаселенных меблированных квартир. Это калейдоскоп человеческих судеб, и за каждой судьбой — драматизм жизни различных слоев общества.

В 1910-х гг. в художественном методе писателя отчетливо проявились черты социалистического реализма. Действие его первого романа «Город в степи» (1912) связано с бурным ростом капитализма в 90-х гг., с судьбами тех, кто был самым непосредственным образом вовлечен в процесс капитализации России, — предпринимателей, рабочих, технической интеллигенции. Город только что возник, но жизнь в нем формируется по общим законам капиталистического развития. Позднее, давая высокую оценку роману, А. В. Луначарский писал: «Перед нами громадный организм города, возникшего около железной дороги и по-американски растущего, так, что меняется не только его облик, но и характер его жителей и их взаимоотношений. Процесс капиталистического набухания города, процесс расслоения его на классы показан на десятках людей, из которых каждый представляет собой замечательный тип».<sup>30</sup> Пафос романа в утверждении неизбежности революции. Это, с одной стороны, как бы осмысление недавнего революционного опыта, изображение пути к революции 1905 г., а с другой — устремленность в будущее. Все сложные личные и социальные конфликты несут в романе отсвет нарастающего рабочего движения.

В центре «Города в степи» история драматически переплетенных жизней владельца завода Захара Короедова и инженера Польшова, характеры которых исследованы писателем даже с гипертрофией психологизма и не без налета интереса к патологии. Иные художественные принципы использованы в изображении психологии народа. Здесь автор, как и в период революции 1905 г., тяготеет к изображению не отдельной личности, а массы,

<sup>30</sup> Луначарский А. В. Собр. соч., т. 2. М., 1964, с. 531.



страдающей, борющейся, терпящей поражение и снова поднимающейся на борьбу. Это были подступы к новому этапу литературы, осознающей величие и силу народной жизни как жизни «множеств», т. е. к тому, что определило колорит молодой советской прозы, и в первую очередь ее классического романа «Железный поток».

Наряду с пролетарской поэзией в 1910-х гг. развивается пролетарская проза. В автобиографическом романе «К широкой дороге. Игнат из Новоселовки» (1912) А. Бирик рисует жизнь рабочих промышленного города на Украине. Перед читателем проходит путь молодого рабочего Игната в революцию. Это первые представления о социальной несправедливости, вынесенные им из детства на рабочей окраине, формирование его мировоззрения в ссылке, участие в баррикадных боях 1905 г. Тяжкий период растерянности и безнадежности после поражения революции, усугубленный личной драмой (жена Игната — интеллигентка, увлеченная романтикой революции, не выдерживает трудных будней и покидает его), и, наконец, поворот к новой надежде и новой борьбе — все это показано во второй книге романа «На черной полосе», задуманной в 1910-х гг., но опубликованной в 1921 г.

В первом романе немало художественных просчетов: неорганично сочетаются в нем изображение хроники революционных событий в Харькове и личной жизни героя. Повествование при этом было чрезмерно растянуто. Большевицкая газета «Путь правды» отметила отсутствие у автора политической четкости в изображении идейных разногласий в рабочей среде.<sup>31</sup> Тем не менее роман этот ценен как одно из первых произведений о пролетарской борьбе, созданное писателем, вышедшим из рядов рабочих.

Что же нового сказала литература 1910-х гг. о народном характере? Следуя за Горьким (его циклом «По Руси» в первую очередь) или вступая с ним в сложные творческие контакты, писатели все больше осмыслили народную массу не как некий монолит, а как мир очень сложных личностей, открывали душевную запутанность каждого отдельного человека, а главное — указывали на таящиеся в нем возможности, жаждущие своего проявления. «Нет мужика, есть мужики», — так лапидарно выразил Серафимович мысль о новых принципах изображения народа.<sup>32</sup>

## 2

В предоктябрьскую эпоху в литературе переосмыслилась жизнь социальных верхов. Гневное обличение этой жизни имело уже давнюю традицию, но теперь писатели показывали, что

<sup>31</sup> Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе, с. 80—82 (рецензия А. Кариняна).

<sup>32</sup> Серафимович А. С. Собр. соч. в 7-ми т., т. 5. М., 1959, с. 372.

старый уклад выродился полностью. В поле их зрения входило не только дворянство, но и те, кого еще так недавно считали новыми хозяевами жизни, — российская буржуазия. Разлагались духовенство, армия, рушились все государственные оплоты. Одним из авторов, уделившим данной теме особое внимание, был А. Н. Толстой. Он выступил в 1907 г. со стихами, а затем с прозой, близкими к модернистским. Отход от модернизма был предопределен не только самим временем, но и особенностями дарования Толстого — здорового, плотского, великолепно воссоздающего внешнюю фактуру жизни. Наиболее полно он реализовал свой талант, обратившись к изображению дворянства в последней стадии его вырождения. В цикле «Заволжье» (1910, более позднее наименование: «Под старыми липами») Толстой рисовал дворянских вырожденков в тесном единстве с растлевающим и омерзительным бытом, с подробностями, сатирически заостренными и порою доведенными до гротеска. Мишука Налымов (из одноименного рассказа) — чудовище, «с отвислыми ушами, с волчьим, в три складки, затылком»;<sup>33</sup> Семочка Окоемов («Приключения Растегина», 1914) — современный Собакевич. Вот как описан его завтрак: «... перед ним лакей поставил полную миску раков; Семочка крякнул и принялся их грызть, выковыривал и прихлебывал <...> по рукам его и по безбородым щекам текли грязь и сок».<sup>34</sup>

Обычно в литературе наряду с духовным и экономическим вырождением дворянства изображалось и его физическое вырождение. У А. Толстого на первый взгляд этого нет. Однако гипертрофия плоти, чрезмерность неизлечимого здоровья героев «третьего Толстого» (так называли его критики) — также один из признаков вырождения. Все духовное поглощено плотским. От высокой дворянской культуры ничего не осталось ни в самих героях, ни в их быту. Библиотеки дворянских усадеб покрыты пылью, в них хозяйничают мыши.

Повесть «Приключения Растегина» явно восходит к традиции «Мертвых душ»: разбогатевший делец едет «за стилем» (так называлась повесть в газетной редакции) по барским имениям, т. е. скупать старинные предметы дворянского быта. Перед читателем проходит галерея уродов, каждый из них омерзитель по-своему. В романе «Чудаки» (1911) каждый по-своему сумасшедший. В «Хромом барине» (1912) — «безумие» подновленного рода: это разъедающий яд декадентства, который погубил князя Краснопольского и отравил жизнь всем, кто был связан с ним. И все это выписано писателем густо, сочно, с обилием чувственных подробностей.

Близки к произведениям А. Толстого не только тематически, но порою и стилистически рассказы М. Пришвина («Птичье

<sup>33</sup> Толстой А. Н. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1951, с. 207.

<sup>34</sup> Там же, т. 2, с. 356—357.

кладбище», 1911 и «Крутоярский зверь», 1911). Герой «Крутоярского зверя», последний отпрыск знатного помещичьего рода Павлик Верхне-Бродский — бездельник, байбак, пустивший «хозяйство швырком». Зарисовка облика пришвинских героев сродни толстовским. Павлик «засыпал и так сладко, что не слышит, как грызут мухи его лысину и как брюшко его, мерно поднимаясь и опускаясь, скрипит пружинами дивана. Спал он сладко: из уголков рта слюнки текли».<sup>35</sup> У героя «Птичьего кладбища» «робкие, пустые глаза, как у малолетних обреченных детей, уши без мочек, лоб уходит назад и далеко впереди всего лица на длинной нижней челюсти висит рыжая борода: по глазам — дитя слабое, по бороде — бодливый козел».<sup>36</sup>

Тема деградации старого дворянства и молодой еще в сущности русской буржуазии привлекла внимание Горького (пьесы «Васса Железнова», «Последние»). В реалистической прозе деградация буржуазии нашла наиболее яркое освещение в романе «Проклятый род» (1911—1913) И. Рукавишников, в котором воспроизводилась жизнь трех поколений купеческой семьи.

Основатель крупного дела — «железный старик» — полон энергии. Сын его лишен отцовского упорства и тяги к стяжательству, но сохраняет еще деспотический дух. Внуки «железного старика», «макаровичи», отмечены уже явной печатью вырождения. Кроваво-смесительная любовь, садизм, безумие — таковы характерные черты их жизни. На романе сказалось воздействие декаданса: и вырождение, и умирание даны не без эстетского любования и смакования.

«Смерть, смерть в дому под Егорием. Не как в купеческий дом в настоящий, в крепкий вошла. Не с постным лицом важно-строгим, не в белом одеянии, не со свечой в изголовьи отходящего встала слушать чинные слова молитв белоризных слуг божьих.

Обезьяной гримасничающей, глазастой по углам бегаёт, перепугами бабьими тешит черное нутро свое пустое».<sup>37</sup> Данный отрывок дает представление о стиле романа, в котором преобладает ритмизированная проза с многочисленными инверсиями и манерною образностью. Характеризуя этот роман, К. Муратова справедливо пишет, что, «начав с широкой социальной характеристики рода», автор «сузил затем круг причин его морального и физического оскудения, ограничив их господством патриархальных форм семейной зависимости, общим пессимистическим угаром молодежи XX века (без выяснения истоков этого угара) и роковой предначертанностью гибели рода».<sup>38</sup> Вместе с тем следует сказать, что Рукавишникову удалось подметить характерное жизненное явление: тяготение молодых представителей русской буржуазии к модернистскому искусству.

<sup>35</sup> *Пришвин М.* [Собр. соч.], т. 1. Рассказы. СПб., 1912, с. 15.

<sup>36</sup> Там же, с. 54.

<sup>37</sup> *Рукавишников И.* Проклятый род, ч. 2. Макаровичи. М., 1914, с. 147.

<sup>38</sup> Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 125.

Один из наиболее полно обрисованных «макаровичей» — художник-декадент. На это явление обратит затем внимание в своем незаконченном реалистическом романе о современной молодежи (1914—1917) В. Брюсов.<sup>39</sup> Позднее об этом будет писать И. Бунин («Чистый понедельник»). О никудышных декадентствующих детях купечества скажет Горький в пьесе «Достигаев и другие».

С темой вырождения «хозяев жизни» была тесно связана тема наследования, которая приобрела символический смысл. Одни писатели говорили, что наследовать в сущности нечего ни в экономическом, ни в духовном плане («Суходол» Бунина), другие показывали, что наследство (экономические и моральные устои) создано, но не оказалось наследников, которые могли и хотели бы приумножить это наследство («Жизнь Матвея Кожемякина», «Васса Железнова», «Проклятый род», «Город в степи» и др.). Осуждены на умирание еще не родившиеся дети помещика Ознобишина из повести Сергеева-Ценского «Печаль полей». В бунинской «Деревне» деревенский богач Тихон Красов страдает оттого, что у него нет наследника. Несмотря на различие индивидуальных социальных позиций писателей, разработка темы наследования объективно содержала единую мысль об абсолютной испорченности и крахе устоев старой жизни.

Глубокому кризису в среде духовенства посвящена повесть К. Тренева «Владыка» (1912). Герой ее, архiereй Иннокентий — фанатически верующий человек. Он верит в свою высшую миссию, в свое избранничество, которое предписывает ему во имя бога и церкви не допускать ни малейшей человеческой слабости. Архиерей в собственных глазах — идеальный служитель церкви, но его жизненное поведение строится на контрасте благочестивых слов и жестоких поступков. Он, как говорит один из персонажей повести, «съедал бы по одной просфирке и по одному человеку в день».<sup>40</sup> Однако это не элементарное лицемерие, а результат сложного психического процесса, когда человеческие чувства подавляются религиозным максимализмом настолько, что эмоции оказываются в ладу с убеждениями. Нетерпимость владыки вызывает неожиданное самоубийство мальчика-семинариста, и хотя архiereй не считает себя виновным в этом, ибо действовал согласно своим принципам, в его душе впервые пробуждается жалость, и в эту брешь хлынули сомнения, распатавшие неизбежность религиозных представлений. Архиерей переживает истинную трагедию — трагедию крушения веры.

Данное явление (утрача священнослужителем веры) привлекало внимание многих писателей (И. Бунина, С. Гусева-Оренбургского, Л. Андреева, Л. Толстого и др.). Их герои теряли или должны были потерять свою веру в связи с любовью и жалостью к людям. К. Тренев избрал другой аспект в разработке

<sup>39</sup> См.: Литературное наследство, т. 85. М., 1976, с. 114—164.

<sup>40</sup> Тренев К. Владыка. Рассказы. М., 1915, с. 25.

сходной темы, сделав ее не менее острой и злободневной. Повесть «Владыка» привлекла внимание критики к молодому автору и ввела его в большую литературу.

Духовный кризис носителя светской власти явился темой повести И. Сургучева «Губернатор» (1912). Герой повести (имя его так и не упоминается: это символ власти, личность, тождественная своему социальному положению) узнает о неизбежной смерти. Относительно длительный и осознанный процесс умирания — это та проверочная ситуация, которая ставит вопрос о смысле прожитой жизни и, как правило, заставляет пересмотреть ее ценности. Именно поэтому она привлекает внимание художников («Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого, «Скучная история» А. Чехова). Когда же неизбежный конец отдельной личности совпадает с концом определенного социального уклада, такая ситуация приобретает особую художественную емкость. Так строятся «Господин из Сан-Франциско» Бунина, «Движения» Сергеева-Ценского, «Егор Булычев и другие» Горького. Губернатор, герой повести Сургучева, оглядываясь назад, видит все зло, которое он творил и как государственное лицо, и как частный человек. Одно из самых страшных воспоминаний — недавнее крестьянское волнение, в подавлении которого он принимал непосредственное участие. Он сам убил крестьянина, который отделился от толпы, чтобы бросить в глаза ему горькую правду.

Этот эпизод остается, однако, лишь эпизодом. Основное содержание повести — попытка душевного возрождения губернатора через его позднюю любовь к неродной дочери и ее будущему незаконнорожденному ребенку (характерный мотив: если возрождение возможно, то вне торных, «узаконенных» путей жизни). Конец символичен — надежды не осуществились, дочь погибает родами, ребенок так и не родился, и сам губернатор вскоре умирает. Автор анализирует события в моральном плане, не ставя перед собой задач социального обличения. Но не случайно герой — губернатор, носитель власти. Его жизнь, бессмысленная и полная зла, его неизбежная смерть, полная неосуществимость для него и его близких возрождения — все это приводило к выводу: жизнь верхов полностью исчерпала себя.

Писатели обратили внимание и на рядовых служащих самодержавия. Выше уже говорилось об образе Барыбы в «Уездном» Е. Замятина. В рассказе «Пристав Дерябин» С. Сергеева-Ценского показан распоясавшийся хам, не знающий удержа в своем своеволии. Пристав знает только, что не надо все делать открыто. Основная заповедь этого своеобразного полицейского идеолога выражена в следующих словах: «А это и есть основа всех основ: воровать воруи, но... прятать! Прятать — все киты здесь: тут тебе и социология, и генеалогия, и геральдика, и восточный вопрос!»<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Сергеев-Ценский С. Собр. соч., т. 6, с. 116.

Но даже и этот страж в минуту откровенности признается товарищу: «Если бы ты знал, как мне моя служба опротивела!». <sup>42</sup>

Таким образом, подвергнув многостороннему рассмотрению жизнь и деятельность тех, кто считался оплотом российского государства, литература подводила к неизбежному выводу, что основы самодержавия прогнили, что крах старого строя близок.

### 3

Человек и мироздание, человек во всем многообразии своих связей с миром, человек в его биологической, социальной и исторической обусловленности — все эти проблемы получили в литературе 10-х гг. своеобразный поворот.

Писатели-реалисты остались верны классическим традициям в постижении связей человека и мира, но вместе с тем произошли заметные сдвиги в сторону смягчения антропоцентризма: человек стал меньше возвышаться над миром природы, все более представляя связанным с ним или зависимым от него. Крупная личность в своей единственности и своеобразии несколько сдвигается в авансены произведения. Литературу больше волнует то, в чем проявляется *общая жизнь* человека и его связи с миром — и самые близкие, непосредственные, и самые дальние, опосредованные. Иными словами, при изучении человека в его социальной, исторической, национальной, биологической обусловленности акцент ставится на понятии обусловленности. Говоря о разнообразии художественных исканий в конце XIX—начале XX в., Вересаев отметил в своих «Воспоминаниях» то, что объединяло многих: «Общее было в то время <...> „чувство зависимости“ <...> „души“ человека от сил, стоящих выше его, — среды, наследственности, физиологии, возраста». <sup>43</sup> Органическим восприятием природного мира и человека в универсальности их всеобщих связей реалистическое искусство начала нового века противостояло декадентскому искусству с его ощущением распада всех связей.

Новый поворот натурфилософской темы «человек и природа» полнее всего реализовался в произведениях М. Пришвина.

Симптоматично, что в его лице на магистральную линию русской литературы выходит художник, чье творчество находится как бы на грани науки и искусства. Наука (этнография, география) выступает как отправной пункт художественного труда Пришвина. Он вспоминает, что, прочитав его книгу «За волшебным колобком», А. Блок сказал: «Это, конечно, поэзия, но и еще что-то <...> Это *что-то* не от поэзии есть в каждом очерке, это *что-то* от ученого». <sup>44</sup> И именно «это что-то от ученого» оказалось

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Вересаев В. Собр. соч., в 5-ти т., т. 5. М., 1961, с. 398.

<sup>44</sup> Пришвин М. Мой очерк. М., 1933, с. 10.

чрезвычайно важным для Пришвина. Его литературная деятельность началась в эпоху реакции, когда было сильно увлечение идеалистической философией. Интерес к объективному, научная закалка в годы разгула мистики сыграли свою роль в творческом развитии молодого писателя. Восприятие природы, существующей независимо от человека, во всем многообразии ее проявлений, научная точность, достоверность умело отобранной детали — таковы характерные признаки творчества Пришвина. Природа у него не настраивается в унисон с авторским душевным состоянием и, тем более, не поглощается им.

Возвав к первоначальной силе,  
Я бросил вызов небесам,  
Но мне светила возвестили,  
Что я природу создал сам,<sup>45</sup>

— так, например, декларировал Ф. Сологуб свое солипсическое отношение к природе. Пришвин осторожно привносит в изображение внешнего мира свою субъективность. Недаром, когда вышла его первая книга «В краю непуганных птиц» (1907), он был избран действительным членом Географического общества. В этой «внелитературности» и в особой эстетической непритязательности была своя художественная прелесть, особенно ощутимая на фоне декадентской вычурности и литературщины. Аскетическая строгость писательской манеры Пришвина отвечала объекту изображения — русскому Северу, поэтическому и вместе с тем суровому краю.

Книга «За волшебным колобком» (1908) тоже этнографична, но в ней сильней звучит мотив сказки. Автор идет за волшебным колобком туда, «где еще сохранилась древняя Русь, где не перевелись бабушки-задворенки, Кащей Бессмертные и Марья Моревны».<sup>46</sup>

В третьей книге «У стен града невидимого» (1909) Пришвин отдал дань распространенным в то время настроениям «богоискательства» и интересу к расколу. «Подземная Русь», где доживают свой век лесные подвижники, потомки протопопа Аввакума, привлекала писателя как источник не познанной до конца могучей силы народного духа. Счастливая особенность таланта Пришвина — проверять все эмпирическим путем — спасла его от идеализации раскола. Прозаичность, расчетливость, с одной стороны, и догматизм, мертвенность, внутренняя изжитость, с другой — вот какую правду о расколе вынужден был признать Пришвин, ознакомившись с ним.

В 1910 г. Пришвин создает поэтический очерк «Черный араб», продолжающий традицию уже вышедших книг. Недаром в своих письмах он называл этот очерк «южным колобком». В основу

<sup>45</sup> Сологуб Ф. Пламенный круг. Стихи, кн. 8. М., 1908, с. 177.

<sup>46</sup> Пришвин М. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., 1956, с. 169.

его легли путевые впечатления от поездки по киргизским степям, по древней земле Азии, которую писатель считал колыбелью рода человеческого. Художник создавал образ Азии на основе фольклора и этнографии, справедливо считая, что «Черный араб» может служить ярким примером превращения очерка в поэму «путем как бы самовольного напора поэтического материала».<sup>47</sup> Пришвин отправился в Азию, как и раньше на русский Север, с несколько наивными представлениями. Азия казалась ему краем патриархальной гармонии и эпической величавой простоты. В очерке любовно воссоздается древняя культура, как будто не тронутая еще социальными конфликтами. Но таково только первое впечатление. В главу «Волки и овцы» врывается — и очень выразительно — тема социального антагонизма: «Последние обрывки мяса, обрезки — все, что второпях падало на грязную скатерть, хозяин сгребает рукой и сует в ожидающие подачки руки совсем бедных людей. Ничто не пропадает: даже обглоданные и раздробленные кости, завязанные в ту же грязную скатерть, уносит женщина дососать и догрызть».<sup>48</sup> Финал очерка звучит тоскливо: «Проходят караваны, встречаются и разъезжаются степные всадники. Ищут колодец с живой водой. Спрашивают, где обетованная страна? <...>

Ревекка не выходит с кувшином из белых патров напоить их: не та земля, не тут страна Ханаанская».<sup>49</sup> Нигде в современной действительности не нашел Пришвин «земли обетованной». От мечты к действительности — такова основная коллизия его дореволюционного творчества.

Представление о причастности человеческой личности к жизни мира приводило писателей к неоднозначным выводам. Один из них оптимистический: человек не только противостоит мирозданию, но и входит в него как часть огромного целого, чем преодолевается его субъективизм, эгоцентризм, а следовательно, безмерное одиночество.

Отсюда могучий напор жизненных сил, блеск и чувственное очарование жизни, которые наполняют художественные произведения 1910-х гг. у таких писателей, как Куприн, Бунин, Сергеев-Ценский, А. Толстой. Об их творчестве можно сказать то, что писал Куприн о Кноте Гамсуне: это «восторженная молитва красоте мира, бесконечная благодарность сердца за радость существования».<sup>50</sup>

Одной из высших ценностей жизни становится ее интенсивность, сила жизненного переживания, независимо даже от его эмоциональной окраски. В эти годы выходит ряд философских работ, выдвигающих в центр своей системы идею «живой жизни»,

<sup>47</sup> Пришвин М. Мой очерк, с. 68.

<sup>48</sup> Пришвин М. Собр соч. в 6-ти т., т. 2, с. 548.

<sup>49</sup> Там же, с. 558—559.

<sup>50</sup> Куприн А. И. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1958, с. 589.



непосредственного бытия, постигаемого в его целостности и яркости интуитивным путем. В книге «О смысле жизни» Р. В. Иванов-Разумник провозглашал: «Цель жизни» — не счастье, не удовольствие, а «полнота бытия, полнота жизни», «... пусть страдает тело, лишь бы вечно порывалась вперед душа <...> лишь бы осуществлялась в жизни человека та полнота бытия, которая составляет субъективную цель его жизни, лишь бы человек страданиями тела и души сумел достигнуть широты, глубины и интенсивности своего существования. И эта полнота бытия будет тогда лучшим оправданием его жизни».<sup>51</sup>

Кроме названной книги Иванова-Разумника, большую известность приобрела работа В. Вересаева «Живая жизнь» (1911—1915), в которой он провозглашал: «Кто жив душою, в ком силен инстинкт жизни, кто „пьян жизнью“, — тому и в голову не может прийти задавать себе вопрос о смысле и ценности жизни».<sup>52</sup>

Эпоха реакции воспринималась современниками и как утрата жизненной силы, как анемичность жизнеощущения. Поэтому мысли о новой революции связывались с надеждой на подъем чувства жизни. Этот круг идей отразился в повести В. Вересаева «К жизни» (1908—1909). Для героя повести — интеллигента Чердынцева одним из самых ярких жизненных переживаний являются воспоминания о недавней революции. Тогда воедино сливались идейная убежденность, органические потребности души и власть биологических инстинктов. Теперь он на разном дорожке. Окружающие его персонажи выражают одну из возможных жизненных позиций (в прямолинейности этого выражения — художественная слабость повести). Алексей, человек с ослабленными инстинктами, расстаётся с жизнью, как только спала революционная волна. Иринарх, напротив, высшей ценностью считает интенсивность бытия независимо от реального наполнения мгновенья: будет ли то радость или страдание. Крайнее проявление такой эмоциональной всеядности — декадентка Катра. Им противопоставлены старик-крестьянин Степан, благобно растворившийся во всем и утративший чувство личности, и революционер Розанов, сохранивший верность своим идеалам. Симпатии автора на стороне Розанова, но и он слишком сух душевно, в нем явно преобладает интеллектуальное начало. Из повести вытекает, что идеал заключается в синтезе разнородных жизненных начал: интеллектуальных, душевных, природных. При этом очевидно, что для автора безошибочным компасом в сложных ситуациях является здоровый инстинкт. Вересаев заметно преувеличивает значение биологического, интуитивного в человеке. В повести чувствуется заданность, схематизм художественного воплощения.

<sup>51</sup> *Иванов-Разумник Р.* О смысле жизни (Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов). Изд. 2-е. СПб., 1910, с. 291—292.

<sup>52</sup> *Вересаев В.* Живая жизнь, ч. 2. Аполлон и Дионис. М., 1915, с. 131.

Но основная мысль ее симптоматична, в ней отразилась ставшая признаком времени идея: революция и «живая жизнь» сопряжены. В годы нового общественного подъема, когда стала рассеиваться атмосфера отчаяния и депрессии, искусство, призывающее к возрождению жизнестойкости и жизнерадостности, играло несомненно прогрессивную роль. Проблемы эти волновали не только литературу. Идею «живой жизни» ранее литераторов пропагандировал в своих книгах «Этюды о природе человека» (1903) и «Этюды оптимизма» (1907) известный биолог И. И. Мечников.

В начале 10-х гг. появляется ряд явно декларативных произведений, которые порою знаменуют новый поворот в творчестве художников: таковы, например, произведения Сергеева-Ценского («Улыбки», «Медвежонок», «Неторопливое солнце», «Благая весть», «Недра») и Шмелева («Виноград», «Весенний шум», «Росстани»).

«Весенний шум» воспринимается как поэма торжествующей живой жизни, не зависящей ни от каких личных коллизий. Молодой человек, исключенный из семинарии и отчаявшийся было в жизни, под влиянием весенней природы и разговора с бедным, но благостно настроенным мужиком обретает вновь жизненную силу. «Когда шел Вася к дому, солнце стояло над головой, и громче сыпало полуденным грачиным гамом. Думалось, что много всяких дорог, а верное-то разве в одном только — вот в этом солнце, которое ходит по своему кругу, в этих полях, просыпающихся каждую весну, в верном прилете птиц, в зеленых листочках, которые всегда возвращаются».<sup>53</sup>

Но вместе с тем нельзя утверждать, что ликующее принятие жизни было преобладающим в реализме 1910-х гг. Космическое сознание, которое подразумевало слияние человеческой личности с беспредельной стихией космического природного мира, проявляющегося прежде всего в жизни и смерти, в любви, — это сознание имело и второй, пессимистический аспект: перед лицом непознанных разумом космических сил личность ничтожна, человек не защищен и одинок, а счастье его хрупко и иллюзорно. У наиболее значительных художников космическое сознание выступало в диалектическом единстве своих противоположных проявлений и сложно соотносилось с проблемами социальными.

В «Деревне», в крестьянских рассказах 1910-х гг. внимание Бунина заострено на проблемах конкретного социального зла. Но в эти же годы он пишет рассказы, в которых, не минуя вопроса о социальном зле, рассматривает жизнь с «позиций вечности», в соотношении ее с общими законами бытия.<sup>54</sup> В рассказе «Братья»

<sup>53</sup> Шмелев И. Повести и рассказы. М., 1966, с. 104.

<sup>54</sup> См. подробнее: Сливницкая О. В. Проблема социального и «космического» в творчестве И. А. Бунина. — В кн.: Русская литература XX века. (Доктябрьский период). Калуга, 1968, с. 123—135.

(1914) проблема эта поставлена обнаженно. Композиционно рассказ распадается на две части, сюжетно связанные между собою непрочно. Первая часть — история самоубийства юного рикшидейлонца, у которого европейцы отняли невесту. Вторая часть — исповедь одного из тех, кто загонял до смерти подобных бедняков-рикш. Он, в свою очередь, глубоко несчастен, так как, будучи выключен из борьбы за существование, смог подняться до понимания всеобщего трагизма бытия в целом и отдельной личности, растворяющейся «в страшном Все-Едином». И рикша, и англичанин страдают от разных причин; один умирает от социального зла, другой мертв от осознания зла космического. И в своем страдании они, по мысли автора, братья. Заглавие это звучит со скорбною серьезностью и вместе с тем пронично.

В «Господине из Сан-Франциско» (1915) дано иное решение проблемы. Это притча о жизни и смерти — и в то же время рассказ о том, кто, и живя, был уже мертв.

Герой рассказа — не человек вообще, а именно «господин из Сан-Франциско». Живой мертвец, поработитель, несет в себе смерть и излучает ее. Социальная принадлежность не вторична здесь по отношению к понятию «человек», а определяет собой весь смысл трагедии. Отношения человека и космоса оказываются не универсальными, а зависящими от места человека на социальной лестнице. Бунин видит страшную силу социального зла, нависшего над жизнью, оно ему кажется вечным. Смерть господина из Сан-Франциско, который никогда не был сопричастен истинной жизни, ничего не изменила. Символично, что начало и конец рассказа совпадают: океанский пароход «Атлантида», воплощающий цивилизованный мир в его контрастном разрезе, все так же продолжает свой путь. Но так же вечна красота природного мира и слитность с ним простых людей (начало утра на Капри, появление абруццских горцев).

Одним из высоких достижений реализма нового времени явился рассказ Серафимовича «Пески» (1907), недаром Л. Н. Толстой поставил за него автору «5+». На мельнице, затерявшейся в песках, доживает свои дни старый мельник. За него выходит замуж молодая девка-батрачка. Она ждет его смерти, но время, беспощадное время, работает и против нее. Когда умер старик, оказалось, что и ее молодость прошла. Теперь молодой батрак, ее любовник, ждет ее смерти, но и он стареет, и его жизнь проходит в бесплодном ожидании. Эта повторяемость жизненных ситуаций говорит о том, что жизнь в глубинной своей сущности неизменна. Для отдельного же человека в его кратком земном существовании жизнь находится в бесконечном движении, ибо «каждый день уносит частицу бытия». Эту диалектику неподвижности и вечного движения подчеркивает опорный символический образ — пески. Это не пейзажный фон, а философский лейтмотив повествования. «Пески узко и воровски желтеют по лесу тонкими, неподвижно пробирающимися языками. Но и самая неподвижность их таит

неотвратимое постоянное движение вглубь, в самое сердце насто-  
ржившегося, чутко и боязливо примолкшего леса».<sup>55</sup>

Это нечто о «вековечном», о самой общей формуле бытия. Но отнюдь не маловажно и то, что жизнь молодых разбивается в бесплодном ожидании богатства. Это трагедия бедняков, брошенных в социальный ад, грозящий им гибелью. Счастье для них отождествляется с богатством, а богатство — это мельница, в безостановочном движении своем кажущаяся живым чудовищем. Такова социальная драма о поглощении человеческих душ.

В рассказе реально присутствуют два аспекта — социальный и общефилософский. Социальный не лишает философский аспект его универсальности, не сужает его, а философский не смягчает остроты социального обличения. Они существуют в едином художественном сплаве, в котором социальная драма поднята до высот философской трагедии.

В тех же случаях, когда социальный аспект игнорировался, и философичность произведения становилась мелкой, «вечные темы» сужались до камерных. Так, совсем не драматичен был в своем творчестве Борис Зайцев. «Лирик космоса», «старосветский мистик» — так называла его современная критика. О своеобразии авторской позиции и особенностях художественной манеры Зайцева дает представление роман «Дальний край» (1913). В нем прослеживается путь молодых интеллигентов в революционную эпоху. Три пары — и три возможных пути. Событийно — они чаще всего трагичны. Так, профессиональный революционер Степан нравственно восстает против революционного террора и становится на путь религиозного самопожертвования. Сходит с ума и гибнет его жена Клавдия.

Вторая пара — Алеша и Анна Львовна далеки от каких бы то ни было идеологических проблем. Они исповедуют только эпикурейское наслаждение жизнью. Но и их путь обрывается неожиданной катастрофой: тонет Анна Львовна, жертвой случайного выстрела на охоте становится Алеша.

Только третьей паре — Пете и его жене Лизавете удастся обрести счастье: оно в любви и умеренно деятельной жизни. «Петр Ильич Лапин, — пишет в конце романа Зайцев, — будет стоять в рядах культуры и света и насколько дано ему проводить в окружающее эти начала. В этом его, как и вообще всякого человека, назначение».<sup>56</sup>

Очевидно, что автору ближе эта, третья правда, но особенность его мировосприятия в том, что и другие правды он не отвергает, признавая, что и они могут существовать. Роман пронизан сентенциями о множественности истин и терпимости к разным, даже взаимоисключающим, точкам зрения: «... У него появилось чувство глубокой его и своей правды», она «спросила себя, хорошо

<sup>55</sup> *Серафимович А. С.* Собр. соч. в 7-ми т., т. 3. М., 1959, с. 154.

<sup>56</sup> *Зайцев Б.* Дальний край. М., 1913, с. 316.

это или дурно? И не могла ответить. Ей казалось, что есть разные правды».<sup>57</sup>

В этой «широте» принятия жизни — принципиальная авторская позиция Зайцева. В его творчестве реализуется тот аспект космического сознания, когда трагические противоречия жизни снимаются, единичное страдание растворяется во всеобщем, а боль за человека отнюдь не перерастает в гнев против несправедливых законов мироздания. Он примирен с извечными законами жизни — рождения и смерти. Для его героя не существует счастья или несчастья в общепринятом смысле слова: это категории искусственные, навязанные обществом, живущим неподлинной жизнью. Герой стремится к верности «своему исходу», к слиянности с бесконечной природой.

Преуспевающий московский адвокат («Изгнание», 1911) почувствовал однажды рядом с собой океан (этот образ для многих писателей, и для Зайцева в том числе, выступал как символ космической жизни), и это уводит его с привычной жизненной колеи в «незаметные одинокие люди, великое преимущество которых: свобода от всех и от всего».<sup>58</sup> И обратная ситуация: находясь на грани самоубийства, герой одного из лучших рассказов Зайцева «Студент Бенедиктов» (1913) выходит из душевного кризиса, ощутив веяние окружающей жизни. «Все мое, — чувствовал некрасивый человек, шагавший по серебряному лугу, и верно, все ему принадлежало, и он принадлежал всему. Быть может, эти минуты были счастливейшими в его жизни».<sup>59</sup>

Любовь у Зайцева — чувство космическое, в ней настолько отсутствует личностное начало, что независимо от своего исхода она лишена внутреннего драматизма. Женщина, которую любит герой, прямо угодобляется природе. Так, Панурин («Мать и Катя», 1915) говорит Кате: «Я люблю вас в том смысле... в каком люблю этот свет, солнце, красоту русской природы... Для меня те, кто мне нравился, всегда были искрами прекрасного женственного, что разлито в мире».<sup>60</sup>

Для больших писателей уход в область общефилософской проблематики не означал бегства от острейших социальных и политических вопросов. Бытийное в человеке, его глубинные связи с миром, «вековые» проблемы его существования — все это исследовалось и в поисках ответа на мучительные социальные вопросы.

Сложная творческая эволюция характеризует писательский путь С. Н. Сергеева-Ценского. В его раннем творчестве реалистические тенденции нередко переплетались с модернистскими, даже с крайностями модернизма. Эпатирующее впечатление

<sup>57</sup> Там же, с. 190, 288.

<sup>58</sup> Зайцев В. Рассказы, т. 4. М., 1914, с. 25.

<sup>59</sup> Там же, с. 237—238.

<sup>60</sup> Там же, т. 6, с. 50.

производил, например, образный строй этюда «Береговое». Социально-конкретные ситуации писатель переводил порою в мистический, иррациональный план. Философская и социальная проблематика не составляли у него органического единства, они распадались, придавая произведению не двуплановость, а скорее двусмысленность. Именно таким был роман «Бабаев» (1906—1907).

Начиная с повести «Печаль полей» (1909) в творчестве Ценского намечается перелом, 1910-е гг. — качественно новый этап его пути. Художник по-прежнему остро ощущает драматизм и счастье бытия в самом широком смысле слова. Человек для него — часть огромного мира. Даже подчеркнуто бытовые сцены рисуются им в такой манере: «...откуда-то из божьего мира вокруг прибегает шестилетний Фанаска, старший Назаров сын, за куском черного хлеба, чтобы опять потешно уйти и раствориться в божьем мире» («Неторопливое солнце», 1911).<sup>61</sup> Человек сопряжен с человечеством, он звено в цепи поколений, смысл его бытия в том, чтобы выполнить свое природное назначение и тогда уже уйти из мира. В рассказе «Недра» (1913) умирает старуха, благословляя последнюю правнучку на любовь: она «уснула тихо, навеки, точно исполнила последнее, что хотелось исполнить».<sup>62</sup>

За каждым эпизодом или событием в произведениях Ценского стоит и второй смысл: сталкиваются не только реальные люди в конкретной ситуации, но Добро и Зло, темное и светлое начало Бытия; в единичном факте проявляется всеобщее. В повести «Пристав Дерябин» был такой эпизод: поручик Кашнев, интеллигентный, мягкий, но слабый человек, наблюдает за шеренгой солдат, которые вынуждены отрицать, что командир их избивает. Все его внимание приковано к солдату Лыкошину, готовому сказать правду и дать отпор. От того, как поступит Лыкошин, для Кашнева зависит не исход конкретной ситуации, даже не собственная жизненная позиция, а нечто большее — истина о законах Универсума, о том, что преобладает в нем — добро или зло.

В «Наклонной Елене» (1913), повести остросоциальной, в свою очередь, говорится о судьбе совестливого инженера Матийца, который от сознания, что он способствует угнетению рабочих, близок к самоубийству. Случайность разбивает его отчаянное настроение, он остро ощущает первозданную радость бытия и приветствует жизнь. Социальная коллизия переключается в бытийный план, но это не сглаживает социальной проблематики, а возводит ее к более широким категориям. Светлые силы жизни побеждают, но только в борьбе, только преодолев трагизм бытия.

Центральным произведением Сергеева-Ценского стала повесть «Движения» (1910). Выбившийся из низов обрусевший поляк Антон Антонович осуществляет свою заветную мечту — покупает

<sup>61</sup> Сергеев-Ценский С. Собр. соч., т. 6, с. 77—78.

<sup>62</sup> Там же, с. 211.

баронское имение Анненгоф. Но долгожданной радости оно не приносит: герой начинает ощущать первые признаки болезни (рак пищевода), которая и сводит его в могилу. Ситуация, близкая бунинскому «Господину из Сан-Франциско», но художественные принципы ее воплощения иные. Антон Антонович — полнокровная личность со своей биографией, со своим, даже излишне индивидуализированным, языком. Кажется, что он сам сделал свою судьбу. Но такое представление иллюзорно. Судьбой человека управляют внеположные ему силы: «Мы только думаем, что есть в нас что-то сложное, сложное до того, что неизвестно, как и на что решиться, — но это ложь. Подо всем наносным сложным лежит в нас что-то простое, чужое нам, и оно нас уверенно ведет».<sup>63</sup> Жизнь человека подкашивают внешние случайности. На вершине земного благополучия суд выносит Антону Антоновичу несправедливый, как ему кажется, приговор, обвиняя его в поджоге. Этот случай не находится в прямой связи с основной коллизией повести, но странным образом влияет на нее. Герой полон тревожными предчувствиями, все кажется ему таинственными знаками: исчезает домашний журавль, странен взгляд дрозда, символичен проигрыш в шахматы. Постоянно прочтение в судьбу Антона Антоновича токов, идущих извне. Ощущение громадной жизни, которая поглощает одинокого героя, создается всем образным строем произведения. Через повесть проходит образ тишины, вырастающий из широкой гаммы чувственных ощущений: «Вокруг имения и дальше на версты, на десятки верст кругом эта странная, может быть, даже страшная, мягкая во всех своих изгибах, иссиня-темно-зеленая, густо пахнувшая смолою, терпкая, хвойная тишина».<sup>64</sup> Своеобразие повести — в нарочитой двойственности: все происшедшее с героем можно мотивировать реалистически, а можно воспринимать и мистически. Автор предлагает читателю обе трактовки, не настаивая ни на одной из них.

Литература конца XIX—начала XX в. показала обострение художественного зрения писателей. Так, создавая свои пейзажи, они стали уделять огромное внимание цвету, полутонам, игре красок, явно ориентируясь на зрительное восприятие. Бунин и Сергеев-Ценский говорили, что видеть их научили художники. Обострение колористического видения мира ярко проявлялось и в литературе 1910-х гг. В «Волчьем перекате» у Шмелева «радовались свежей краской бакены, висли вниз головами рыжие ели, точно в веселой игре, вцепившись корнями в тряские берега, а зеленые заглядывались на них сверху; ключи так сверкали, точно весь берег был в серебре».<sup>65</sup> Яркое, колористичное «Город в степи» Серафимовича. В. Крапихфельд назвал Ценского «поэ-

<sup>63</sup> Там же, т. 5, с. 5—6.

<sup>64</sup> Там же, с. 5.

<sup>65</sup> Шмелев И. Волчий перекат. — Виноград. — Росстани. М., 1914, с. 19. (Рассказы, т. 5).

том красочных пятен». <sup>66</sup> «Когда я писал „Движения“, — вспоминал автор, — занят я был только тем, как гармоничнее расположить три краски: зеленую (хвойная зелень, тишина, холод, смерть), желтую (теплота, сытость, мелькание, жизнь) и голубую (рок, бог, небо). Игра этих цветов и составляла для меня лично „движения“, потому я так и озаглавил повесть». <sup>67</sup>

Стремясь определить качественное своеобразие литературы 1910-х гг., современная критика ввела термин «неореализм». <sup>68</sup> Одни критики распространяли его на творчество всех крупных реалистов, видя его обогащенным творческими достижениями символистов. При этом игнорировался процесс развития нового реализма как такового, и это сильно сужало выявление его специфики.

Другие подразумевали под неореализмом творчество писателей, находившихся под сильным воздействием символизма, но ставших интенсивно преодолевать его.

Процесс взаимообогащения различных направлений и течений — давний непреложный факт развития литературы. Такое взаимообогащение в области художественных средств и проблематики наблюдалось и в литературе начала XX в. То, что критика 1910-х гг. называла неореализмом, подразумевая под ним определенное, хотя и не оформившееся отчетливо течение, В. А. Келдыш предложил отнести к промежуточным явлениям, <sup>69</sup> подчеркивая тем самым пограничность, тесное соприкосновение творчества таких писателей, как Б. Зайцев, А. Ремизов, С. Сергеев-Ценский, с реализмом и модернизмом.

Творчество Сергеева-Ценского, действительно, хотя сам писатель позднее настойчиво отрицал это, было явлением пограничным между реализмом и модернизмом. В 1910-х гг. он как художник стал сдержанней, строже, аскетичней, поворот его к реализму несомненен. Но даже в столь реалистической повести, как «Пристав Дерябин», есть образы, как бы выступающие из текста, приглашающие полюбоваться собой: «... как ядреная антоновка, разложенная рядами, неясно желтели в шеренгах солдатские лица». <sup>70</sup> «На него „хлынул“ пристав, — просто прорвал какую-то плотину и хлынул, и такое ощущение было, точно увяз по колено в хлынувшем приставе, как в чем-то жидком и густом»; он «лился кругом и бурлил кудряво, как вода на быстрине». <sup>71</sup> Писатель и сам признавался в своей склонности к «непростоте»: «Грешен, — люблю я эквилибристику настроений, зарево метафор, скачку

<sup>66</sup> Современный мир, 1910, № 7, отд. 2, с. 108—129.

<sup>67</sup> Русская литература XX века. (Дооктябрьский период), сб. 3. Калуга, 1971, с. 283.

<sup>68</sup> См. подробнее: Муратова К. Реализм нового времени в оценке критики 1910-х годов. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 139—163.

<sup>69</sup> См.: Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.

<sup>70</sup> Сергеев-Ценский С. Собр. соч., т. 6, с. 76.

<sup>71</sup> Там же, с. 118.



через препятствия обыденщины. Простоты не выношу. Не вижу я простоты в жизни», — писал он.<sup>72</sup>

19 июля 1914 г. началась первая мировая война. Определяя ее сущность, В. И. Ленин писал: «Европейская война означает величайший исторический кризис, начало новой эпохи. Как всякий кризис, война обострила глубоко таившиеся противоречия и вывела их наружу, разорвав все лицемерные покровы, отбросив все условности, разрушив гнилые или успевшие подгнить авторитеты».<sup>73</sup> Ленинские слова о диапазоне и глубине кризиса многое объясняют в специфике литературного процесса этих лет.

Отношение к войне не было у писателей однозначным. Литературе пришлось пройти сложную эволюцию.<sup>74</sup> Для ряда писателей необходимость определить свою позицию в военные годы приостановила литературную деятельность. Замолчали Шмелев и Сергеев-Ценский. Последний писал Андрееву: «Вся жизнь перевернулась верхним концом вниз и мне трудно приучить глаза к совершенно новому рисунку. Не могу я пока выбрать, переварить и оформить всего, что нахлынуло так вдруг, а без этого нельзя писать».<sup>75</sup>

В первые месяцы войны литературу в целом охватили анти-немецкие настроения. Отсутствие четкой политической ориентации привело к тому, что патриотические порывы объективно смешивались с шовинистическими. В сентябре 1914 г. опубликовано воззвание «По поводу войны. От писателей, художников, артистов», подписанное М. Горьким, И. Буниным, Д. Овсяннико-Куликовским, А. Серафимовичем, М. Ермоловой, Ф. Шаляпиным и др. В. И. Ленин, назвав это воззвание, составленное Буниным, дешевеньким шовинистическим протестом, отметил «фальшь и пошлость этого лицемерного протеста против „варваров-немцев“»,<sup>76</sup> возмущался Горьким, который «осрамился, подписав поганую бумажонку российских либералишек».<sup>77</sup>

Эти настроения в начале войны разделяли А. Толстой, М. Пришвин, Л. Андреев, Б. Зайцев, А. Куприн, В. Брюсов, Н. Гумилев и многие другие. В 1915 г. наступает отрезвление. Далеко не все писатели поняли империалистическую сущность войны, но они отрицали ее с позиций гуманизма и народолюбия. Органом антимилитаристской пропаганды становится журнал «Летопись», во главе которого стоял Горький. В нем сотрудничали Бунин, Блок, Брюсов, Есенин, Пришвин, Вольнов, Замятин, Чапыгин, Шишков, Маяковский. В свете трагического опыта войны углублялся их реалистический подход к действительности и нарастало ощущение ее кризисного состояния.

<sup>72</sup> Рус. лит., 1971, № 1, с. 148.

<sup>73</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 102—103.

<sup>74</sup> См. об этом: Вильчинский В. П. Литература 1914—1917 годов. — В кн.: Судьбы русского реализма начала XX века, с. 228—276.

<sup>75</sup> Цит. по кн.: Судьбы русского реализма..., с. 271.

<sup>76</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 96, 97.

<sup>77</sup> Там же, т. 49, с. 24.

Не только писатели-реалисты ощущали, что современная Россия включена в стремительный поток времени, что она вновь «накануне». Это ощущение близко Блоку и Брюсову, поэтам пролетариата и ряду футуристов.

В поле зрения реалистической прозы оказались все социальные слои общества. Делались попытки раскрыть их нравственный и социальный потенциал, их готовность к назревающим великим событиям. Обращаясь к глубинным явлениям жизни, литература выражала надежду и скепсис.

Исторический оптимизм Горького, Серафимовича, Вольнова питался соприкосновением с революционным движением страны. Они понимали, что революция 1905 г. — пролог к революции новой, что пробудившееся сознание и рост активности масс нельзя уже задерживать.

Оптимизм других писателей-демократов не был столь отчетлив. События 1905—1907 гг. редко находили прямое отражение в произведениях этой поры, но никто из обращающихся к русской жизни не мог не учитывать недавно происшедшего. Человек брался в соотнесении с его бурным временем, психология героев раскрывалась с невольным учетом того, как она могла проявиться в дни всеобщего протеста или какое влияние они оказали на нее. Преломление этого воздействия было неравнозначным, и тем ответственнее было постижение писателями новых, как положительных, так и отрицательных явлений. Характерно, что мысль реалистов начала XX в. не обращалась к далекому прошлому. Историческая проза стала уделом символистов.

Никогда не утихающие споры о характере русского человека, о доминанте его личности приобрели в литературе нового революционного подъема особую остроту. За концепцией русского национального характера скрывалось стремление ответить на вопросы: быть или не быть новой революции в России? Подготовлена ли она для нее? Может ли совершить ее русский житель, сформированный тяжелой отечественной историей?

В художественном творчестве Горького проблема национального характера нашла наиболее полное концептуальное воплощение в цикле «По Руси» и в автобиографических повестях «Детство» и «В людях». Видное место занимала эта проблема в идейных исканиях Бунина. У других писателей не было столь яркого и оригинального истолкования русского характера, и в поисках его они нередко обращались к патриархальным формам быта и религиозной жизни народа (Чапыгин, Пришвин и др.). При этом в изображении человека заметно усиливался акцент на том качестве, которое казалось авторам доминирующим в русском характере. Горький и Бунин, обращаясь к художественному исследованию характера человека конца XIX—начала XX в., опирались на его многострадальную историю. Но каждый из них обратил

внимание на различные моменты, формировавшие национальный характер. <sup>78</sup> Горький выявлял в нем свободолюбие и волю, которые оказались придавленными; Бунин отмечал смирение и своеволие. Русский человек Шмелева тяготел к христианской этике, а у Зайцева — к благостному приятию жизни. Для героев Шишкова и Чапыгина характерны правдоискательство и «безудерж». Но каждый из крупных писателей обнаруживал эти черты в сложном художественном слове. А. Куприн так писал осенью 1912 г. Горькому о восприятии его творчества: «... когда Вы мыслите образами, я думаю — нет, Россия это не Европа и не Азия, это страна самых неожиданных решений, это край Степана Тимофеевича, где жадность и самоотвержение, подлость и бесстрашие, трусость и презрение к смерти так удивительно переплелись, как нигде в мире. Вот тут-то он и есть Горький».<sup>79</sup>

Многие реалисты были далеки от конкретных социально-политических идей своего времени и не могли дать достаточно четкие ответы на возникающие перед ними вопросы. Итоги размышлений о путях развития России выражались не в эпически спокойном повествовании, а во взлете лирических раздумий о родине и экспрессивных возгласах.

И. Вольнов восклицал в «Юности»: «Русь! Несчастливая моя мать, любимая, жестокая, слепая!...».<sup>80</sup>

В «Тайге» Шишкова читаем: «Русь! Веруй! Огнем очищаешься и обещишься. В слезах потонешь, но будешь вознесена».<sup>81</sup>

Лирически-экспрессивные всплески в такой концентрации, какую мы видим в 1910-х гг., никогда ранее так не звучали в предшествующей русской литературе. Это стало стилевой приметой времени, которая оказала воздействие на раннюю советскую прозу (творчество Вс. Иванова и др.). Говоря об особенностях реализма нового века, В. А. Келдыш отметил своеобразную «синтетичность реализма 10-х годов, соединяющего подчеркнутое влечение к вещному, предметному, любованию густо замешанной материальной жизнью с особой экспрессивностью и символической многозначительностью образа».<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> См.: *Муратова К. Д.* К спорам о русском национальном характере в канун пролетарской революции. — Рус. лит., 1968, № 3, с. 52—65.

<sup>79</sup> Горьковские чтения. 1964—1965. М., 1966, с. 145.

<sup>80</sup> *Вольнов И.* Юность. М., 1917, с. 180.

<sup>81</sup> *Шишков В.* Тайга. Пг., 1918, с. 156.

<sup>82</sup> *Келдыш В. А.* Новое в критическом реализме и его эстетике. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX вв. М., 1975, с. 115.

ИВАН БУНИН

1

В судьбе и творчестве Ивана Алексеевича Бунина (1870—1953) своеобразно отразилась круто ломавшаяся жизнь России в пору тех огромных потрясений, которые несла миру революция. Бунин, меривший жизнь самой высокой мерой, страстный и нередко пристрастный человек, неприязненно относился к революции. Он спорил с историей, веком, современниками. Но, отвергая революционное пересоздание жизни, отвергая любое насилие, художник непрестанно мучился бедами и трагедиями нашего столетия. Он безмерно страдал в годину зловещих мировых войн, горестно переживал трагедию поработенных и больше всего — трагедию веками страдавшего русского народа. И сам художник неустанно, до боли сердечной разгадывал загадки национальной истории, напряженно думал о необходимости обновления мира и человека, обрекая себя «на новые пути, на новые скитанья» в поисках заветной Атлантиды.

Детство и юность Бунина во многом отличались от традиционных путей, каким шло формирование дворянской и даже разночинной молодежи уходящего столетия. Он окончил всего 4 класса Елецкой гимназии и до 19 лет безвыездно жил в обедневшем дворянском поместье Орловской губернии. «Никогда бы он так не узнал, не почувствовал народа, если бы, кончив курс в елецкой гимназии, переехал в Москву и поступил в университет. Надо было жить в деревне круглый год, близко общаться с народом, чтобы все воспринять, как воспринял он своим редким талантом. Даже их оскудение принесло ему пользу», — писала жена писателя.<sup>1</sup>

Постоянная жизнь в деревне, среди крестьян и мелкопоместных дворян, обогатила Бунина знанием русской природы, русской деревни, русской жизни в ее самых корневых, родовых истоках.

<sup>1</sup> *Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Париж, 1958, с. 47.*

Здесь будущий писатель столкнулся с теми социально-психологическими сложностями русского повседневного быта, русских нравов и русских характеров, которые затем постигал и разгадывал в своих повестях — «Деревне» и «Суходоле», в многочисленных рассказах, в «Жизни Арсеньева».

Здесь же, «в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым <...> порогам, а зимой среди сугробов»,<sup>2</sup> под влиянием природы и фольклорно-литературной стихии (сказки, песни, предания, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Гомер, Сервантес, Гёте) развивались у мальчика и юноши та зоркость глаза, та обостренность слуха и обоняния, та сосредоточенность, одухотворенность и «музыкальность» внутренней жизни, которые позволили ему стать впоследствии «лучшим стилистом современности».<sup>3</sup>

Много необычного вынес Бунин и из тех странствий по свету, которые он совершал чуть не ежегодно в пору зрелости. Он «не раз бывал в Турции, по берегам Малой Азии, в Греции, в Египте вплоть до Нубии, странствовал по Сирии, Палестине, был в Ороне, Алжире, Константине, Тунисе и на окраинах Сахары, плывал на Цейлон, изъездил почти всю Европу, особенно Сицилию и Италию» (9, 263). Словами любимого поэта Саади Бунин говорил о себе: «Я <...> „стремился обозреть лицо мира и оставить в нем чекан души своей“, меня занимали вопросы психологические, религиозные, исторические» (9, 268).

Дворянин по происхождению, разночинец по образу жизни, поэт по призванию, неутомимый путешественник, Бунин совмещал, казалось бы, несовместимые грани мировосприятия: возвышенно-поэтический строй души и аналитически трезвое видение мира, напряженный интерес к современной ему России и к странам древних цивилизаций, неустанные поиски смысла жизни и религиозное смирение перед ее непознаваемой сутью.

Путь Бунина к вершинам искусства был долог. Он не сразу обрел свой поэтический голос, не сразу начал писать о том сокровенном, что таилось в его душе. Рассказы и стихи, печатавшиеся в 90-х гг. и вошедшие в сборники «На край света» (1897) и «Под открытым небом» (1898), были одобрительно встречены критикой, но в них еще чувствовалась сковывающая власть традиции, непреодоленных идей народничества и толстовства.

Мощное дарование Бунина поначалу раскрылось в переводе «Песни о Гайавате» Лонгфелло (1896), — переводе, до сих пор оставшемся непревзойденным. Из оригинальной прозы тех лет выделяется путевой очерк-поэма «На Донце» (1895), в котором писатель, наконец, освободился от традиционных тем и идей, от элементов чужой поэтики и стилистики. Здесь обрел он ту даль

<sup>2</sup> Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1965, с. 254. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>3</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 228.

свободного повествования, когда люди, природа, история, быт, поэзия, настоящее и прошлое сливаются в многосложное целое. скрепленное единством авторского восприятия мира. Здесь впервые зазвучала одна из сокровенных и ведущих проблем всего зрелого бунинского творчества: проблема потаенных, корневых, зачастую неосознанных связей человека с прошлым — историческим, культурным, природным. Более сложно, чем в других ранних произведениях, изображены здесь крестьяне. Три различных характера, три почти несовместимых отношения к жизни. Бунин начинает вглядываться в разноликую крестьянскую среду.

Еще более разнородным и неустойчивым рисует молодой писатель мир средней интеллигенции. Рассказ «На даче» (1895), далеко не совершенный художественно, интересен как отражение идейных споров и столкновений людей 90-х гг., — той разногласицы мнений и идейного бездорожья, о которых писали тогда же А. Чехов, В. Короленко, М. Горький, В. Вересаев, А. Куприн. Для Бунина уже были неприемлемы доктрины народничества и толстовства. Недоверчивым было и отношение к марксизму, понятному весьма поверхностно. «Как жить? <...> Как жить, чтоб всегда было хорошо, легко, свободно, просто? И чтоб и другим было так же? Как жить?» — эти вопросы только поставлены в рассказе (2, 129). Дальнейший творческий кризис писателя, замолчавшего почти на три года, был связан, по всей вероятности, с невозможностью ответить на эти главные запросы современности.

Формирование своего взгляда на мир, самобытной эстетической системы и поэтики совершалось первоначально в поэзии Бунина. В эмоциональном строе стиха, по-видимому, легче было выразить то рождавшееся мировосприятие, которое не было еще столь полновесным, чтобы найти воплощение в прозе. К тому же по изначальной сути своего дарования Бунин был прежде всего поэт. Он сам говорил: «Я поэт, и больше поэт, чем писатель, я главным образом поэт».<sup>4</sup> Проза Бунина начала века тесно связана с поэзией, ей присуща повышенная эмоциональность и тот прямой, «открытый» лиризм, которого будет избегать зрелый художник.

Единство философского, эстетического и этического отношения к миру, необходимое каждому большому художнику, Бунин обретал в эти годы путем глубинного постижения природы как вечной основы бытия. Именно в ней он находит все, что будет затем питать его философско-поэтическое отношение к миру. Бунин остро видит красоту и неповторимость отдельного мгновения, преходящего, но не пропадающего бесследно, а лишь меняющего формы, оставляющего свой след как в душе человеческой, так и в самой природе. Художника влечет само состояние перехода,

<sup>4</sup> *Муравьева-Логина Т. Д.* Живое прошлое. — Литературное наследство, т. 84, кн. 2. М., 1973, с. 302.

перелива, незастылости природного мира, его вечное движение, обновление при всеобщей взаимосвязанности и слитности.

Бунинский мир не замкнут и не статичен и почти всегда распахнут в глубины времени и пространства. Тому способствуют всегда присутствующие в бунинских картинах природы дали земли (дороги, степи, леса, равнины, горы, моря, океаны), просторы звездного, солнечного, лунного или облачного неба, ритм, бег времени. Все это создает ту атмосферу вековечности и цельности бытия, где, по мысли Бунина, «ничто не гибнет — только видоизменяется» (5, 304).

Поразительна способность Бунина улавливать и передавать эту цельность бытия даже тогда, когда он пишет о мгновенном, преходящем, исчезающем.

Зарницы лик, как сновиденье,  
Блеснул — и в темноте исчез.  
Но увидал я на мгновенье  
Всю даль и глубину небес.

(1, 139)

Исчезает зарница, быстро тает облако, опадают листья, меркнет заря, проходит гроза, ручей пропадает в океане. Но Бунин акцентирует внимание не на уничтожении, не на исчезновении. В мгновенном он улавливает «прекрасное и вечное», ту красоту, что «мир стремится вперед».

Естественно, что бунинский мир не дробится на части, он вовсе не мозаичен, не соткан из отдельных кусочков. И потому так значима у писателя не только отдельная деталь, а вся совокупность подробностей, создающая объемность, разнообразие и цельность вечно движущегося и прекрасного мира.

Раскрылось небо голубое  
Меж облаков в апрельский день,  
В лесу все серое, сухое,  
И паутиной пала тень.

(1, 139)

Отошли закаты на далекий север,  
Но всю ночь хранится солнца алый след.  
Тихо в темном поле, сладко пахнет клевер,  
Над землею брезжит слабый полусвет.

(1, 146)

В приведенных примерах нет щедрой изобразительности, пронзительно точных деталей, которые обычно завораживают читателя («Вот капля, как шляпка гвоздя, Упала — и, сотнями игол <...> Сверкающий ливень запрыгал» — 1, 119). Но тем отчетливее проступает здесь то сокровенное, бунинское, что нередко ускользало от тех, кто видел в искусстве Бунина лишь зоркость глаза, внешнюю описательность, даже «щегольство подробностями». Поэт дает почувствовать связь отдельного со всеобщим.

Именно так построена его известная поэма «Листопад» (1900), рисующая не только многообразную красоту осеннего леса, но и вечную изменчивость природы, расцвет и угасание, ведущее к новым состояниям. Ветры, вырывающиеся из тундры, с океана, опустошают лесной терем. Но они же

На этом остве пустом  
Повесят иныя сквозные  
И будут в небе голубом  
Сиять чертоги ледяные  
И хрусталем и серебром.

И завершается поэма торжеством новой красоты:

Взойдут огни небесных сводов,  
Заблещет звездный щит Стожар —  
В тот час, когда среди молчанья  
Морозный светится пожар,  
Расцвет полярного сиянья.

(1, 124)

У каждого явления — свой звездный час. Одно сменяет и дополняет, оттеняет другое. Бунинский взор выхватывает едва уловимые моменты, когда мир меняется и приоткрывает лик все новой и новой красоты. В мимолетном он стремится уловить как бы суть мироздания — «прекрасное и вечное», «любовь и радость бытия».

Две стихии бунинского дарования — живописно-пластическая и философско-аналитическая — начали в эти годы все более обогащать друг друга и формировать тот самобытный бунинский стиль, где такую большую роль играют предметные детали, выражающие жизненную конкретность, поэтическое восхищение и анализирующую мысль.

Постепенно природа становилась для Бунина той целительной и благотворной силой, которая дает человеку все: радость, мудрость, красоту, ощущение беспредельности, разнообразия и целостности мира, ощущение своего единения, «однобытия», родства с ним.

Такое постижение природы сформировало ту цельность мироотношения, которое выделяло Бунина как из ряда мятежных художников XX в., каким был М. Горький, так и из ряда метавшихся, тех, кто слышал только гул «всемирных катастроф». Бунин принадлежал к тем художникам нашего века, кто, видя всю жестокость миропорядка, не терял веры в благие силы бытия. Такое мироотношение придавало его произведениям 1900-х гг. вневременной, «бытийный» смысл, освещало их светом «прекрасного и вечного», но одновременно лишало их социальной злободневности или снижало остроту тех социальных проблем и конфликтов, которыми жили современники. Эту особенность чутко уловил М. Горький, откликнувшись на сборник «Листопад»



словами: «Люблю я, человек мелочный, всегда что-то делающий, отдыхать душою на том красивом, в котором вложено вечное, хотя и нет в нем приятного мне возмущения жизнью, нет сегодняшнего дня, чем я, по преимуществу, живу».<sup>5</sup> Горького не только восхищало, но и настораживало бунино творчество этих лет. «Хорошо пахнут „Антоновские яблоки“ — да! — но они пахнут отнюдь не демократично», — писал он.<sup>6</sup>

К осмыслению судеб России и народа Бунин шел своим путем. Он искал духовные ценности, которые служили бы надежными ориентирами и помогали бы глубже постигать движение времени.

И поэзия, и проза Бунина начала века — важная веха в становлении его сознания и художественного метода. От таких рассказов, как «Антоновские яблоки», «Новая дорога», «Сосны», «Мелитон», «Тишина», «Туман», «Костер», «Надежда», тянутся нити не только к «Деревне», «Суходолу» и прозе 1910-х гг., но и к «Жизни Арсеньева» с ее полной раскованностью повествования, освобождением от власти фабульно-событийного начала, свободным совмещением проблем социально-исторических и интимно-личных.

От объективно-эпической манеры письма Бунин переходит в 1900-х гг. к лирическому самовыражению. Образ автора-повествователя выдвигается на первый план. Его восприятие мира, его переживания и раздумья объединяют все созданные в этот период рассказы и придают им философско-поэтическую цельность. Взятые в отдельности, некоторые из них производят впечатление импрессионистических набросков, отрывочных картинок, передающих мимолетные настроения. Рассмотренные в единстве, рассказы предстают в ином свете — как листы из дневника, где человеческая жизнь запечатлена в ее многообразных проявлениях и разнородных связях. Бунин пристально вглядывается в исторически сложившиеся устои России, ищет причину их распада, пытается уловить ход истории, понять, что несет новая, городская, «буржуазная» цивилизация России, народу и отдельному человеку.

Наиболее весомы в эти годы бунины «эпитафии» («Антоновские яблоки», «Новая дорога», «Руда», «Мелитон», «Сосны»), пронизанные ощущением неизбежной гибели старого патриархального уклада и думой о будущем. Однако, расставаясь с прошлым, Бунин хотел удержать в памяти потомков то, что достойно преемственности, что должно сохраниться в духовном опыте нации. При этом чувство историзма, стремление познать, уловить «связь времен» сочеталось с чувством этическим и эстетическим.

В таком двойном освещении предстает дворянско-крестьянская жизнь в «Антоновских яблоках». Уходит в прошлое патриархальный быт, разоряются, исчезают помещичьи усадьбы.

<sup>5</sup> Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 19.

<sup>6</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28, с. 201.

Недолговечной оказалась беспутная и легкомысленная жизнь дворян, основанная на рабстве и барстве. Именно этот мотив определяет композицию «Антоновских яблок», расположение глав, финал. Рассказ заканчивается картиной чахнувших серых деревушек, знаменующей полное обнищание мелкопоместных дворян. Автор трезво видит происходящее, но взор его еще не направлен на беспощадное исследование причин происшедшего. Его притягивает другое: поэзия прошлого, и прежде всего близость жителей деревни к природе, их простота, здоровье, домовитость, неторопливость, общительность, слаженность быта и хозяйства.

Не случайно художник изображает осень — самое щедрое и поэтическое время года. В «Антоновских яблоках» появилась та объемность, сложность бунинского повествования, где так трудно разъять будничное и поэтическое, статику и динамику жизни. Здесь сливаются восхищение красотой осенней природы, народный опыт, крестьянский взгляд на жизнь.

С первых же строк писатель завораживает нас красотой осенней природы, щедростью урожайного года, осенними звуками, запахами, красками. «Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и — запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести». «И прохладную тишину утра нарушает только сытое квохтанье дроздов на коралловых рябинах в чаще сада, голоса да гулкой стук осыпаемых в меры и кадушки яблок» (2, 179, 180). Здесь все лаконично, просто, точно; господствуют детали, передающие запахи, звуки, краски, скульптурно-пространственные рельефы. И вместе с тем все озарено внутренним светом, авторским лиризмом, что достигается особым строем, ритмом фразы. Так рождалась бунинская поэтика, делающая его прозу, даже по сравнению с чеховской, более лаконичной, емкой, эмоционально-экспрессивной. Это отличие было уловлено Чеховым. Прочитав рассказ «Сосны», он написал Бунину: «„Сосны“ — это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона».<sup>7</sup>

По-новому стал подходить Бунин и к народной среде, к народным характерам. В рассказах «Сосны», «Мелитон», «Новая дорога», «Сны», «Золотое дно» нет былой идеализации патриархального сознания и долготерпения русского крестьянина. В людях, подобных Мелитону и Митрофану («Сосны»), автор-рассказчик склонен, однако, видеть некую загадочность и таинственность.

Новые настроения деревни кануна революции 1905 г. — ненависть к господам и ожидание «больших перемен» — Бунин чутко передал в рассказах «Сны», «Золотое дно» и в стихотворении «Запустение». Все они были опубликованы в первом «Сборнике товарищества „Знание“» вместе с прозой М. Горького, Л. Ан-

<sup>7</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 10. М., 1981, с. 169.

древа, В. Вересаева, А. Серафимовича, Н. Телешева, Н. Гарина-Михайловского. Рецензенты справедливо увидели в этих произведениях Бунин барометр времени, выражающий общее настроение знаньевского сборника.

Почти все последующие произведения Бунина печатались на страницах этих сборников. «Знанием» же были изданы тома его первого собрания сочинений. Бунин не только внешне, но и внутренне был связан с издательством Горького. С группой «Знания» его сближали и верность реализму, и озабоченность судьбами родной страны, и ориентация на широкого демократического читателя. Вместе с тем и отличало его от знаньевцев многое, и прежде всего направленность художественного зрения. Бунин всегда был чуток не к социально-политическим, а к социально-этическим, философско-сущностным и эстетическим проблемам. Это не означало, однако, что он был равнодушен к политическим бурям века; нет, он внимательно следил за всем происходящим в России в годы революции и реакции.

Первые известия о революции, о всеобщей забастовке, о царском манифесте, обещавшем свободу слова, печати, собраний, застали писателя в Ялте. «Какой-то жуткий восторг, чувство великого события», — записал он в дневнике 18 октября 1905 г.<sup>8</sup> И затем везде, где бы ни был Бунин в бурные революционные годы, — в Одессе, в Москве, в деревне, в уездном городе Ефремове и снова в Москве, — везде он с неослабным интересом следил за тем, как развивались события, как менялись настроения в деревне и столицах. Дух героизма, свободы и справедливости был близок писателю, хотя и страшили его стихийные волнения крестьян, обескураживали еврейские погромы, возмущали реакционные действия черносотенцев. Скорбным возгласом «Русь! Русь!» заканчивались бунинские записи в одесском дневнике.

Под влиянием революции 1905 г. и наступившей затем реакции обострился интерес Бунина к истории — и не только России. Именно с этого времени путешествия начали играть в его жизни и творчестве огромную роль. Современность и история становились нераздельными в творческом сознании художника, помогая постигать движение человечества в его подъемах и спадах, в борьбе света и тьмы, косных и животворных начал.

Древние легенды и мифы, религиозные предания и поверья, живые и окаменевшие следы прошлого питают бунинскую поэзию столь же щедро, как природа, быт тех краев, где он странствовал. В мифах, в восточных религиях, в Коране, в египетском пантеизме привлекали Бунина поэзия и мудрость веков, неистребимая сила духа, величие исканий, стремлений и верований древних. В них, как и в руинах древних храмов, художник чувствует истоки, могучие первоосновы всей духовной жизни человечества.

---

<sup>8</sup> *Муромцева-Бунина В. И. Жизнь Бунина*, с. 163.

Руина храма Солнца, ты пуста!  
Но ты — исток познаний человека,  
Порог его искания, врата.

Ты — колыбель младенческого века,  
Наш первый след и первый иероглиф —  
И в бездну я взглянул из Баальбека:

Там — даль и мгла. Туманно-синий Миф...

— писал Бунин в первых редакциях стихотворения «Храм Солнца», созданном в Сирии в 1907 г. (1, 495).

Как уже сказано выше, Бунина никогда не увлекали идеи революционного преобразования мира, но накаленная атмосфера первой русской революции с ее героикой, ненавистью к деспотизму и рабству, стремление к свободе и демократическому обновлению жизни не могли оставить художника равнодушным. В его поэзии тех лет появляются титаны, атланты, религиозно-мифологические и подлинные герои прошлого, мятежные и дерзновенные натуры.

Всегда стремившийся к гармонии, к спокойной уравновешенности сил, Бунин в 1905—1909 гг. проявляет интерес к сложным, «вихревым», дерзким натурам, способным бросить вызов самому богу. Таков Эхил, который

Склонил чело суровое с таким  
Величием, с такою мощью духа,  
Какая подобает лишь богам  
Да смертному, дерзнувшему впервые  
Восславить дух и дерзновенье смертных!

(1, 248)

Таков и Каин, воздвигший, по преданию, Баальбек.

Жадно ищущий бога,  
Первый бросил проклятье ему.  
И, достигнув порога,  
Пал, сраженный, увидевши — тьму.

Но и в тьме он восславит  
Только Знание, Разум и Свет —  
Башню Солнца поставит.  
Вдавит в землю незыблемый след.

Он спешит, он швыряет,  
Он скалу на скалу громоздит.  
Он дрожит, умирает...  
Но творцу отомстит, отомстит!

(1, 285—286)

Богоборческие мотивы звучат и в стихотворениях «Сатана богу», «Сатурн», «Прометей в пещере».

В авторском сознании и поэзии этих лет нередко совмещаются полярные мотивы: радостное созерцание, покорное принятие

мира и отважное дерзание, непокорность, борьба, стремление к познанию и творчеству, чуть ли не к соперничеству с богом.

Этим единством противоборствующих начал проникнут и образ Джордано Бруно в одноименном стихотворении, опубликованном в «Сборнике товарищества „Знание“» за 1907 г. рядом с пьесой М. Горького «Враги».

Наряду с «восточными», религиозно-мифологическими и философскими стихами в 1903—1908 гг. возникли скорбные стихи о современности, о России, где все смешалось — «великое и подлое», деспотизм и рабство, покорность, героизм и жестокость.

Печатаемая в 1908 г. небольшой стихотворный цикл «Русь», Бунин раскрывал сложный, противоречивый лик России. Замыкающее этот цикл стихотворение «Пустошь», пожалуй, самое социально острое стихотворение Бунина тех лет. В нем впервые сурово говорится о временах крепостного права; злободневная современность, время «зверств, расстрелов, пыток, казней» осмысливается в свете русской истории. Здесь впервые проявляется бунинская трезвая беспощадность, звучат будущие мотивы «Деревни» и «Суходола». Тема народа и его страданий сочетается с лирически-скорбным голосом автора. Возникает тот нерасторжимый сплав эпоса и лирики, который позволяет передать сложную взаимосвязь хода истории, судьбы народа и личности. Лирический герой выступает не просто как летописец, свидетель «великого и подлого», но и как человек страдающий, познавший и трагедию миллионов, что «жили — в страхе, в безвестности — почили», и трагедию возмездия, когда внуки «владык и повелителей» испили сами «из горькой чаши рабства», и трагедию нации в целом, лучшие люди которой становятся бессильными свидетелями современных зверств. Вместе с тем Бунин пытается как бы смягчить боль погибших, нестмщенных поколений, утишить классовую рознь и ненависть мотивом всеобщих страданий. Не случайно трехкратным лейтмотивом проходит обращение лирического героя к поколениям крепостных: «Мир вам, в земле почившие!», «Мир вам, давно забытые!», «Мир вам, неотомщенные!» (1, 284). В стихотворении господствует чувство боли и примиряющего сострадания.

И все-таки «Пустошь» говорит о расширении диапазона бунинской мысли, знаменует тот подспудный рост художника, который приведет к внезапному, как казалось современникам, и крутому повороту в его творчестве.

Именно в это время созрел, вынашивался замысел книги о России. В 1909 г. после путешествий, встреч и бесед с Горьким на Капри Бунин писал ему 22 сентября: «Вернулся к тому, к чему Вы советовали вернуться, — к повести о деревне <...> Ах, эта самая Русь и ее история! Как это не поговорили мы с Вами вплотную обо всем этом! Горько жалею».<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Горьковские чтения. 1958—1959, с. 44.

«Деревня» — одна из самых жгучих и социально острых вещей Бунина — явилась итогом всего предшествующего опыта писателя, рожденного не только глубоким знанием русской деревни, осмыслением русской истории, но и его «всечеловеческим», если можно так выразиться, кругозором, тем, что дали ему путешествия, постижение Востока, древних цивилизаций и религий. духовных исканий человечества с ветхозаветных времен.

Примечательно, что почти одновременно с «Деревней» создавались путевые очерки — поэмы, объединенные в 1915 г. в цикл под заглавием «Храм Солнца». В этих очерках сочетаются наблюдения над современным состоянием жизни Востока с размышлениями о прошлом и будущем человечества. Исследователи справедливо отмечали, что путешествие в пространстве было для Бунина и путешествием во времени — в глубь веков. «Картины современной жизни той или иной страны соединяются в сознании Бунина, — пишет, например, А. Мясников, — с картинами давно прошедших дней, поэтому Бунин все время не только рисует то, что он видит, но и то, что было, что запечатлено в мифологии, в преданиях, на страницах истории. Писатель постоянно чувствует живую связь времен» (3, 450).

Следует отметить и другую, не менее важную тенденцию цикла — постоянную устремленность авторского взора в будущее. Мысль о нем неоднократно возникает в путевых очерках то в виде вопросов («Что же готовит миру будущее?» — так заканчивается очерк «Камень»), то в виде развернутых авторских рассуждений, которые нередко снимались в последующих редакциях. Но они весьма показательны для характеристики мировоззрения Бунина в годы создания «Деревни». Так, в первом же очерке «Тень птицы» Бунин писал по поводу Галаты, одного из старых кварталов Стамбула: «Галату сравнивают с Содомом. Но Галата не погибнет: сброд, населяющий ее, кипит в работе. Он нищ и бешено жаждет жизни. Сам того не сознавая, он созидает новую вавилонскую башню — и не боится смешения языков: в Галате уже нарождается новый язык — язык труда, нарождается беспримерная терпимость ко всем языкам, ко всем обычаям, ко всем верам» (3, 431). Бунин привлекает свободное и миролюбивое единение разных национальностей. В. Келдыш справедливо говорит, что в современном Константинополе «хочет видеть Бунин зачатки, признаки возрождения той „слитной“ цивилизации, которую почитал высшим типом человеческого сообщества и черты которой усматривал, например, в древней Александрии, куда „когда-то стекались чуть не все древние религии и цивилизации“». <sup>10</sup> Но особенно значимо итоговое рассуждение Бунина о будущем Востока: «Царства древние, созидавшиеся на костях и рабстве, земля уже много раз пожирала со всеми их богатствами, как легендарного Каруна. Великую свободную семью, ко-

<sup>10</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 130.

торая в будущем займет место свирепого византийского и султанского деспотизма, земля пощадит. Поля Мертвых — так хотел я назвать свою путевую поэму <...> Но Восток — царство солнца. Востоку принадлежит будущее».<sup>11</sup> И, наконец, в этом же очерке Бунин формулирует суть своей писательской позиции: «Будем служить людям земли и богу вселенной, — богу, которого я называю Красотою, Разумом, Любовью, Жизнью и который проникает все суще».<sup>12</sup>

Таким образом, будущее человечества писатель связывал с уничтожением деспотизма и тирании, с торжеством свободы, разума и красоты, любви к земле и людям. Лишенные конкретного социального наполнения, идеи эти были по-своему демократичны и явно противостояли реакционным, упадочным веяниям времени. Недаром Горький особо выделял позицию Бунина в период реакции, в годы растерянности даже среди писателей-знаньевцев. Так, в 1907 г. он писал Е. Н. Чирикову: «У меня странное впечатление вызывает современная литература, — только Бунин верен себе, все же остальные пришли в какой-то дикий раж и, видимо, не отдают себе отчета в делах своих».<sup>13</sup>

## 2

«Деревня», опубликованная в 1910 г. в журнале «Современный мир» и вышедшая тогда же отдельным изданием, сразу принесла автору шумный, но нерадостный успех. Книгу хвалили, ругали, но самой сути ее не понимали. Бунин с горечью писал Горькому: «И хвалы и хулы показались так бездарны и плоски, что хоть плачь».<sup>14</sup>

Споры о «Деревне» не утихают и до сих пор. Правда, ушла в прошлое долго бытовавшая оценка повести как бытоописательной, запечатлевшей лишь мрачные картины крестьянской жизни дореволюционной России. Ныне все пишущие о «Деревне» рассматривают ее как крупное, значительное произведение. И все-таки пафос книги, социально-философский смысл ее толкуется нередко односторонне. Исторический пессимизм, фатализм, неверие в силы народа, в его будущее, изображение статичности истории вместо динамики — такие характеристики можно встретить в работах о «Деревне».

Самые высокие и проницательные суждения о «Деревне» принадлежат М. Горькому, который сразу же восторженно принял бунинскую книгу: «это — произведение исторического характера, так о деревне у нас еще не писали»; «так глубоко, так истори-

<sup>11</sup> Бунин И. А. Собр. соч., т. 4. М., 1915, с. 126, 127.

<sup>12</sup> Там же, с. 129.

<sup>13</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29, с. 17.

<sup>14</sup> Горьковские чтения. 1958—1959, с. 60.

чески деревню никто не брал». Сам тогда много думавший о народе, о прошлом и будущем России, Горький ценил повесть Бунина именно за ее глубокий историзм, за озабоченность судьбами страны, за то, что «Деревня» заставит «разбитое и распатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России? Мы еще не думали о России, — как о целом, — это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически».<sup>15</sup>

Масштабность и значительность повести во многом обусловлена именно своеобразием бунинского историзма, передачей накаленной атмосферы эпохи.

Бунин пытается как можно шире, «всеохватнее» обозреть русскую жизнь. В этом смысле показателен временной и пространственный диапазон повествования. Место и время непосредственного действия повести — Дурновка и уездный город в бурный период революции и реакции — постоянно раздвигаются. В поле зрения героев и читателя оказываются другие деревни, усадьбы, станции, полустанки, уездные города и столицы. А злободневная современность просвечивается прошлым и сопоставляется с ним, близким (середины и конца XIX в.) и самым далеким — временами крепостного права, Киевской Русью Владимира и Ярослава и даже временами первобытно-языческими. При этом события и факты отобраны писателем из всех сфер человеческого существования — социального, политического, экономического, исторического, природного, культурного, семейного, бытового, нравственного, религиозного, философского и психологического.

И все эти сложные стороны жизни поданы через восприятие и поведение не духовно богатых, высокоинтеллектуальных, образованных героев, способных глубоко мыслить, а через поведение и восприятие самых обыкновенных, простых людей, представителей многомиллионного народа, каковыми являются как главные герои — Тихон и Кузьма Красовы, Молодая и Денис Серый, так и многочисленные второстепенные, эпизодические лица. Обилие персонажей являло собой ту разноликую многомиллионную народную Русь, о судьбе которой шла речь в книге.

Эта соотнесенность значительных событий времени (русско-японская война, революция 1905 г., конституция, земельные реформы, реакция), социально-экономического и бытового уклада России с историей, с поведением и умонастроениями миллионов и была тем новым словом, тем художественным открытием, которое делало «Деревню» крупнейшим произведением времени, равнозначным только книгам Горького тех лет.

Бунин по-своему сумел передать динамику, накаленность и напряженность социально-исторической атмосферы России на-

<sup>15</sup> Там же, с. 52—53.



чала века. Уже короткий зачин повести — своеобразная родословная братьев Красовых вводит нас в стремительный бег времени. Потомки недавних крепостных выходят на авансцену истории. Тихон Красов становится хозяином дурновского имения, а Кузьма — правдоискателем и даже «сочинителем», автором небольшой книжечки стихов, изданной на собственные деньги. Не от помещиков, не от дворян и даже не от правительства зависит ныне ход истории, а от поведения народа — вот одна из граней бунинского историзма. Но подготовлен ли народ к этой исторической задаче?

Мысль об ответственности народа за весь склад русской жизни и скорбные думы о неподготовленности, неразвитости его, о вековом гнете, рабстве и деспотизме в России пронизывают всю буниинскую книгу. Мысль о вине и беде народной определяет ее гневно-скорбную тональность, криком боли прорывается в споре Балашкина и Кузьмы. Перечисляя злодеяния правящих кругов — «Пушкина убили, Лермонтова убили, Писарева утопили, Рылеева удавили... Достоевского к расстрелу таскали, Гоголя с ума свели... А Шевченко? А Полежаев?», — Балашкин яростно вопрошает: «Скажешь, — правительство виновато? Да ведь по холопу и барин, по Сеньке и шапка. Ох, да есть ли еще такая сторона в мире, такой народ, будь он трижды проклят?». «Величайший народ, а не „такой“... — возражает ему Кузьма. — Ведь писатели-то эти — дети этого самого народа» (3, 67—68). Спор ничем не кончается. Бунин вовлекает читателя в нелегкие размышления о сложности русской истории, русского быта, русских характеров, народного мышления. Художника больше всего интересовало отношение простых людей к своей жизни и окружающему: что движет их поступками, о чем они думают, к чему стремятся?

Предыстория братьев Красовых вводит не только в атмосферу социального антагонизма господ и рабов, но и в сложный мир человеческих отношений и побуждений. Прадеда Красовых «затравил борзыми барин Дурново» (3, 12). А получившие вольную дед и отец? Что их привело к гибели? Бунин не раскрывает потаенных пружин их поведения. Но суть их недолгой жизни сводилась к тому, чтобы выбиться в люди, утвердить себя: у одного — разбоем, у другого — торговлей.

Но что могли делать они, вольные, но лишенные социально-экономической базы, лишенные прочных устоев и традиции? Ведь веками на Руси подавлялась человеческая воля, веками народ был лишен свободы, образования, культуры. Не об этом ли заставляет нас думать художник, повествуя о неудавшейся жизни предков, а затем и самих братьев Красовых? Ничего не получили они в наследство — ни хозяйства, ни устоев, ни заветов, ни навыков.

Два разных и наиболее характерных пути — хозяина-практика (Тихон) и самоучки-правдоискателя (Кузьма) рисует Бунин.

Но логика их судеб оказывается одинаковой, итоги прожитой жизни плачевны у обоих. Типичность судеб Тихона и Кузьмы подчеркивается в повести неоднократным сопоставлением, сопоставлением их жизни с судьбами и поведением других людей: Иванушки, Серого, Молодой, Одинодворки, Балашкина, Сухоносого и еще многих эпизодических лиц. Тихон и Кузьма даже более одаренные, если не считать Балашкина, и выносливые, чем их земляки. Каждый из них по-своему пытается утвердить себя в жизни, найти свой путь, свое занятие. Они способны к самоанализу и размышлениям, у них возникает даже потребность думать не только о себе, но и о России, о земле, о народе. И если итоги прожитой ими жизни бесплодны для них лично, то осмысление их печального опыта может быть полезно для последующих поколений. Вот почему, думается, Бунин и сосредоточивает внимание на пробуждении самосознания героев, на их итоговых самооценках. Недовольство собой и прожитой жизнью приводит героев к воспоминаниям, к пристальному взгляду в окружающий мир, к сопоставлению своих деяний с жизнью других людей.

Возвращение Тихона с ярмарки — кульминационный момент в его духовной жизни. Он впервые задумывается не о своей земле, а о России, о всеобщей бесхозяйственности, нищете, неразумности поведения людей. «Эх, и нищета же кругом! Дотла разорились мужики, трюнки не осталось в оскудевших усадьбишках, раскиданных по уезду... Хозяина бы сюда, хозяина!» (3, 24). Этот негодующий возглас Тихона воспринимается не только как субъективно-личностный, но и как объективно-авторский, ибо подготовлен предшествующими бытовыми картинками. Однако узколичные, эгоистичные мотивы зачастую перебивают, затмевают социальное сознание Тихона, свидетельствуя о сложности выработки социального мышления героя.

Более высокая степень развития народного самосознания представлена в повести речами Балашкина и социально-правственными и философскими исканиями Кузьмы, испытавшего влияние «базарного вольнодумца». В споре Балашкина и Кузьмы, а затем в многочисленных рассуждениях, внутренних монологах и отдельных репликах Кузьмы поставлены главные проблемы книги — проблема русского характера, виноватости и ответственности народа и каждого человека за свою судьбу, за уровень жизни.

Вековую отсталость, неустроенность русской жизни Кузьма пытается объяснить автоматизмом поведения русских людей, консерватизмом их мышления, когда так называемые устои не контролировались, не формировались разумом, а складывались стихийно, по привычке или по настроению: «Самое что ни на есть любимое наше, самая погибельная наша черта: слово — одно, а дело — другое! Русская, брат, музыка: жить по-свинячьи скверно, а все-таки живу и буду жить по-свинячьи!» (3, 35).

Отношение Кузьмы к России и народу отмечено резкими колебаниями: «Величайший народ»; «Несчастный народ, прежде всего — несчастный!..»; «есть ли кто лютее нашего народа?»; «Историю считаешь — волосы дыбом станут: брат на брата, сват на свата, сын на отца, вероломство да убийство, убийство да вероломство...»; «Рабство отменили всего сорок пять лет назад, — что ж и взыскивать с этого народа? Да, но кто виноват в этом? Сам же народ!»; «Ничего теперь не понимаю: не то несчастный, не то...» (3; 67, 75, 38, 39, 78, 122).

Все эти резкие и нередко полярные суждения Кузьмы нельзя целиком отождествлять с позицией Бунина. Авторское осмысление судеб России и народа сложнее, глубже, многомернее. Оно складывается из сопоставления различных, иногда прямо противоположных высказываний героев и из сопоставительного анализа логики поведения, мышления героев и всего уклада русской жизни.

В «Деревне» весьма значим сам отбор жизненного материала, расположение его, сцепление отдельных сцен, эпизодов, лиц, мотивов. Показательна в этом плане смысловая соотнесенность конца первой части и начала второй. К концу первой Тихон Ильич из самоуверенного, энергичного хозяина превращается в рефлектирующего человека, недовольного собой и всем окружающим. В итоговых размышлениях героя о прожитой жизни возникает целый комплекс взаимосвязанных тем и мотивов, которые заставляют думать и о скудости прошедшей жизни (вспомнить нечего!), и о незаурядной энергии, даже талантливости Тихона («Значит, была башка на плечах, если из нищего, едва умевшего читать мальчишки вышел не Тишка, а Тихон Ильич...» — 3, 49), и, главное, о причинах духовной бедности, бестолково растроченной энергии, бессмысленно прожитой жизни, хозяином которой был не сам человек, а «кабаны», «кабак», «постоялый двор», поглотившие все время и силы Тихона. Наконец, воспоминания и размышления о своей жизни приводят Тихона Красова к сопоставлению бытия русских людей с жизнью других народов («Да неужели так и в других странах?»), к ощущению своей вины за судьбу Молодой, за нищенское существование семьи Серого.

Вторая часть повести, где центром становится Кузьма, сразу начинается с исповедальных итогов, с самоосмысления его судьбы. Тем самым как бы подхватывается общая нить рассуждений Тихона, и внимание читателя акцентируется на сопоставлении двух, казалось бы, различных, но в чем-то очень схожих судеб.

Более того, путь Кузьмы рассматривается как типичная судьба русского самоучки, тесно связанная с общенародной жизнью, с устоями и бытом страны. «Обдумывая свою жизнь», Кузьма «кашил себя и оправдывал». Оправдывал тем, что «родился в стране, имеющей более ста миллионов безграмотных»,

«рос в Черной Слободе, где еще до сих пор насмерть убивают в кулачных боях, среди великой дикости и глубочайшего невежества» (3, 65, 66). Все дальнейшее повествование построено как своеобразное расследование жизни Кузьмы, «следствие», содержащее как обвинение, так и оправдание героя.

Принцип такого двойного освещения — обвинения и оправдания — лежит в основе изображения многих персонажей «Деревни» — в том числе и таких эпизодических фигур, как Аким, Сухоносый, Иванушка, крестьянин в трактире Авдееча. Однако бунинский метод изображения людей не сводился к оценочным характеристикам. Писателю важны были не столько оценочные выводы, сколько аналитические. Художник пытался подключить читателя не к обвинению или оправданию героев, а к самостоятельному осмыслению сложных сплетений светлых и темных основ народной жизни, народных характеров.

Почти все эпизоды и лица повести свидетельствуют не только о страшной отсталости, неразвитости народа, но одновременно и о потаенных силах, доброте, жизнестойкости, выносливости, зреющем недовольстве.

Бунин пытается проследить степень зависимости отдельного человека и народа в целом как от сложившихся устоев, так и от уровня собственного самосознания, собственных жизненных запросов и устремлений.

Даже Кузьма, человек с наибольшим духовным потенциалом, оказался в сильной зависимости от окружающей среды. Плодотворное влияние Балашкина, а через него русской и даже мировой культуры (Балашкин давал читать Кузьме Толстого, Тургенева, Салтыкова, Шиллера) все время отягощалось влиянием «базара», «толпы», привычных вкусов и представлений простонародной среды. Потому и мечтал Кузьма о писательстве, чтобы «рассказать, как погибал он, с небывалой беспощадностью изобразить свою нищету и тот страшный в своей обыденности быт, что калечил его, делал „бесплодной смоковницей“» (3, 65).

Вообще постоянное соотнесение, переплетение важных социально-исторических событий, философско-обобщающих рассуждений с бытовой повседневностью является одним из ведущих повествовательных принципов «Деревни». Это станет отличительной чертой и последующего творчества Бунина. Рядом со словами о конституции, депутатах, парламенте, свободе, истории в «Деревне» не случайно соседствуют избы с крохотными окошечками и грязью вокруг, криво проложенный мостик, кондуктор, одетый в шинель с оторванным хлястиком, идущий в сухую погоду в забрызганных грязью калошах. Такое настойчивое сцепление подчеркивало особую смысловую значимость бытового материала. Да и словами Кузьмы писатель акцентировал роль обыденной повседневности, привычного быта в судьбах России и народа. Высоким разглагольствованиям об особой миссии России («Русь, Русь! Куда мчишься ты?») Кузьма с ожесточением про-

тивнопоставляет «страшный в своей обыденности быт», уверенность людей, что «депутат хотел реку отравить» (3, 75).

Сгущение бытового материала все время нарастает в книге, достигая кульминации в третьей части. Там, где речь идет о Дурновке и ее жителях, почти целиком господствуют бытовые сцены. И трагический финал — нелепая свадьба Дениса и Молодой — лишь усиливает ощущение трагической безвыходности существования под властью дурновского быта.

В неустроенности, страшной отсталости русского быта видел Бунин самую большую беду России. Это подтверждается и более поздними высказываниями писателя. Например, в статье об Эртеле он целиком соглашается с такими суждениями о России: «Русскому народу и его интеллигенции, прежде всяких попыток осуществления „царства божия“, предстоит еще создать почву для такого царства, словом и делом водворять сознательный и твердо поставленный культурный быт» (9, 421).

Вровень с бытом Бунин ставит проблему человеческих стремлений, побудительных мотивов поведения людей. В результате главным в «Деревне» стало не раскрытие индивидуальных характеров и подробностей жизни героев, а выявление самой сути их жизнеотношения. И если изображение быта передает статику, неизменность русской жизни, то анализ мышления, поведения и настроений людей позволял писателю передать ее динамику.

Наряду с неподвижностью быта и косностью человеческих представлений Бунин запечатлел в «Деревне» и состояние всеобщего недовольства, ожидание народом перемен и первые, пусть неумелые, формы протеста, стремление как-то изменить свою судьбу.

Это состояние всеобщего недовольства ярче всего проявилось в революционные дни, когда «взбунтовались мужики чуть-не по всему уезду», когда жгли помещичьи усадьбы по всей России. Резкие изменения в поведении людей замечает странствующий Кузьма: «Прежде в такую погоду по лавкам, трактирам зевали, еле перекидывались словами. Теперь по всему городу — толки о Думе, о бунтах и пожарах, о том как „Муромцев отбрил премьер-министра“» (3, 74). Правда, вся эта социальная активность людей столь же быстро угасла, как и возникла. Но оставшиеся неизменными условия существования неизбежно приведут к новым вспышкам протеста и недовольства. Статичны условия, быт, обстановка, в которой продолжают жить люди, но пришло в движение, всколыхнулось сознание людей, появились недовольные, думающие, начинающие мыслить и искать выход из тупика (Балашкин, Тихон, Кузьма).

Таким образом, в «Деревне» жизнь народа и России предстает в состоянии глубокого кризиса, суть которого — в необходимости радикальных изменений и в неподготовленности масс к гражданской активности, к разумному устройению своей судьбы. Всем строем повествования, выбором героев, конфликтов, ситуаций

писатель подчеркивал, что круто меняется русская история, что отныне судьба России зависит во многом от поведения многомиллионных масс. Но близкого, легкого и конкретного разрешения противоречий Бунин не видел. Его страшила отсталость народа, неразвитость его социального и политического сознания. «Деревня» сильна не итогами и прогнозами, а постижением тех трагических противоречий, тех почти неразрешимых вековых узлов, какие образовались в России начала XX в. С великой беспощадностью Бунин свидетельствовал, какую бездну преград предстоит одолеть России и народу: не только экономических, социальных и политических, но и нравственных, психологических — в способах мышления и чувств, в нравах, верованиях, привычках и побуждениях миллионов. Тем самым писатель привлекал внимание к самым насущным проблемам времени.

После жгуче современной «Деревни» Бунин почти сразу стал писать «Суходол» (1911) — книгу об ушедших временах крепостного права, о жизни, оскудении и вырождении мелкопоместных дворян и дворовых. В новой книге нет «густоты», перенасыщенности, первозности «Деревни». Повествование в «Суходоле» более спокойно, уравновешенно, поэтично. Суровая правда не лишала произведение открытого лиризма, поэзии родного края. Пробразом Суходола послужило родовое имение Каменка, а в нравах и судьбах Хрущевых угадываются факты из истории предков Бунина.

Вглядываясь в прошлое, писатель стремился понять, почему так быстро исчезло, разорилось и выродилось целое сословие мелкопоместных дворян. Дело было не только в экономике, в отмене крепостного права. Бунин ищет корни более глубокие, его все больше и больше занимает национальная психология, «русская душа».

Размышления о суходольской душе, «над которой так безмерно велика власть воспоминаний, власть степи, косного ее быта <...> древней семейственности» (3, 136), возникают в первой главе и, варьируясь, проходят через всю книгу, образуя философскую основу повествования.

Мотив удивления, тайны, странностей, которые предстоит разгадать, главенствует в повести. С первых же строк («В Наталье всегда поражала нас ее привязанность к Суходолу» — 3, 133) автор вводит нас в сферу необычного, сложного, странного. Странной кажется привязанность Натальи, тети Тони и даже Аркадия Петровича, отца молодых Хрущевых, к Суходолу, к родовой разоренной усадьбе, где столько горя видели они. Странными были и взаимоотношения людей в Суходоле: дед был убит незаконным сыном своим, от несчастной любви сошла с ума тетя Тоня, нелепо погиб Петр Петрович. Странными, непонятными были характеры людей, совмещавшие в себе и доброту, беззаботность, мечтательность, и жестокость, своеволие, капризность, и смирение, долготерпение, покорность.

Русский характер... Основы души и поведения человека... Трудные, до конца не познанные тайны человеческой психики исследует Бунин в «Суходоле». Поэтому, видимо, и волнует нас повесть сегодня, что не только о суходольцах, а об истоках и основах национального характера, о человеческих страстях вообще размышлял писатель.

Тонem повествования, богатством интонаций и даже сменой голосов (рассказ ведется то от автора-рассказчика, то от бывшей крепостной Натальи, то от молодых господ) настраивал писатель на многосложное восприятие суходольской жизни. Легко, непринужденно подхватываются и развиваются в «Суходоле» разные темы, а глубина постижения их во многом зависит от соразмышления и соучастия читателя, к которому обращены и недоуменные риторические вопросы, и развернутые лирические отступления, и сложный ряд ассоциаций, деталей-лейтмотивов, образов-обобщений. Каждая из десяти глав имеет свой сюжет, свои ведущие и побочные мотивы, свою тональность, ритм, образный строй, даже лексике.

Дыханием вековой старины пронизаны первые три главы, образующие эмоционально-философское вступление к суходольской летописи. Сказочно-древняя Русь с ее преданьями, поверьями, песнями. В них — вся история и душа народа, ибо все другое, содеянное им, исчезало бесследно: выращиваемый хлеб съедался, выкопанные пруды высыхали, жилища не раз сгорали дотла. А где царят легенды, песни, сказки, непознанные силы природы, там нередко возникают романтические, экзальтированные чувства.

Суходол, как символ русского бытия, и дворовая Наталья, взращенная поэзией и дикостью суходольской, — два вершинных образа, в которых сказалось сложное представление Бунина о России и русском характере. Суходольская жизнь полна ужасов и дикости. Но есть в ней и другое — поэзия, красота, беззаботность, старина, очарование степных просторов, их запахов, красок, звуков. Хранительница многих преданий и талантливая сказительница Наталья пополяет характеры женщин, воспетых русской литературой. Однако Бунин и здесь вносит свои коррективы, изображая Наталью «во всей ее прекрасной и жалкой душе» (3, 141). Воспринимая мир и любовь по сказочно-романтическим и религиозно-первобытным канонам, Наталья все силы своей богатой натуры растрчивает впустую, наполняет жизнь призрачными, выдуманнными чувствами, добровольно принимает роль великомученицы.

Своеобразной кульминацией повести становится восьмая глава, где появляется целый ряд колдунов, юродивых, божьих угодников, странников, бродяг — многоликих представителей древней и полудикой Руси. Все они, как и суходольцы, «играли роли»; одни использовали силу заговоров, заклинаний, примет и причитаний, глубоко веруя в целебность первобытного волхования, другие,

своекорыстные, притворялись блаженными и святыми, используя слепую веру окружающих в угоду своей праздности и лени.

Среди них выделяется Юшка, бездельник, циник, охальник, — символически злоеущее воплощение тех деспотически-своевольных сил, которые расчетливо пользуются радушием, жалостью, добротой и безграничным терпением наивных простолюдинов.

Дворянин по происхождению, влюбленный в поэзию дворянской старины, Бунин вместе с тем безжалостно разрушал поэтические легенды о дворянских усадьбах, о старой, патриархальной, будто бы домовитой Руси. «Мы знаем дворян Тургенева, Толстого, — говорил писатель. — По ним нельзя судить о русском дворянстве в массе, так как и Тургенев и Толстой изображают верхний слой, редкие оазисы культуры» (9, 536—537). Суходольские дворяне — совсем иные. Семейная хроника Хрущевых свидетельствовала, что ни порядка, ни домовитости, ни подлинного хозяина, ни разумной воли не было в Суходоле. «У господ было в характере то же, что у холопов: или властвовать или бояться» (3, 160). Изнутри рушились крепостнические устои. «По-новому жить предстояло и господам, а они и по-старому-то не умели» (3, 182).

Понимая законность совершившегося, писатель исследовал родное прошлое так, чтобы потомки воспользовались наконец печальным опытом предков и преодолели те вековые недостатки, которые слишком долго отягощали движение России к торжеству подлинной свободы, человечности и культуры.

Исследование русской жизни в ее народных истоках не было исчерпано «Деревней» и «Суходолом». Проблемы, тревожившие писателя и его современников, были столь многотрудны, что требовали все новых и новых наблюдений и размышлений. От эпических полотен Бунин вновь обратился к оперативному жанру рассказа, позволявшему сосредоточиться на отдельных фактах, событиях и судьбах. За три года (1911—1913) он опубликовал почти 30 рассказов, которые по-прежнему объединяла мысль о России, о народе, о русском характере — мысль тревожная, жгучая, полемически страстная.

Писатель настойчиво воевал с упрощенным представлением о деревне — то неонародническим, то мифотворческим, то либерально-прекраснодушным.

Восставая против всякой идеализации и фальши, Бунин намеренно подымал те пласты народной жизни, которые были искажены или наименее известны. Острая полемичность и исследовательский пафос, стремление разобраться в сложных противоречиях народной жизни обуславливают проблематику и поэтику бунинских рассказов.

«Захар Воробьев», «Ночной разговор», «Сверчок», «Будни», «Сказка», «Древний человек», «Веселый двор», «Худая трава»... Самые обычные жизненные ситуации — встречи, разговоры, заботы, воспоминания. Самые обыкновенные крестьяне, поглощен-



ные будничными делами, отягощенные вековыми рабством и невежеством. Все, казалось бы, давно знакомо — скудный быт, нищета, безрадостные будни, жестокость и несправедливость одних и терпеливость, покорность, незлобивость других.

Но незамысловатую, простую жизнь крестьян Бунин заставлял воспринимать как бытийно значительную, таящую загадки национальной истории. Крестьянин рассматривался как основа нации, от уровня жизни и поведения которого зависели судьбы страны. Недаром к сборнику «Иоанн Рыдалец» (1913) Бунин хотел поставить эпиграфом «один из последних заветов Гл. Успенского: „Смотрите на мужика... Все-таки надо... Надо смотреть на мужика!..“» (4, 450).

С молодости, с тех пор, когда Бунин собирал материалы к биографиям Николая и Глеба Успенских, когда он писал статьи об И. Никитине, Н. Успенском и Т. Шевченко, его тревожил вопрос о безвременной гибели талантливых русских людей. Страшные загадки русской души уже тогда волновали, возбуждали внимание писателя. Мотив загубленной, неразумно прожитой жизни, «истасканной наизнанку», остается ведущим в рассказах 1911—1913 гг. Перед нами проходят десятки человеческих судеб, десятки людей, добрых и злых, покорных и своевольных, безропотных и недовольных, бескорыстных и жадных, богатырски сильных и беззащитных. Но почти у всех — будь то Захар Воробьев или Сверчок, обладавшие былинной силой и добротой, не в меру великодушная Анисья и ее беспутный сын Егор («Веселый двор»), смиренный Аверкий («Худая трава») или, наконец, Авдей Забота, искренне радующийся, что в его жизни «интересного ничего не было» («Забота»), — у всех жизнь безрадостна, неразумна и обрывается зачастую трагически бесплодным концом. Мало найдется книг в русской литературе, где образ крестьянина был бы освещен таким трагическим светом, где противоречия деревенской жизни изображались бы в таком сложном сцеплении внешних и внутренних причин — социально-исторических, природных, бытовых, психологических.

Пристально вглядываясь в драмы и трагедии русских крестьян, Бунин пытался найти их причины не только в социально-бытовых условиях, но прежде всего в основах национального характера, в стихий страстей и эмоций, в самом строе мышления и чувств русского человека. «Деревня», как отмечал сам писатель, была началом «целого ряда произведений, резко рисовавших русскую душу, ее своеобразные сплетения, ее светлые и темные, но почти всегда трагические основы» (9, 268).

Русский характер, русская нация в массе своей предстает в произведениях Бунина как богатая, но невозделанная почва. На ней появляются сильные побеги, но, не получая необходимого питания, духовной подкормки, вырастают дичками или погибают, не успев созреть. В русском крестьянине и русском человеке вообще Бунина восхищали богатство природы, талантливость, свое-

образный артистизм, игра воображения, наивность, непосредственность — и вместе с тем настораживали неразвитость сознания, стихийность чувств, неодоухотворенных, не уравновешенных устойчивыми культурными традициями, — словом, невыработанность характера, невозделанность личности. Писатель с горечью отмечал смешение самых разнородных начал в народной жизни: недовольство обыденным и примиренность с нечеловеческими условиями существования; мечтательность, жажда подвига, необычного, безоглядная трата сил и быстрая утомляемость, переменчивость настроений; безмерная доброта, долготерпение одних и безмерное своеволие, капризность, беспощадный деспотизм других. А в результате — непрактичность, бесхозяйственность, крайний максимализм, неумение выбрать дело по силам, распорядиться своими способностями, неподготовленность к социально и нравственно целенаправленной жизнедеятельности.

Показательно в этом смысле более позднее высказывание Бунина: «Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом — Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, „шаткость“, как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: „Из нас, как из древа, — и дубина, и икона“, — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает, — Сергей Радонежский или Емелька Пугачев».<sup>16</sup> Действительно, бунинские крестьяне — талантливые, сильные, выносливые — в большинстве своем живут еще первобытно-стихийно, подчиняясь то зову собственных страстей и инстинктов («Игнат», «При дороге», «Сверчок», «Веселый двор»), то вековым привычкам и нормам, идущим от язычества, общины, религиозно-патриархальных или буржуазных представлений («Жертва», «Худая трава», «Забота», «Хорошая жизнь», «Князь во князьях»). Их поступки подчас не поддаются логическому объяснению, так как вызваны они какой-то слепой, неосознанной сменой желаний и эмоций. Хороший печник Егор Минаев («Веселый двор») вдруг бросил свое дело, ушел, «всем на посмешище, в золотари, в Москву», столь же внезапно вернулся домой, а затем неожиданно нанялся караулить Ланское. Даже добрые, чуткие, возвышенные натуры погибают потому, что стихийные порывы их доброго сердца получают неразумную направленность. «С несознаваемой готовностью отдать кому-нибудь душу» вышла Анисья замуж за пьяницу Мирона и «любила его долго, терпеливо», так как, «скинув <...> после свадьбы от побоев, долго лишена была возможности на детей перенести свою любовь» (3, 280).

Изображая гибельную власть импульсивных, стихийных порывов в русском характере, Бунин полемизировал с теми, кто идеализировал первобытную мощь страстей и инстинктов, «стихийно-творческую силу народной, варварской души»,<sup>17</sup> и настоя-

<sup>16</sup> Бунин И. Собр. соч., т. 10. Берлин, 1935, с. 94.

<sup>17</sup> См.: Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии. — Золотое руно, 1907, № 5, с. 55.

чиво утверждал: Русь страдает от первобытной неразвитости сознания и психики человека, от неограниченной власти эмоций.

Лишь в двух рассказах — «Лирник Родион» и «Хороших кровей» — писатель раскрыл целесообразную направленность внутренних сил своих героев. Лирник Родион радуется людям пением, а коновал Липат лечит животных и обладает особой способностью «смирять, уравнивать буйные силы природы» (4, 173). И оба находятся в ладу с миром, собой и природой. Рассказ «Лирник Родион» позволяет лучше понять представление Бунина о должном развитии человеческой личности. Сокровенная связь с народом, Родиной, ее историей и природой, богатство чувств, простота и отзывчивость отличают лирника Родиона. Он был из тех немногих людей, для которых вся жизнь — «рождение, труд, любовь, семья, старость и смерть как бы служение», мечта и песня, «он принадлежал к тем редким людям, все существо коих — вкус, чуткость, мера» (4, 158).

Бунин обновлял вслед за Чеховым структуру рассказа. Он упрощал событийный сюжет, снимал интерес к внешним событиям, зачастую открывая повествование сообщением о его развязке: с самого начала мы узнаем о смерти Захара Воробьева, о ночном разговоре мужиков, который перевернет представление гимназиста о народе. Да и тогда, когда сюжет разворачивается событийно последовательно («Веселый двор», «Ермил», «Игнат»), писатель подробно изображает не поступки, не действия, а работу сознания, душевное состояние, инстинктивные побуждения героев. Бунин исследует ту «тайную работу души», которая является первоисточником любых поступков. При этом он вводит читателей в сложный поток чувств героев, так как они еще плохо умеют мыслить, их думы неотделимы от чувств. Так возникает особая форма передачи переживаний: либо путем сказовой манеры, где в самой речи обнаруживается отношение человека к миру («Хорошая жизнь», «Сверчок», «Сила»), либо введением несобственно-прямой речи, переплетающейся с авторским повествованием. Сохраняя колорит крестьянского восприятия, Бунин как бы договаривает и проясняет то, что лишь смутно чувствуют его герои и что сами они не сумели бы высказать. Именно так передано внутреннее состояние Захара Воробьева, вся душа которого, «и насмешливая и наивная, полна была жажды подвига» (4, 43), или Аверкия, пытавшегося «вспомнить всю свою жизнь» и вспоминавшего «пустяки, безо всякого толку и все в картинах — неясных и отрывочных» (4, 145).

Богатством деталей, неожиданным сопоставлением сцен и персонажей, ритмико-интонационным разнообразием, сменой планов и масштабов изображения писатель добился в своих рассказах такой смысловой емкости, что один день или несколько эпизодов давали представление не только о судьбе героя, но и о самой России, о состоянии мира, о разнообразии бытия. Даже в рассказе «Забота», где над всем властвует однообразие хозяй-

ственных забот и тревог, которые жену Авдея «сделали за долгую жизнь страдальцей», а его «нелюдимом», появляются детали и подробности иного смысла. С угрюмо озабоченным Авдеем контрастирует беззаботная радость дочери, собирающейся на девишник, беспечно играющие мальчишки, бездельники-охотники. Но главные токи радости, красоты, многообразия, как всегда у Бунина, исходят от природы. «Под скатом мелкая речка разливается широким плесом <...> Плес ослепительно блестит; желто-каменистый подъем за ним весь в зеркальных веселых разводах, в медленно переливающихся отражениях» (4, 85). Это радостное, красочное видение автора противостоит восприятию героя, который «глядит, но видит все как во сне. Он от горя ко всему равнодушен — как больной» (4, 85). Замкнутый мир героя всегда осложнен, обогащен и расширен авторским видением. Авторское сознание, господствуя в рассказах, помогает открывать в обычном необычное, удивительное, сложное. Бытовую повседневность писатель наполнял философским смыслом.

Столь же значительна и оригинальна поэзия Бунина 1910-х гг., которая до недавнего времени рассматривалась как сугубо традиционная.

Россия, русская история, уездный, крестьянский, усадебный быт; Восток, иные страны, своеобразие национальных культур, природы; человек, его духовное наследие, место в мире; добро, красота, счастье, любовь; непреходящая «связь времен», мгновеного и вечного — таков диапазон поэзии Бунина. Вместе с тем мир предстает в ней более цельным, одухотворенным и радостным, чем в прозе. Здесь непосредственнее выражены его этические и эстетические идеалы, представления об искусстве, о назначении художника.

Любая картина — бытовая, природная, психологическая, — любая частность не существуют у Бунина изолированно, они всегда включены в большой мир. В его стихах и прозе господствует не отдельная деталь, а совокупность разнородных деталей, которая способна передать многообразие меняющегося мира и значительность каждого явления, связанного со всеобщим.

Полночный звон степной пустыни,  
Покой небес, тепло земли,  
И горький мед сухой полыни,  
И бледность звездная вдали.

(1, 417)

Так рождается и особая бунинская поэтика — «максимально объективная, как бы внеличностная поэтика, но вместе с тем и глубоко лирическая, поскольку всё — и вне меня, и во мне».<sup>18</sup> Оригинальность бунинской поэзии В. Келдыш видит в том, «что описательное начало не только не приглушает, но подчас усили-

<sup>18</sup> Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века, с. 141.

вает ее лиризм, видоизменяя его, всемерно умножая внутренний опыт отдельного „я“». <sup>19</sup>

Совокупность подробностей включает человека в сложный мир, вызывает радостное удивление и вместе с тем способствует постижению, «открытию» мира. Бунинские подробности не только эстетизированы, но и наэлектризованы скрытым авторским чувством, аналитической мыслью. Не только к сопереживанию, но и к соразмыслению зовут стихи Бунина. Яркое подтверждение тому — «Ритм», «Псковский бор», «Уездное», «Молодость», «Степь», «Край без истории», «В орде». Конкретные детали иногда дополняются лирическим возгласом или афористическим суждением автора.

Сторона ли моя, ты, сторонushка,  
Вековая моя глухомань!

(1, 355)

Все ритм и бег! Беспельное стремленье!  
Но страшен миг, когда стремленья нет.

(1, 353)

Иногда эмоционально-смысловое воздействие достигается даже простым перечислением, констатацией деталей и подробностей без дополнительного комментария от автора. Так построены стихотворения «Уездное», «Дедушка», «Одиночество», «Плоты», «Аленушка» и многие другие.

Несколькими деталями, лаконичными, конкретными и вместе с тем экспрессивными, мог передать Бунин глубину, силу и целомудренность юношеской любви:

Ранний, чуть видный рассвет,  
Сердце шестнадцати лет.

Сада дремотная мгла  
Липовым цветом тепла.

Тих и таинственен дом  
С крайним заветным окном.

Штора в окне, а за ней  
Солнце вселенной моей.

(1, 445)

Бунин достиг таких вершин изобразительности, которые позволили выявить «пафос души», отношение к миру в предельно сжатой, конкретной форме — «лирикой фактов», а не «лирикой слов».

Бунин создает короткие новеллы в стихах, использует прозаически-повествовательные интонации и тем самым обогащает, расширяет возможности своей поэзии. Проза влияла на поэзию, по-

<sup>19</sup> Там же, с. 142.

эзия обогащала прозу. «Меня научили краткости стихи», — утверждал Бунин (9, 172).

Трудовая многомиллионная Россия заняла главное место в реалистической прозе 10-х гг. Повышенный интерес к поведению и самосознанию самых широких масс объединил столь разных писателей, как Горький, Бунин, Шмелев, Чапыгин, Шишков и др. Мысль о судьбах народа и России, о своеобразии русского характера, о влиянии природы, истории, бытовой повседневности на психологию и мышление народа, стремление пробудить ответственность каждого человека за прожитую жизнь и за все происходящее в стране пронизывали лучшие произведения тех лет. Самым жгучим, самым трудным и первостепенным вопросом времени стал вопрос о том, какие стремления преобладают в народе, как подготовлены миллионы и каждый в отдельности человек к изменению своего бытия и социальных устоев России. Проблемы человеческой личности, индивидуального сознания и эмоций становятся в реалистической литературе вровень с социально-политическими.

«Чашей жизни» (1914) откликнулся Бунин на социально-философские споры современников. Провинциальный быт и нравы, мелкое соперничество, бесплодные мечты, жизнь, растроченная на пустыки, — за всей этой обыденностью встают думы о России, злободневные и вечные вопросы о смысле бытия, о высоком предназначении человека, о дарованной каждому чаше жизни и об ответственности за нее.<sup>20</sup>

В последующих рассказах 1914—1916 гг. Бунин объединяет бытовую реальность, житейскую повседневность с проблемами остросоциальными, философскими, национальными и общечеловеческими. Быт возвышается в них до бытия, а частная жизнь человека становится показателем жизнеспособности того или иного социального уклада, той или иной цивилизации.

Первая мировая война усугубила тревожные раздумья Бунина о России и судьбах всего человечества. «„Горе тебе, Вавилон, город крепкий!“ — эти страшные слова Апокалипсиса неотступно звучали в моей душе, когда я писал „Братья“ и задумывал „Господина из Сан-Франциско“, — вспоминал позднее художник.<sup>21</sup> Непосредственно о войне Бунин почти не писал, но ее трагический отсвет лежит на всем его творчестве 1914—1917 гг. Война обострила его видение мира, еще сильнее укрепила мысль об ответственности художника.

Писатель всегда неприязненно относился к словесному трюкачеству, к фальши, ко всем скандальным сенсациям, которыми неизменно сопровождались «новые» выступления декадентов,

<sup>20</sup> См. подробнее об этом в статье: Крутикова Л. «Чаша жизни» И. Бунина и споры о смысле человеческого бытия в начале XX века. — В кн.: От Грибоедова до Горького. Из истории русской литературы. Межвузовский сборник. Л., 1979, с. 106—124.

<sup>21</sup> Бунин И. А. Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1956, с. 379.

символистов, акмеистов, футуристов. Еще в 1913 г. на юбилее газеты «Русские ведомости» произнес он страстную речь об упадке современной литературы: «„Немногое исчезло: совесть, чувство, такт, мера, ум <...> растет словесный блуд“ <...> Исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота, — и морем разлилась вульгарность и дурной тон, — напыщенный и неизменно фальшивый» (9, 529).

Верность реализму, масштабность мысли, озабоченность судьбами страны — все это сближало Бунина с М. Горьким. Он был непререкаемым участником почти всех горьковских изданий, в том числе журнала «Летопись», занимавшего антивоенную позицию. В первом же номере «Летописи» (декабрь 1915 г.) были напечатаны программно декларативные стихи Бунина «Слово» и «Поэту», ратующие за глубину и кристальную чистоту слова, связующего поколения людей.

Вполне естественно, что и в своем творчестве писатель стремился к еще большей трезвости и объективности. Он всматривался в разнообразие «злого и прекрасного» мира, пытался выявить его наисложнейшие конфликты, его «приливы и отливы», то, что грозит катастрофой или вселяет надежды на лучшее. Поэзия и проза Бунина этих лет наиболее многообразны, многоплановы.

Взор писателя вновь, как и в 1900-е гг., устремляется к другим векам, культурам и цивилизациям. Бунин сближает историю и современность, подвергая пристальному анализу те устои, те мотивы поведения, которым подчиняются люди в Англии и на Цейлоне, в Италии и Америке, в Германии и Франции.

Повествование о гибели цейлонского рикши и духовно опустошенном англичанине («Братья»), о смерти господина из Сан-Франциско или гимназистки Оли Мещерской («Легкое дыхание»), о преступлении, совершенном Соколовичем («Петлистые уши»), или об одиночестве обнищавшего, опустившегося Казимира Станиславовича — любое из этих повествований превращается в резкое неприятие буржуазной действительности, в картину несправедности, неустроенности, катастрофичности современного мира, порождающего преступную, циничную психологию одних и потерянность, одиночество, горестные трагедии других.

Большой емкости и высокого социального накала достигло искусство Бунина в небольшом рассказе «Старуха» (1916). Здесь значимо все: первая фраза с ее фольклорно-песенной интонацией, выражающая истинность горя старой служанки, плач которой проходит шестикратно повторенным лейтмотивом через весь рассказ; и пошлость обстановки мещанского дома, и эпизодическая фигура квартиранта, учителя прогимназии, который в классах драл «детей за волосы», а дома «усердно» работал «над большим, многолетним сочинением „Тип скованного Прометея в мировой литературе“»; и «больная тропическая птичка» с ее тонким и

грустным сном, который контрастно оттеняет тяжкий и злой сон хозяев; и вся атмосфера пошлости и притворства, царящая в столице с ее разливанным морем веселья, соотнесенная с народным горем. Все три страницы пронизаны такой силой авторского негодования, боли и скорби, что по праву могут стать рядом с гневно-скорбными стихами о России Пушкина, Лермонтова и Некрасова.

Сила авторского негодования и сочувствия была подчас столь велика, что прорывалась в рукописях «криком души», которого так старательно избегал художник в окончательном тексте. Так, на полях чернового наброска «Старухи» Бунин восклицал: «Да будет трижды проклят тот страшный мир, в котором я живу! И да не вырастет даже терний на наших могилах!».<sup>22</sup>

Стремясь усилить негативную характеристику буржуазной цивилизации, Бунин использовал как изображение резких социальных контрастов, так и обличительные монологи разуверившихся в жизни героев, в большом сознании которых, как в увеличительном зеркале, резко отражались пороки современности. Таковы монологи англичанина («Братья») о преступности колониальной политики на Востоке, о разрушении и пресыщении личности властвующих и богатых, о неизбежной гибели цивилизации, которая покоится на деспотизме, жадности и индивидуализме. Тем же пафосом обличения социальной несправедливости проникнуты монологи Соголовича («Петлистые уши») и капитана («Сны Чанга»).

Иные приемы обобщения и осуждения социального зла использованы в «Господине из Сан-Франциско». Сосредоточив художественное внимание на фигуре героя, принадлежавшего к тому отборному обществу, «от которого зависят все блага цивилизации: и фасон смокингов, и прочность тронов, и объявление войн, и благосостояние отелей» (4, 487), Бунин, не прибегая к публицистике, воссоздает жизнь 58-летнего миллионера в момент, когда «господин», наконец, решил отдохнуть и развлечься. Здесь-то и раскрывается полное ничтожество и безликость существа, претендующего на командные высоты в обществе, но не случайно лишенного писателем даже собственного имени. Американский миллионер, как и люди, некогда взятые им «за образец», утратил, а вернее — погубил, не открыл в себе то самое главное, самое ценное, что всегда поэтизировал Бунин, — человеческую индивидуальность, самобытность, способность радоваться всему прекрасному и доброму.

С толстовской беспощадностью изображает Бунин, как «путешествуют», т. е. одеваются, переодеваются, завтракают, обедают и ужинают господин из Сан-Франциско и подобные ему знатные лица. При этом Бунин в отличие от Л. Толстого лишает своего героя даже перед лицом смерти прозрения, просветления совести и сознания.

<sup>22</sup> Литературное наследство, т. 84, кн. 2, с. 91.



Не только главный герой, но и те, кто окружает его, лишены индивидуальных примет. Во всех сценах перед нами возникают маски, куклы, механические люди, которые живут и поступают по нормам своего обезличенного круга, где все продается и покупается (даже танцующая пара влюбленных нанята «играть в любовь за хорошие деньги»). Утончились формы власти и обогащения, появились чудеса современной техники. Но не исчезли в новом мире преступность, несправедливость, деспотизм, что подчеркивается сопоставлением «отборного общества», современной знати с кровавой тиранией Тиберия, диктатора рабовладельческого Рима.

Такой же глубиной социального обобщения обладает образ многоярусного, многотрубного океанского корабля «Атлантида» — своеобразной модели буржуазного мира с его чудовищными контрастами, бездуховностью, фальшью, мертвенностью и глухотой к тому, что совершалось вокруг. Бунин понимал гибельную опасность развития буржуазно-промышленной стихии и предвещал гибель ее, если люди машинного века в своей гордыне забудут о первоосновах живой природы и подлинных духовных ценностях. Пароходу «Атлантида» противостоит бушующий и грозный океан. Мощная стихия природы оттеняет призрачное могущество бездуховных людей и машин. Однако творчество писателя было лишено безысходного пессимизма. Притворству и пошлости «отборного общества», знатным, но безликим и равнодушным к природе и красоте путешественникам писатель противопоставляет солнечную Италию и ее простых людей — беззаботного рыбака Лоренцо и абруццских горцев, не утративших естественного, радостного и поэтического восприятия мира.

Бунин никогда не смыкался с теми художниками и философами, которые предвещали человечеству лишь страдания, катастрофы, гибель. Но сокровенную суть бунинского искусства постичь нелегко. Авторская позиция редко выражена прямо. Она обычно проявляется в тональности повествования, в композиционной структуре его книг, в широких ассоциациях, лейтмотивах, принципах сопоставления и контраста, цепи вставных новелл. Сама поэтическая полнота бунинского воссоздания мира, многоцветного, вечно меняющегося, исполненного не только трагизма, но и света, исключает безысходность и отрицает однолинейность толкования бытия.

Примером симфонически сложного воссоздания мира может служить рассказ «Казимир Станиславович», в котором господствующий мотив людского страдания, одиночества, разобщенности, олицетворенный в образе главного героя и целой галереи эпизодических лиц, сопровождается не менее мощным мотивом движущейся многоликой жизни, где одиночество и страдание сплетены с бездумным деляческим существованием и, главное, с атмосферой весеннего света, молодости, красоты.

Однако содержание бунинских книг неизмеримо богаче про-

стого противопоставления света и тьмы, радости и опустошенности. Наряду с социальными конфликтами, со всей атмосферой разобщенности и отчуждения, которые определяли поведение человека XX в., Бунин пытается вскрыть более глубинные истоки, коренящиеся в нераспознанном наследии веков, в ходе всемирной истории, в бытовых, религиозных и культурных традициях, в биологических факторах.

Из замкнутого деревенского или провинциального быта человек в рассказах 1914—1917 гг. выводится на просторы земли, истории и вселенной. Все более многосложные связи человека с миром выявляет писатель. В одном рассказе все чаще совмещаются разорванные во времени и пространстве пласты бытия, что придает многомерность, насыщенность и напряженность повествованию. Все труднее становится выделить в том или ином рассказе его ведущие проблемы, — так сложно в нем спаяны человеческая психология, быт, история и современность. В «Сотечественнике», например, судьба и характер Зотова, мальчишки из брянской деревни, ставшего консулом на Цейлоне, соотношены и с бытом купеческой Москвы, и с Германией, где он учился, и с европейской осторожностью, осмотрительностью, которой противостоит безудержность русской природы самого Зотова, и с дыханием праистории, с океаном, с воспоминаниями о пращурах и Прародине.

Еще более широкая панорама во времени разворачивается в речах Соколовича («Петлистые уши»), который буквально называет цепь вековых жестокостей, совершенных или упоминаемых в Библии, эпосе и романах на всем протяжении всемирной истории. В результате самохарактеристика преступника «Я сын человеческий» наполняется предостерегающим смыслом. Ответственность за совершенное преступление возлагалась на все человечество.

Завершает дореволюционные искания Бунина философский рассказ «Сны Чанга», построенный на чередовании светлых снов-воспоминаний Чанга и мрачной обстановки, в которой очутились капитан и собака к концу жизни. Два контрастирующих мотива, два противоположных мировосприятия (Чанга и капитана) обостряют настойчиво звучащий вопрос о правде и смысле жизни: что же такое человеческая жизнь — радость, красота, счастье или низость, зло, жестокость?

Прямого ответа в рассказе нет, в нем звучат только намеки, предчувствия, предощущения, рождаемые то искусством (звуки скрипок в ресторане или «неземные песнопения» в костеле), то духовной близостью, любовью-соучастием, единением с миром. Рассказ завершается отрицанием смерти как небытия и утверждением иной, более высокой и не до конца ведомой автору правды.

Итогово-исповедальный рассказ «Пост» — самый светлый и одухотворенный в прозе писателя 1910-х гг. Радость творчества,

радость единения с миром («все в мире — мое»), чувство ответственности за свой талант — вот те основы и ценности, которые наполняют жизнь великим смыслом.

Однако в преддверии революции такая позиция писателя оказывалась слишком отвлеченной, лишенной ясной и социально-конкретной перспективы. Ненависть к деспотизму и своеволию оборачивалась у Бунина отрицанием любого насилия, что и привело писателя к неприятию революции. На иных, эволюционных и бескровных путях просвещения, гражданского, этического и эстетического воспитания масс искал он возможности искоренения социального зла.

Сразу после Октября 1917 г. Бунин занял враждебную позицию по отношению к молодой Советской республике. В 1920 г. он покинул Россию и жил затем во Франции — то в Париже, то в Грассе.

Бунин уехал из России уже сложившимся художником, с большим запасом жизненных впечатлений, со своим представлением о мире, с целым рядом неисчерпанных тем. И это не дало угаснуть его таланту. Отказавшись от исследования социально-исторических процессов народной жизни, он перешел к изображению внутреннего мира отдельной личности, красоты и сложности человеческой души. Рассказы о любви («Митина любовь», «Солнечный удар», сборник «Темные аллеи»), философские новеллы и необычная по жанру «Жизнь Арсеньева» вместе с произведениями Бунина 1910-х гг. обогатили русское и мировое искусство XX в.

## НОВОКРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ

Для литературного процесса начала XX в. характерно тяготение к демократизации — творческому самоутверждению народных масс. Одновременно с деятельностью литераторов-профессионалов заявляет о себе пролетарская муза, возникает новый тип крестьянской поэзии. Ее решительному оживлению, а главное — внутреннему росту способствовал приход в литературу талантливых выходцев из разных краев крестьянской России: из Заонежья — Николая Алексеевича Клюева (1884—1937), из Тверского края — Сергея Антоновича Клычкова (Лешенкова) (1889—1941), с рязанской Мещеры — Сергея Александровича Есенина (1895—1925), с Нижнего Поволжья — Александра Васильевича Ширяевца (Абрамова) (1887—1924) и Петра Васильевича Орешина (1887—1943). Вместе они составили плеяду так называемых новокрестьянских поэтов. Природа их поэзии сложна. Уходя своими корнями в глубины народного — языческого и христианского — поэтического мирозерцания, она вместе с тем оказалась созвучной духовным исканиям первых десятилетий нового века.

Очередная волна народнических увлечений в интеллигентской среде этого периода диктовалась, как и прежде, «теми альтруистическими настроениями, которые переживались тогда нашей передовой молодежью, поставившей на своем знамени „служение народу“», стремлением «слиться с трудовой народной массой, бесправной и угнетенной, но которая в глазах молодежи являлась носителем светлых нравственных идеалов».<sup>1</sup> Вместе с тем упорный соблазн творческой интеллигенции соприкоснуться с глубинными переживаниями народного духа обуславливался и другими существенными мотивами: во-первых, предчувствием неотвратимо надвигающихся исторических катаклизмов, а во-вто-

<sup>1</sup> *Пругавин А. С.* Неприемлющие мира. М., 1918, с. 59—60.

рых, сознанием исчерпанности западных эстетических веяний, ограниченных ресурсов «книжной» культуры. Курс нового народничества в силу этого решительно меняется: в народ идут уже не с целью просветить темного и забытого мужика, а наоборот — приобщиться к его гармоническому, как казалось, мирозерпанию. Отмечая «бесплодное плетение словесных узоров» на заседании Религиозно-философского общества, Р. В. Иванов-Разумник писал: «И при этом — страшная жажда почвы, земли, живой крови, духа жизни».<sup>2</sup> И далее: «Народ — это, конечно, подлинное Слово жизни, но лишь тогда, когда к нему вплотную припадают». Проблема интеллигенции и народа становится основополагающей в духовных поисках А. Блока, он же пытается разгадать и глубокий мир народной магии и заклинаний, который оказывается для него «тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную „бумажную“ поэзию — вплоть до наших дней».<sup>3</sup>

После появления сборников стихов Клюева, Клычкова, Есенина, Ширяевца и несколько позже П. Орешина<sup>4</sup> об этих поэтах заговорили как о свежем, высокохудожественном и общезначимом явлении. Брюсов, написавший предисловие к первому сборнику Клюева «Сосен перезвон», отмечал: «Среди подлинных дебютантов первое место принадлежит г. Н. Клюеву».<sup>5</sup>

Особого внимания заслуживает интерес к Клюеву Блока. В поэте-крестьянине он увидел свою персонифицированную мечту о единстве двух России: мистически-патриархальной и крестьянски-бунтарской; его дневники 1907—1912 гг. полны упоминаниями о Клюеве.

Не меньшее внимание было уделено и появлению Есенина. Блок назвал его талантливым крестьянским поэтом-самородком, а его стихи «свежими, чистыми, голосистыми».<sup>6</sup> Один из журналов обнаружил в его стихах «какую-то „сказанность“ слов, слитость звука и значения»;<sup>7</sup> П. Сакулин подчеркнул «дивные краски» — как следствие глубочайшего ощущения родной природы.<sup>8</sup>

При активном содействии С. Городецкого, И. Ясинского Клюев и Есенин включаются в Петербурге в деятельность литературно-художественного общества «Краса» (1915), а затем «Страда» (1915—1917), ставивших своей целью способствовать выявлению

<sup>2</sup> Иванов-Разумник Р. В. Заветное. Пб., 1922, с. 109.

<sup>3</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 37.

<sup>4</sup> См.: Клюев Н. 1) Сосен перезвон. М., 1911 (2-е изд. — М., 1912); 2) Братские песни. М., 1912; 3) Лесные были. М., 1912; 4) Мирские думы. Пг., 1916; Клычков С. 1) Песни. М., 1911; 2) Потаенный сад. М., 1913; Есенин С. Радуница. Пг., 1916; Ширяевец А. Запевка. Ташкент, 1916; Орешин П. 1) Зарево. Пг., 1918; 2) Красная Русь. М., 1918.

<sup>5</sup> Брюсов В. Сегодняшний день русской поэзии. — Рус. мысль, 1912, № 7, «В России и за границей», с. 25.

<sup>6</sup> Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 567.

<sup>7</sup> См.: Голос жизни, Пг., 1915, № 17, с. 12.

<sup>8</sup> Сакулин П. Народный златоцвет. — Вестн. Европы, 1916, № 5, с. 205.

талантов из народа, мечтавших о «единении интеллигенции и народа на путях усвоения ими „истинно-христианских идей“». <sup>9</sup> Основную заслугу общества И. Ясинский видел впоследствии в том, что оно выдвинуло Ключева, «с его заонежскими величаво русскими, ядреными поэтическими волхвованиями», и способствовало развертыванию таланта Есенина — «этого гениального юноши». <sup>10</sup>

Основополагающее влияние Ключева в этот ранний период восхождения новокрестьянской плеяды было бесспорным. Исповедальную переписку с ним ведут Ширяевец и Есенин, который в 1917 г. писал об этом времени:

Тогда в веселом шуме  
Игривых дум и сил  
Апостол нежный Ключев  
Нас на руках носил. <sup>11</sup>

Позже Орешин отстаивал олонецкого поэта от нападков имажинистов:

Вам Ключев противен до боли,  
По мне — он превыше вас,  
И песни его о русском поле  
Запоются еще не раз! <sup>12</sup>

Безмерно ценил своего младшего собрата Есенина и Ключев. Их связывали сложные личные взаимоотношения.

Свою поэтическую родословную новокрестьянские поэты предпочитали вести по семейной линии, указывая то на мать, то на бабушку, то на деда, видя в них носителей крестьянского мировоззрения, как бы непосредственно приобщавших их к потаенным глубинам народных «певчих заветов». Ключев вспоминает о «сопели» своего деда, которая «жалкует» в его песнях, «аукает» в его сердце, «снах и созвучиях». Огромное влияние на духовное воспитание поэта оказала и мать, «былинница» и «песенница», памяти которой он посвящает «Избяные песни» (1914—1916). С. Клычков тоже пишет, что «языком обязан лесной бабке Авдотье, речистой матке Фекле Алексеевне. . .». <sup>13</sup>

Осознание глубинного родства с народным творческим духом способствовало тому, что именно в «крестьянском» облике создаваемых ими «песен» поэты видели свое преимущество перед поэзией интеллигентской, «цивилизованной». Вместо горемычных жалоб, свойственных их предшественникам, поэтам-самоучкам, у них появляется мотив веры в свое социальное превосходство. Ключеву не льстит, как писал он в одном из писем, что его «нищие

<sup>9</sup> Вдовин В. А. Есенин и литературно-художественное общество «Страда». — В кн.: Есенин и русская поэзия. Л., 1967, с. 177.

<sup>10</sup> Там же, с. 177—178.

<sup>11</sup> Есенин С. Преображение. М., 1921, с. 45.

<sup>12</sup> Орешин П. Радуга. М., 1922, с. 470.

<sup>13</sup> Клычков С. Серый барин. Харьков, 1927, с. 17.

песни» читают скучающие атласные дамы, а господа с вычищенными ногтями и безукоризненными проборами пишут (о них, — А. М.) захлебывающиеся статьи в газетах». <sup>14</sup> С иронией относился к салонной шумихе по поводу его «деревенских» стихов и обаятельной внешности Есенин. В противовес кичливому дворянскому родословию Клюев извлекает из «глубины веков» собственную геральдику: «Родовое древо мое замлено корнем во времена царя Алексея, закудрявлено ветвием в предивных строгановских письмах...»; <sup>15</sup> «Отцы мои за древнее православие в книге Виноград Российский два века поминаются». <sup>16</sup>

Доказательством органического родства новокрестьянских поэтов с трудовым народом является факт их участия в социальном протесте. О социальных взглядах Клычкова в годы первой русской революции один из современников пишет: «Народ, труд, творчество, равенство, свобода — были для него понятиями одного ряда. К социалистической революции он относился сочувственно, как к историческому правде, как к великому пролому в народное будущее». <sup>17</sup> За участие в революционном движении в том же 1905 г. Ширяевца уволили с работы, и он вынужден был покинуть родную Волгу. За Есениным как за неблагонадежным в 1913 г. устанавливалась в Москве полицейская слежка. Наиболее активные формы социального протеста были проявлены молодым Клюевым. В 1905 г. он стал пропагандистом революционно настроенного Бюро Содействия Крестьянскому Союзу и вскоре был привлечен по делу распространения революционных прокламаций. В 1906 г. Клюев агитирует крестьян не платить подати, не повиноваться начальству, и это влечет за собой шестимесячное заключение в тюрьму. При обыске у него конфискуют «Капитал» Маркса и «собственноручные» сочинения «возмутительного содержания». <sup>18</sup> После отбывания срока (в августе 1906 г.) Клюев поддерживает контакт с большевиками, ратует за помощь политическим ссыльным и заключенным. <sup>19</sup>

Известны также публицистические выступления Клюева в защиту крестьянства. В 1908 г. он пытается через Блока передать В. С. Миролюбову, бывшему редактору «Журнала для всех» (1898—1906), свою статью «С родного берега», свидетельствующую о неистребимой мятежности духа в недрах крестьянских

<sup>14</sup> Рукописный отд. Ин-та мировой литературы АН СССР, ф. 178, оп. I, № 11.

<sup>15</sup> *Заволокин П. Я.* Современные рабоче-крестьянские поэты. Иваново-Вознесенск, 1925, с. 218.

<sup>16</sup> *Клюев Н.* Автобиография. — Рукописный отд. Ин-та мировой литературы АН СССР, ф. 178, оп. I, № 10.

<sup>17</sup> *Журов П. А.* Две встречи с молодым Клычковым. — Рус. лит., 1971, № 2, с. 151.

<sup>18</sup> *Рунов Вал.* Новое о Николае Клюеве. — На рубеже, 1964, № 4, с. 111.

<sup>19</sup> См.: *Грунтов А. К.* Материалы к биографии Н. А. Клюева. — Рус. лит., 1973, № 1, с. 120.

масс.<sup>20</sup> Подчеркнув тяжелое социальное и материальное положение олонецкой деревни, автор обращает внимание на независимый характер северного крестьянина, который осмеливается выдвигать свою «крестьянскую программу»: «... чтобы не было податей и начальства, чтобы съестные продукты были наши». В крестьянине Клюев видит не только могущественную силу, но и высший нравственный авторитет, ибо «его весы духовные, своего рода чистилище, где все ложное умирает, все же справедливое становится бессмертным». И потому неизбежно возмездие всем его «затюремщикам».<sup>21</sup> В том же году в «Нашем журнале» публикуется анонимно статья Клюева «В черные дни. (Из письма крестьянина)», стоившая журналу существования. Возражая тем, кто, подобно публицисту М. А. Энгельгардту, утверждал, что народ «остался равнодушным к крестным жертвам революционной интеллигенции», Клюев доказывает «врожденную революционность глубин крестьянства».<sup>22</sup> В обеих статьях ощутимо стремление начинающего поэта говорить не просто о крестьянстве, «извивы <...> духа» которого ему хорошо знакомы, но и от имени самого крестьянства.

И все-таки мотив социального протеста не стал доминирующим в творчестве новокрестьянских поэтов. Начисто отсутствует он в лирике Клычкова и почти не ощущим в поэзии раннего Есенина. У Шириевца он крайне размыт романтической «волжской» струей. Наиболее реалистично этот мотив проступает только в «песнях» Орешина с их бедняцкой тематикой.

Чрезвычайно сложно развивался и причудливо трансформировался мотив протеста в поэзии Клюева. Несомненно революционные стихи 1905—1906 гг., однако в первый сборник поэта они не вошли. И тем не менее весь «Сосен перезвон» проникнут духом трагических событий первой русской революции; многое в нем навеяно памятью о казненных, изгнанных, осужденных. Здесь даже «Сосны шепчут про мрак и тюрьму, Про мерцание звезд за решеткой».

Мысль об искуплении страданий и мук героически, но безрезультатно боровшегося за свободу народа не покидает поэта и в следующем сборнике («Братские песни»). Опираясь на евангельскую идею о приобщении к вечной радости и бессмертию только через муки и смерть, Клюев уподобляет революционеров первым христианам — мученикам Колизея. Поэтической формой, воплощающей эту мысль в образы, становятся «песни» раскольничьих сект, которые также могли противопоставить своим преследователям только несгибаемую твердость духа и силу убеждений. В «Вечерней песне» свою обреченность в мире гонений и зла герои воспринимают как будущую нетленность в идеальном мире добра и справедливости, где у них будут

<sup>20</sup> Статья впервые опубликована в кн.: Русский фольклор, вып. 15. Л. 1975, с. 206—209.

<sup>21</sup> Там же, с. 206, 207, 208.

<sup>22</sup> В черные дни. — Наш журнал, 1908, № 1, с. 62, 63.



Обращение Клюева к «сектантской» поэтике не случайно. Всеми, кто занимался исследованиями русского религиозного раскола, неизменно подчеркивался факт естественного перехода социального протеста в глубинных толщах народных масс в протест против казенной церкви, социальных исканий в искания религиозно-утопического характера. А. С. Пругавин писал о ярко демократическом характере раскола, становящегося «религией закрепощенной и обездоленной массы».<sup>24</sup> Исследуя движение так называемых «неплательщиков», он подчеркивал, что «они открыто называли царя антихристом, а чиновников, всех тех, „кто одел светлые пуговицы“, — слугами антихриста, посланниками его».<sup>25</sup> Этот, казалось бы, социально-религиозный парадокс он объяснял тем, что «более сознательная часть народа не отделяет религии от жизни, так как в глазах этих людей религия является и моралью, и философией, и этикой, и социологией».<sup>26</sup> Хорошо изучивший духоборческое движение в России большевик Вл. Бонч-Бруевич ставил знак тождества между «мистическими» и «свободномыслящими» сектами России.

Причисляя Клюева именно к такому типу народных правдоискателей, В. Г. Базанов справедливо пишет о его особенной религиозности, «по-крестьянски» сочетающей в себе «патриархальные пережитки и ненависть к официальному православию».<sup>27</sup> Через всю многовековую толщу русского религиозного движения проходят имена наиболее знаменитых расколоучителей. Тяготение Клюева к духовному авторитету одного из них, к протопопу Аввакуму, несомненно. В. Г. Базанов прослеживает разделенную веками общность этих двух самобытных деятелей русской культуры, говоря, что оба они, относясь резко отрицательно к официальной церкви, вдохновенно «выступали против разрушения тех эстетических и духовных ценностей, которые были созданы в эпоху Древней Руси самим народом».<sup>28</sup> Этим же определяется и некоторое сходство их поэтических систем, опирающихся на «своеобразное фольклорное переосмысление христианской символики и языка древнерусской литературы».<sup>29</sup> Характерна ранняя биография Клюева. Происхождением (его мать была из расколынической семьи) он принадлежал к людям «крепкого морального закала» (П. Сакулин). В шестнадцать лет, надев на себя вериги, он ухо-

<sup>23</sup> Клюев Н. Братские песни, с. 54.

<sup>24</sup> Пругавин А. С. Раскол вверху. СПб., 1909, с. 61.

<sup>25</sup> Пругавин А. С. Неприемлющие мира, с. 14.

<sup>26</sup> Там же, с. 3.

<sup>27</sup> Базанов В. Олонецкий крестьянин и петербургский поэт. — Север, 1978, № 9, с. 100.

<sup>28</sup> Базанов В. Г. «Гремел мой прадед Аввакум!». — В кн.: Культурное наследие Древней Руси. М., 1976, с. 343.

<sup>29</sup> Там же, с. 344.

дит «спасаться» в Соловки, затем подвизается в роли псалмопевца Давида в раскольничьем «Корабле», где сочиняет пользующиеся большим успехом у верующих духовные песни и молитвы. Позже Клюев назовет протопопа Аввакума своим «прадедом». Героический и трагический образ его займет свое место в напряженно насыщенной историческими ассоциациями клюевской лирике 1920-х гг. («Львиный хлеб», 1922). Традиции старообрядческой культуры наложили определенный отпечаток и на детские годы Есенина, воспитывавшегося в доме деда-раскольника.

Неудивительно поэтому, что все мировосприятие этих поэтов оказалось насыщенным религиозной символикой. В ореоле христианского мученичества воспринимался ими и образ России. К нему они шли от апокрифов и утопий, национальную сущность которых необычно смело для своего времени обобщил Тютчев в образе «царя небесного», исходявшего, благословляя, родную землю. У Есенина ее благословляет, проходя «мимо сел и деревень», крестьянский заступник «милостник Микола», у Орешина за судьбой русского пахаря следит «с косматых облаков» Христос, а по темной крестьянской избе ходят в известный час «светлые тени» ангелов. Такие образы отсутствуют у Клычкова, у него их место занято персонажами языческой мифологии («Леший», «Лада», «Жупава»). Особенно богата апокрифическими персонажами поэзия Клюева. В нее он переселил весь синклит святых и мучеников с избяных и церковных икон, присовокупив к ним еще и языческих покровителей. Не следует, однако, усматривать в этом подчеркивание религиозности поэтов. Церковные образы были призваны освещать утопический идеал России, хотя образ последней предстал у них не только в мистическом освещении.

В поэзии Клюева, Есенина и других поэтов крестьянской плеяды полнокровно воспроизведены живые и красочные черты деревенского быта. Употребление таких привычных атрибутов крестьянской убогости, как «сермяга», «лыко», «лапти» и пр., приобретало в их поэзии непривычное эстетическое звучание. У Клюева «Зорька в пестрядь и лыко Рядит сучья раки»; «Месяц засветит лучинкой, Скрипнет под лаптем снежок». <sup>30</sup> Проявлением гармонической полноты деревенской жизни любителю Есенин (стихотворение «Базар»). Базар поэтизировался почти всеми русскими художниками, как тот праздничный промежуток в перерыве между тяжелыми крестьянскими работами, когда выплескивается наружу все веселое и жизнеутраченное в народной жизни. Есенинское стихотворение в какой-то степени напоминает картину Б. Кустодиева «Ярмарка» (1906), на переднем плане которой плещут своей веселой, звонкой многокрасочностью рубахи мужиков, сарафаны, платки и ленты баб и девок, а взоры детей завораживает расписной мир игрушек. Беленые и крашеные стены и

<sup>30</sup> В отличие от Клюева у Орешина подобные детали традиционно свидетельствуют о бедности: «Мы разуты и раздеты, Лыком опоясаны» (Орешин П. Зарево, с. 23).

кровли церквей и колоколен усиливают это впечатление. А в отдалении за ними, за серыми крышами изб нахмурился и затаился лес как воплощение долгих недель и месяцев сурового мужицкого труда. Радостная образность переднего плана — это только краткий счастливый миг, и художник не жалеет на него своих ярких красок. Всем своим темпераментом и художественным строем стихотворение Есенина также стремится запечатлеть мгновенье крестьянского досуга и радости. И хотя здесь полностью отсутствует контрастный кустодиевский фон, кратковременность веселья ощутима и в стремительном ритме строк, и в торопливой смене зрительных и слуховых впечатлений. С красочным базарным ассортиментом гармонирует такая же щедрая, яркая природа. В последней строфе лирический накал достигает предела: здесь сливаются воедино и восторг перед веселящейся народной Русью, и затаенная радость счастливой любви.

Ты ли, Русь, тропой-дорогой  
Разметала ал наряд?  
Не суди молитвой строгой  
Напоенный сердцем взгляд!<sup>31</sup>

Не менее знаменательно и стихотворение «Рекруты», тоже посвященное бытовому явлению: уходу в армию новобранцев. В нем поэт решительно отступает от распространенных в фольклоре и крестьянской поэзии ламентаций и «плачей». Здесь взят только один мотив — прощание крестьянских парней с «остальными» деньками их деревенской жизни. Все внимание поэта сосредоточено на утверждении связи между уходящими из деревни новобранцами и взрастившим их крестьянским краем. Их окружает навсегда входящий в их память мир родного села, с его «тропинкой кривенькой», «летним вечером голубым», «пеньками» в соседней «темной роще», зелеными пригорками и полями. Стихотворение направлено на выявление чувства родины, которое унесут с собой новобранцы и которое поможет им переносить тяжесть военной службы.

Раннему Есенину присуще гармоническое видение деревенского мира. Не случайно в воплощающих его эпитетах поэтом используется палитра чистых, веселых и каких-то звонких красок:

Ярче розовой рубахи  
Зори вешние горят.  
Позолоченные бляхи  
С бубенцами говорят.<sup>32</sup>

На эту звонкую бытовую цветопись откликается и природа: «Хвойной позолотой взвенивает лес»; «Лижут сумерки золото солнца, В дальних рощах аукает звон...».

<sup>31</sup> Есенин С. Радунца, с. 54.

<sup>32</sup> Там же, с. 57.

Деревенская Русь «Радуницы» (ее первый раздел так и называется «Русь») светится радостью земледельческого труда и брызжет весельем праздничного досуга с хороводами, тальянками и звонкоголосыми припевками «девчоночек лукавых». Поэт замечает «горевые полосы», сиротливость приютившихся к вербам изб; в его стихах слышатся порой ставшие уже трюизмами восклицания «горемычной» народной музыки: «Край ты мой заброшенный, Край ты мой пустырь!». Однако они не содержат социального мотива, это скорее сетования по поводу исконной крестьянской бедности, созерцание которой вызывает неизбежную грусть. Не случайно, подчеркивая это, поэт употребляет оксюморонную структуру образа: осины — тощие, но листья катятся с них, как яблочки; тополя чахнут — «звонко», и т. д.

Глубоко опозитивирован в творчестве новокрестьянских поэтов крестьянский труд, и прежде всего его носители — простые труженики села. При этом Клюев любит подчеркнуть элементарную, бесхитростную сторону крестьянского труда. Его умиляет лаптевяз, у которого под рукой скрипит «лощенное бересто», дед, который готовит «к веселым заморозгам» свои дровни — «как Ной ковчег». Философско-поэтическую апологию труженика-деда развивает в цикле «Кольцо Лады» Клычков. Здесь разворачивается картина созидательного единства человеческих и природных сил: природа представлена таинственной, животворящей сущностью, а человеческая деятельность — ясно очерченным календарным кругом земледельческих забот и дел.

Идеализация сельской жизни новокрестьянскими поэтами заключалась в том, что каждый из них выступал в своем творчестве как дитя народа и видел в ней то, что привычно было видеть самому крестьянину. Им было присуще стремление изображать не столько саму историческую действительность, сколько народный идеал гармонической и счастливой жизни. В этом проявлялся особый романтизм их творчества.

Наиболее законченным романтиком на фольклорной основе следует признать А. Ширяевца. Его Русь — это Русь, уже запечатленная в народной песне. Песенны и его герои: отчаянные девушки, бурлаки, разбойники, с сильным характером запорожцы, Стенька Разин со своей голытьбой. Подстать им и пейзаж, такой же буйный, влекущий вдаль, к другой жизни: это высокие кручи, речные дали, волны, темные ночи и грозы. Ни у кого из новокрестьянских поэтов пейзаж не был наделен историческими чертами так, как у Ширяевца. Его закат сначала напоминает своей красочной пестротой Запорожскую Сечь, а затем гонца, под покровом ночи проникающего в сказочно богатый Царьград («Закат»). Волга неистовством своих волн хочет сказать о потопленных в ней сокровищах, выплеснуть их на берег («Буря»). Многоцветье и узористость представлены предметами прошлого (оружие, кубки, ковры, шатры, одежда). Узорен и разработанный в основном на богатстве плясовых мотивов ритм его «запевок».

В жизни современной деревни Ширяевца привлекают главным образом те стороны, в которых как бы выплескивается наружу все талантливое и размахистое, что до поры до времени таится в народных бедрах («Масленица», «Троица», «Плясовой узор»).

О романтической устремленности новокрестьянских поэтов свидетельствует нередкое их обращение к героическим образам национальной истории и фольклора. Образы Стеньки Разина и Кудеяра у Ширяевца, Евгения Коловрата и Марфы Посадницы у Есенина, струговода и разбойников у Клюева связаны, с одной стороны, с мотивами борьбы за национальную независимость, а с другой — социального протеста, и в том и в другом случае весьма романтизированными. Клычкова привлекал более психологический тип национального героя, в основном сказочного героя. Им созданы циклы, посвященные Садко и Бове. Замыслом написать книгу «песен» о старорусских былинных богатырях он делился в 1911 г. в письме к П. А. Журову: «А вторая моя «книга» — богатырские песни, песни о богатырях русских, об Илье, Чуриле, Микуле, Бове, Садко и Алеше! Слушай: Бова — любовь! Чурило — солнышко, белое молодецкое лицо, которое он прикрывает щекочущим, чтобы не загореть, Микула — земля, весенняя пахота, Алеша — дикое, осеннее поле и беспричинная, тайная сладость-печаль».<sup>34</sup>

Благоговейным чувством проникнуто отношение новокрестьянских поэтов к природе. Клюевская поэзия изобилует реалистическими образами северной природы, в которых то весенняя, то летняя, то осенняя «явь Обонежья» раскрывается во всей своей первозданной свежести. Она завораживает своим спящим та елями закатом, затуманившимися прокосами, сенокосными зорями, вешней полкой водой, во время которой «думы как зори ясны». Но вместе с тем в ней обилует мелет церковной образности: «Заря, задув свои огни, Тускнеет венчиком иконным»; «Прослезилася смородина, Травный слушая псалом». Белые вербы представляются весной поэту «в кадильном дыму», а в «бледном» осеннем воздухе чувствуется «ладака гарь». Влияние религиозной образности ощутимо и в ранней лирике Есенина («Чую радуницу божью...» и др.).

По-иному устанавливается интимная связь с природой в лирике Клычкова, в которой церковная образность не играет никакой роли. Поэт ищет прежде всего ее завораживающего, отрывающего от обыденной суеты воздействия: того, от чего тело ощущает целительную, благотворную силу, душа — умиротворен-

<sup>33</sup> Ширяевец А. Записка, с. 16.

<sup>34</sup> Рус. лит., 1971, № 2, с. 153.

ность, а мысли — способность устремляться к всевышнему и вечному («Сад», «Детство» и др.). Многие картины клычкьского пейзажа дышат глубиной своего фальстического бытия: вешние сумерки госты сгуститься в зыбкий образ Лешего, которого вот уже и нет — растерялся в красках и звуках лесного счарования. Подступающий к крыльцу родительской хаты лес превращает жизнь деревенского мальчика в сказку и слабеет затем «потаенным садом» его душевного мира. Переплетшиеся ветви затерянных в лесной глуши деревьев представляются заблуждавшему туда по «невозвратным тропам» блужданию думами его «былых предков», а в шорохе их листьев слышится ему «шогот человеческих уст».

В изображении природы у новокрестьянских поэтов обращает на себя внимание не столько ее «деревенскость», сколько то, что воспринята она именно крестьянином, сквозь «магический кристалл» деревенского быта.

Ах, и сам я в чаще звонкой  
Увидал вчера в тумане:  
Рыжий месяц жеребенком  
Запрыгался в наши сани.<sup>35</sup>

Такое интимное видение природы способствовало возникновению оригинальной образной системы, в основе которой метафора, как бы одомашнивающая мир. Все непостижимое и далекое от человека в мироздании, что может внушить ему «звездный страх», поэт как бы приближает к себе, согревая его своим «родительским очагом», «крещением воздуха именами близких нам предметов» (Есенин).<sup>36</sup> Это восприятие мира ощутимо в стремлении Клюева представить весь космос не чем иным, как крестьянским подворьем со всеми прилежащими к нему угольям, как бы овеванными домашним духом. Все близкое, все свое, все благословенное: «Как баба, выткала за сутки Речонка сизое рядно».<sup>37</sup> По его стопам идет Есенин, который подобное видение мира и образность пытается обосновать уже теоретически в эстетическом трактате «Ключи Марии» (1918, издан в 1920).

Мастерство в передаче необычайной телесности образов природы доходило порою у Клюева до изощренности. Чрезвычайно богат и сочен его метафорический эпитет. Клюевская цветопись словно возникла из густо вспенившегося патриархального быта и северной природы. В его поэзии «В пеганые глубы уходит закат»; «Двор — свиное крыло, Весь в глазастом узорочьи»; «В избе засюдела стена, Как риза рябой позолотой»; «Набух, оттаял лед на речке, Стал пегим, ржаво-золотым». Редко у кого из русских поэтов цветовой или осязательный эпитет достигал такой чув-

<sup>35</sup> Есенин С. Преображение, с. 20.

<sup>36</sup> Есенин С. Ключи Марии. М., 1920, с. 31.

<sup>37</sup> Клюев Н. Песнослов, кн. 1. Пг., 1919, с. 163.

ственной силы («ячменная нагота Адама», «вербная кожа девичьих локтей», «крупчатый свет»). Не менее изощрен и слух поэта, тонко распознающий звучание жизни, начиная от «дремных плесков вечернего звона» до «звона соломинок» или потаенно слышимого в соломе «шелеста крестильного платя». Сам Клюев относил себя к тем хотя и редким, но все-таки выискивавшимся людям «с душевным ухом», которым слышно, «как зерно житное <...> норовит к солнцу из родимой келейки пробиться». «У кого уши не от бады дубовой, тот и ручеек учует, как он на своем струистом языке песню поет».<sup>38</sup> Богато насыщены у Клюева также вкусовые и обонятельные эпитеты: «Пахнуло смольным медом С березовых лядин»; «И в каждом снопе аромат Младенческой яблочной пятки». Красочность и сочность клюевской палитры сразу же была отмечена первыми критиками поэта: «Яркие, золотые краски горят как жар, как золотой купол на солнце, — писал П. Сакулин. — Это русский „златоцвет“, который так по душе нашему народу».<sup>39</sup>

Лирика природы Клычкова проникнута фольклорно-крестьянским мироощущением. Весь ее мир словно бы увиден в лубочном измерении, располагающем в один ряд разнородные явления.

Луг в туманы нарядился,  
В небе месяц родился  
И серпом лег у межи...<sup>40</sup>

Образами такого наивного мировосприятия пронизана вся ранняя лирика поэта. Здесь даже космос проявляется по-домашнему близко:

Низко месяц! Низко солнце!  
И алеет у оконца,  
И краснеет у ворот...<sup>41</sup>

Этим не всегда явным присутствием фольклорного элемента и объясняется известное обаяние клычковской лирики, как бы реконструирующей поэтическое мышление патриархального крестьянства. «Если вы хотите услышать, как говорит Русь шестнадцатого века, послушайте его», — такими словами представил Сергей Клычкова К. Зелинскому в 20-е гг. А. Воронский.<sup>42</sup>

Мотив единства человека и природы является доминирующим для всей лирики Клычкова. С этой целью он не только обращается к языческому фольклору, где этот мотив лежит, можно сказать, на поверхности, но пытается найти то же самое и в книжных образах. Так, в цикле «Бова» поэта более всего очаровывает

<sup>38</sup> См.: Гордиенко А. Олонецкий баян. — В кн.: День поэзии Севера. Петрозаводск, 1968, с. 179.

<sup>39</sup> Вестн. Европы, 1916, № 5, с. 203.

<sup>40</sup> Клычков С. Потаенный сад, с. 73.

<sup>41</sup> Там же, с. 84.

<sup>42</sup> Зелинский К. На рубеже двух эпох. М., 1962, с. 182.

то, что по смерти героя «волна широкая» его кудрей «лежит в долинах меж травы», «из сердца вырос дуб...».

В ритмическом отношении особенно два первых сборника Клычкова следуют фольклорной традиции. Их циклы богато разукрашены, пересыпаны заклинательными обращениями к стихиям, давно уже ставшими детскими приговорками («Радуга-верей, Золоты узоры! Укажи по лугу, проводи по бору, Где дойти скорее, Где найти мне друга!»), хороводными восклицаниями («Ой, красавица, стой!...»), обрядовыми присловьями. Что же касается развития образной мысли, то Клычков идет путем тонкой стилизации, стремясь достигнуть эстетического контакта с прошлым в современном ему искусстве. Близкое к символу ступение образного смысла имеет здесь целью своей показать единство человеческого и природного начала. Так, по сюжету стихотворение «Невеста» представляет собой изображение, казалось бы, обычной деревенской свадьбы:

Запоят на пирушке обозы  
Сквозь березовый частый лесок...<sup>43</sup>

Многообразием последнего стиха обрывается картина ожидаемого свадебного пира, поглощаясь пейзажем. О гостях говорится, что они «понаедут» «без пути, без дороги — быльем». Далее их образ еще более растворяется в природе. Свои «кафтаны» и «сермяги» они «раскидывают»

Что одной-то полой на овраги,  
А другую по лесу, по мху...

Сам жених назван месяцем.

Не горюнься же, Месяц медовый,  
Невесты моей женишок!

В народнопоэтической символике месяц чаще всего выступает как идеализирующая метафора добра молодца, жениха. Используя это поэтическое представление, Клычков переставляет компоненты символа, первичным делая образ месяца, а «жениха» приводя к нему лишь в качестве приложения. Но в таком случае картину свадьбы можно прочесть совсем по-другому — как изображение осени, когда со снежным первопутком нарождается и новый месяц. Но осень — время свадеб, и поэтому месяц — жених.

Стремясь раскрыть многозначность фольклорного мотива, Клычков впадает порой в стилизацию. Таков, например, облик морской царевны, как бы сливающийся с образом самой волны.

У царевны плечи в пене,  
В пене белые колени,

<sup>43</sup> Клычков Сергей. Песни, с. 18.



Так и видится трафаретная виньетка художника начала XX в. Впечатление стилизации усиливается к тому же статичностью большинства фольклорных образов Клычкова. Нередко тот или иной эпизод из жизни сказочного героя превращается в пейзажную картинку и в ней застывает. Подобно этому И. Я. Билибин превращал события русской волшебной сказки в серию застывших орнаментированных рисунков. В целом же в первых сборниках Клычкова фольклорный мир предстает как бы профильтрованным сквозь мечту поэта об идеальном мире утопического прошлого, мире сказочной, «призрачной Руси», куда, как в «потаенный сад», пытается он проникнуть «фольклорными» тропинками.

Ты прикрой меня, прибой,  
Пеленою голубой.  
Я люблю твой гул напевный  
И твою царевну!...<sup>45</sup>

За исключением подобных сказочных и других полумифических персонажей, ранняя лирика Клычкова безлюдна. Да поэт и не жаждет встречи с людьми в своем светлом одиночестве среди природы, где ему легко брести по дороге «за плечами с кошкой, С одинокою думой своей...» и нетрудно найти приют «среди семьи говорливых осин».<sup>46</sup> Утонченному, импозантно-отрешенному от всего житейского поэту грезы, «очарованному страннику», Лелю — ему знакомы в этот период лишь романы с русалками, морскими царевнами и ладами, счастливо уберегающими его в лоне природы от ошибок и разочарований реальной жизни.

При всей вещной, деревенской конкретности образов природы и быта лирика новокрестьянских поэтов была устремлена к некоей неизреченной тайне человеческого существования. О «веренице смутных предрассветных ощущений, пророчеств, обетований, надежд» высказывались не только первые рецензенты Клюева, это же отмечает и современный исследователь его поэзии В. Г. Базанов.<sup>47</sup> Заглавие сборника Клычкова «Потаенный сад» воспринималось как символ всей новокрестьянской поэзии: «Они постоянно пытаются показать за видимым зеленым садом „потаенный сад“ своих грез», — писал В. Львов-Рогачевский.<sup>48</sup>

Ларический субъект ранней лирики новокрестьянских поэтов нередко выступает в образе пастуха, с которым почти все они отождествляют себя. «Я пастух, моя палаты — Межи зыбистых

<sup>44</sup> Клычков С. Потаенный сад, с. 45.

<sup>45</sup> Там же, с. 46.

<sup>46</sup> Клычков С. Дубравла. М., 1918, с. 17, 18. — Сборник составлен из стихотворений 1914—1917 гг.

<sup>47</sup> Север, 1978, № 8, с. 110.

<sup>48</sup> Львов-Рогачевский В. Поэзия новой России. М., 1919, с. 85.

полей», — говорит Есенин («Пастух»); Клычкову его «песни» представляются стадом овец, которых пасет поэт-пастух «в тумане раннем у реки» («Я все цюю — ведь я певец...»). Есенин так объясняет эту тягу поэтов к символическому образу пастуха: «В древности никто не располагал временем так свободно, как пастухи. Они были первые мыслители и поэты, о чем свидетельствуют показания Библии и апокрифы <...> Вся языческая вера в переселение душ, музыка, песня и тонкая, как кружево, философия жизни на земле есть плод прозрачных пастушеских дум».<sup>49</sup>

Еще большее распространение в этой поэзии получил образ странника, бродяги, богомольца, инока. Символом странничества стал в ней сам образ «дали» («Вглядись в листопадную странничью даль» — Клюев; «В очах далекие края, В руках моих березка...» — Клычков; «Лица пыльны, загорелы, Веки выглодала даль...» — Есенин).

Все эти образы свидетельствуют об устремленности отдельных поэтов к некоей «нездешней», «неразгаданной земле», которая по первому впечатлению (например, в лирике Есенина) представляется чем-то родственным платоновской прародине души. Туда, «в немую тьму вечности», в свою вневременную «звездную» стихию уходит и сам поэт от земной действительности, где он «гость случайный». Но тут обнаруживается, что он все же не может отказаться от этой действительности; стать частицей вечности, ее «незакатными глазами» ему нужно для того, чтобы жадно смотреть вниз все на ту же землю («Там, где вечно дремлет тайна...»). Доверяясь своей «призрачной звезде», поэт уходит к «неведомому», но «уходит ли», если в пути его сопровождают все те же «косари», «яблоки зари», «звенящие рожью борозды»? Причащаясь высшей благодати («с улыбкой радостного счастья»), он молится все на те же «копны и стога» своего родного крестьянского края.

«Потаенный» мир новокрестьянских поэтов оказывается не чем иным, как все той же деревенской Русью со всеми ее крестьянскими атрибутами, но только как бы поднятой на неизмеримую духовную высоту. Это Русь, отождествляемая с судьбой легендарного Китеж-града, Русь, становящаяся «избяной Индией», «избяным» космосом. На этой высшей ступени развития образа крестьянской Руси ее бытовые реалии уже начинают отсвечивать «нетленным», идеальным светом: «Чтоб лапоть мозольный, чумазый горшок, Востеплили очи — живой огонек» («Белая Индия» Клюева); «И в закуте соха с бороною Тоже грезят — сияют в углу» («Гость чудесный» Клычкова).

Основным материалом для воплощения этого подобного сказочному Китежу узорно-глубинного мира было самобытное, живое крестьянское и самоцветно-архаическое слово. Такого материала не было в распоряжении писателей-самоучек. Их стихи

<sup>49</sup> Есенин С. Ключи Марии, с. 10—11.

о русской природе пестрят явными заимствованиями из чужого словаря: «Желтые туники сняли с плеч березки» (С. Фомин); «Снился мне сад ароматный, Грот под кудрявою липой» (Г. Деев-Хомяковский). Вместе с тем специфическая выразительность поэтического образа новокрестьянских поэтов, их живое народное слово не создает впечатление этнографизма, нуждающегося в особой расшифровке. Диалектизмы Клюева, Есенина, реже Клычкова и Ширияевца, пульсируют эмоциональной и образной энергией, не говоря уже об их общенациональной корневой прозрачности. Это поэтические диалектизмы, независимо от того, взяты ли они из словесного репертуара деревенских старух или были сочинены самими поэтами. У Клюева: «На потух заря пошла»; «Прыснул в глаза огонечек малешенек»; «навек зажалкует»; у Клычкова: «в темной туче ввечере»; у Есенина: «зорюй и полднью у куста»; «странник улогий», «от пугливой шумоты»; «в кулюканье пенистых струй», «вихлистое приволье»,

Говорят со мной коровы  
На кивлявом языке.  
Духовитые дубровы  
Кличут ветками к реке.<sup>50</sup>

Создавалось впечатление, что поэт вводит читателя в неведомый еще для него тайник поэтических образов. И поскольку сами слова-образы определенно соотносились со стихией крестьянской речи и мирозерцания, то и открываемый лирикой этих поэтов мир при всей своей свежести представлялся исконным, хотя и полузабытым. Пытаясь определить эту глубинную связь поэтического слова с народным мирозерцанием, А. Белый в статье, посвященной поэтике Клюева, писал: «Корневая народная сила змеиноного звука прозрачна поэту, корнями своими вспоенного этой народною мудростью».<sup>51</sup>

Другой неотъемлемый родовый признак новокрестьянской поэзии составляет естественно вливающаяся в нее из фольклорных источников песенность. Близки народной любовной лирике многие «песни» Есенина, исполненные пьянящего молодого чувства («Заиграй, сыграй, тальяночка...», «Выткался над озером алый свет зари...»). Удалью волжской вольницы веет от «запевок» Ширияевца. Сплошь песенна ранняя поэзия Клычкова. Однако степень фольклорности этих «песен» неодинакова даже в творчестве одного и того же поэта. Так, в «Песнях из Заонежья» Клюева фольклорный материал едва тронут творческой индивидуальностью поэта, но что касается «Избяных песен», то здесь Клюев, исходя из фольклорной основы, достигает вершины ее поэтической интерпретации.

Посвященный смерти матери цикл этих «песен» по своей жанровой устремленности отталкивается от похоронной причеты,

<sup>50</sup> Есенин С. Радуница, с. 52.

<sup>51</sup> Белый А. Жезл Аарона. — В кн.: Скифы, сб. 1. Пг., 1917, с. 189.

записанной в прошлом веке Е. В. Барсовым от И. А. Федосовой именно на родине поэта, в Олонецкой губернии. По замечанию собирателя, Федосова была не просто вопленицей, но истолковательницей чужого горя. Земляк же прославленной народной поэтессы преследует иную цель. Если обычно все восемь последовательных эпизодов похоронного плача<sup>52</sup> направлены на предельную драматизацию переживания, психофизиологически разрешающуюся катарсисом, то Клюев в своем «плаче» по матери вступает в поэтическое единоборство со смертью. Опираясь на мистическую интуицию и еще больше на чудотворный дар поэтического воплощения, он пытается «воскресить» умершую, точнее убедить в ее переходе из реальной жизни в иное духовное существование. Весь цикл можно рассматривать как поэтическую сюиту перевоплощения в смерти крестьянки, вся жизнь которой была органически слита с родной природой, а весь окружающий ее «избяной» мир и после ухода из жизни своей хозяйки продолжает хранить теплоту ее души, высокий лад и гармонию ее забот и дел. Знаменательно, что с первых же строк изображения похоронного обряда начинают развиваться, с одной стороны, бытовая тема, с другой — природы, которые должны будут в заключении пересечься и слиться в одну: «Четыре вдовицы к усопшей пришли. . . Крича бороздили лазурь журавли. . .».

Мать умерла, но все окружающее наполняется ее бессмертной сущностью.

Как ель под пилою, вздохнула изба,  
В углу зашептала тень гурьба,  
В хлевушке замукал сохатый телок,  
И вздулся, как парус, на грядке платок. . .<sup>53</sup>

Подобная же метаморфоза происходит в последней строфе и с природой: в зардевшееся оконце неслышно входит «закат-золотарь», одаря умершую прощальным светом («За думы в расцветки, за сказ ввечеру»), затем к обряду подключаются «сутемки», «зарянка» и «внучка-звезда». Второе стихотворение («Лезжанка ждет кота. . .») полностью посвящено «избяному» миру, который как бы хранит на себе печать умершей. При этом «избяная тварь» не однообразно-пассивно запечатлевает на себе память о хозяйке. Ею владеет сложная гамма настроений — от безнадежного уныния до вот-вот готовой воскреснуть надежды и радости.

С середины стихотворения поэт вводит в своей «плач» еще более утверждающий торжество жизни над смертью мир природы. Однако утешиться все-таки нелегко. Пусть отвлекают от скорбных мыслей сороки, радуют снегири и возвращающиеся жу-

<sup>52</sup> Плач-вопросание, плач-оповещение, при вносе гроба, при выносе, по дороге на кладбище, при опускании в могилу, при возвращении с кладбища, плач поминальный — см.: *Чистов К. В.* Русская причеть. — В кн.: *Причитания*. Л., 1960, с. 38.

<sup>53</sup> *Клюев Н.* Песнослов, кн. 2. Пг., 1919, с. 6.

равли, — правды по-своему и кресты на погосте и «накупившаяся» изба. Повешенному невосстановимую утрату человеку неизбежно придется испытать чашу горькой правды. Ей посвящено третье стихотворение сюиты («„Умерла мама“ — два шепелявых слова. . .»). Тайну смерти поэт пробует здесь так же пытаться, как и тайну жизни: «Кто она?». Ответ и картина еще большего торжества жизни над смертью разворачиваются в следующем стихотворении («Шесток для кота, что амбар для попа. . .»). Возвращается в круговорот своих привычных дел изменившая было себе с уходом хозяйки «избяная тварь»: «У матери-печи одно на уме: Теплынь уберечь, да всхрапнуть в полутьме. . .». Верная своей неосстановимой обыденности, она и отчаявшегося поэта вовлекает в привычный круг жизненного равновесия: «Недаром в глухой, свечеревшей избе, Как парусу в ведро, дремотно тебе». В его душе наступает перелом; в примирении со случившимся открывается новый источник утешения: «В раю избяном и в затишьи гупна Поплакать медово, что будет „она“». Так оно и случается. Во сне или в поэтической грезе раскрывается ему картина мистического преображения избы, которую в заветный час посещает вернувшийся «из-за черей» дух матери. Ее благословение сопровождается образами природной щедрости, целительной силы. Теперь, когда сознание достаточно свыклось с потерей, поэт отваживается уже трезвее взглянуть и на окружающее («Хорошо ввечеру при лампаде. . .»). И недозвоненный чулок, и спящая лохань, и пригнущая метла — ничем, увы, не могут помочь, кроме скупого и бесстрастного напоминания об ушедшем человеке. И потому завершается стихотворение глубоким вздохом: «О, Боже — Завтра год, как родная в гробу!».

В ряде последующих стихотворений, как бы воспроизводящих неосстановимую череду природных явлений и домашних, крестьянских хлопот и дел, образ матери постепенно отступает, лишь изредка то проблескивая «янтарной иглой» догорающего луча, то напоминая о себе «крестами благосенных вершин» обступившего избу леса. Могучим, целящим простором дремучего лесного края веет от последних стихов «сюиты», в которых «От сутёмок до звезд и от звезд до зари Бель бесресты, зыбь хвой и смолы янтари». Водворившейся умиротворенностью и покоем проникнуты строки, говорящие о том, что жизнь крестьянской избы по-прежнему продолжает свой неосстановимый ход.

Своей самобытностью, глубинной связью с народным духом творчество новокрестьянской плеяды было единодушно противопоставлено критикой «книжной», интеллигентской художественной продукции. Интуитивное владение Клюева тайнами поэтического ремесла А. Белый противопоставляет школе эстетов, где «искусственно варят метафоры и уснащают их солью искусственных звуков». <sup>54</sup> Б. Садовской, в свою очередь, пишет: «После без-

<sup>54</sup> Скифы, сб. 1, с. 189.

душной лжепоэзии эстетов из „Аполлона“ (имеются в виду акмеисты, — А. М.) и наглой вакханалии футуризма отдыхаешь душой на чистых, как лесные зори, вдохновениях народных поэтов». <sup>55</sup> Клюев подхватывает мысль о противопоставлении своей поэзии как непосредственного голоса природы, как откровения народной души — ремесленническим стихам городских эрудитов. В цикле «Поэту Сергею Есенину» (1916—1917) он обличает поверхностно-ремесленническое отношение к поэзии (это «бумажный ад», «построчный пламень», «сердца папиросные») и, наоборот, образы своей и есенинской поэзии всецело соединяет с природной стихией («Оттого в глазах моих просинь, Что я сын Великих озер», «Зажурчал я ручьями полесными И Лесные Были пропел»).

В твоих глазах дымок от хат,  
Глубинный сон речного ила,  
Рязанский, маковый закат, —  
Твои певучие чернила. <sup>56</sup>

Но при всей глубинной ориентации на фольклорные истоки, на самобытное крестьянское слово Клюеву, Клычкову, Есенину все же не чуждо было влияние символистской поэзии, привлекавшей их своей высокой культурой. Наиболее ощутимо было влияние Блока, образы и интонации которого нередко у раннего Клюева: «В снежности синих ночей...», «Радость <...> тонкой рукою зажжет Зорь незакатное пламя». Этому не противоречит признание Клюева, что в стихах Блока ему дорого не все, а только «какие-то жаворонковые трепеты». Несомненно, блоковскую тему России по-своему развивали и Клюев, и Есенин, но и сам Блок к своей России шел, думается, не без влияния Клюева.

Необходимо отметить, что, осваивая высокую поэтическую культуру символистов, новокрестьянские поэты не отказались от непритязательного традиционного стиха и всецело шли в колее фольклорного и классического стихосложения, в меру разнообразия его лишь вошедшими в широкое употребление новыми ритмическими ходами, например дольником.

Новокрестьянские поэты создали свой образ крестьянской Руси, который при всей его эстетической и философической насыщенности был внеисторичен. Вневременность этой сияющей «призрачной Руси» подчеркивалась и самими поэтами. «Моя слеза, мой вздох о Китеже родном», — писал о своей «матери-Руси» Клюев. У Клычкова — это затерянный в заповедном краю «потопленный сад», куда уже нет ни «дороги другу, ни пути врагу». У Есенина — это «русский край», по которому бродят, благословляя его, то крестьянский заступник Никола Милостивый, то «с пастушеской дудкой» апостол Андрей. Заметнее всего в этом образе проступали черты патриархальной деревни, в ее мифиче-

<sup>55</sup> Садовской Б. Ледоход. Пг., 1916, с. 144.

<sup>56</sup> Клюев Н. Песнь слов, кн. 2, с. 70.

ском или совсем еще недавнем прошлом, той деревни, о которой В. И. Ленин писал в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции»: «Старые устои крестьянского хозяйства и крестьянской жизни, устои, действительно державшиеся в течение веков, пошли на слом с необыкновенной быстротой».<sup>57</sup> Именно в силу этого идеальный образ крестьянской Руси сопровождался у названных поэтов двумя трагическими мотивами: тоски по прошлому («Прохожу ночной деревней» Клюева, «На тройке» Ширяевца) и неприятия городской цивилизации. В последней, с ее автоматизацией жизни и духовной обезличенностью человека, новокрестьянские поэты видели реальную угрозу эстетически самобытному, человечески-хрупкому миру деревни.

Следует особо отметить крайнюю односторонность взгляда новокрестьянских поэтов на город. Ни революционных, пролетарских сил, ни духовного прогресса они в нем не увидели, сосредоточив свое внимание лишь на буржуазной аморальности и издержках технического прогресса. «Бежать больше некуда. В пуще пыхтит лесопилка, в ущельях поет телеграфная проволока и лупеет зеленый глаз семафора», — писал Брюсову в начале 10-х годов Клюев.<sup>58</sup> Это не столько реальный город, сколько символ капиталистического зла. В письме к Ширяевцу тот же Клюев закликает: «Как ненавистен и черн кажется весь так называемый цивилизованный мир, и что бы дал, какой бы крест, какую бы Голгофу понес, чтобы Америка не надвигалась на сизоперую зарю, на часовню в бору, на зайца у стога, на избу-сказку...».<sup>59</sup> Жалобой на губительное влияние города проникнуты многие стихотворения Клюева и Ширяевца. В противоположность Блоку («Новая Америка») будущее России новокрестьянские поэты мыслят только как будущее крестьянского утопического рая, полевою ширь которого не будет покрывать копоть индустриальных небес. В импрессионистическом этюде Клюева «Старое и новое» (1911) это находит выражение в двух символических зарисовках: урбанистического настоящего и земледельческого будущего. Первое характеризуется такими приметами, как «острый, напоминающий звон кандалов, ляг трамвая», тумбы и вывески, на которых несмылаемо чернеет «печать Антихриста». О втором говорится: «Прошли тысячелетия. Наши поля благоуханны и росны <...> Ты помнишь? здесь было то, что люди звали Городом <...> Колосья полны медом и братья-серафимы обходят людские кущи».<sup>60</sup> «Железный небоскреб, фабричная труба, Твоя ль, о родина, потайная судьба!» — восклицал поэт, обращаясь к России в начале 1917 г.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 210.

<sup>58</sup> Рукописный отд. гос. Б-ки им. В. И. Ленина (ГБЛ), ф. 286, карт. 89, № 49, л. 1.

<sup>59</sup> ИМЛИ, ф. 178, оп. 1, № 1.

<sup>60</sup> Клюев Н. Старое и новое. — Новая земля, 1911, № 22, с. 9, 10.

<sup>61</sup> Клюев Н. Песноплов, кн. 2, с. 197.

Так же условен в стихах Клюева и образ горожанина. Это некий лишенный чувства красоты и благоговения перед природой, зачерствевший в своей бездуховности «пиджачник», который, зажившись в «берестяный рай», «в хвойный ладан дохнул папиросой И плевком незабудку обжег».

Заломила черемуха руки,  
К норке путает след горностаи...  
Сын железа и каменной скуки  
Побирает берестяный рай.<sup>62</sup>

Бездушное отношение к природе, разрыв животворных связей с нею выдвигается поэтами новокрестьянской плеяды как основной признак духовного оскудения человека. Напряженно развивающийся к концу 1910-х гг. мотив диссонанса между человеком и природой с неизбежной закономерностью вводит в «безлюдную», как уже отмечалось, поэзию Клычкова людей. Образ ее лирического героя как бы исторгается в жизнь из плена фольклорной мелодии и мифологических грез, обручавших его с зыбкими образами русалок и лад, вследствие чего рождалась мечта поэта о «лотаенном саде» «призрачной Руси». Отвлекаясь хотя бы даже на мгновение от своей упоенности природой, он непраздно заинтересовывается: а как же относятся к ней «окрест»? Наблюдения неутешительны:

Сегодня у нас на деревне  
Дерутся, ругаются, пьют —  
Не слышно, как птицы царевне  
В лесу деревенском поют.<sup>63</sup>

Если в первых двух сборниках Клычкова безраздельно царит гармонически-светлый, одухотворенный мир природы, то последующие омрачаются мыслью о трагическом разладе с нею человека. Намечается мотив «ухода» деревенской Руси, которой нет уже места в урбанизирующей яви, где скоро «Замолкнет волынка подпаска, Зальется фабричный гудок», в свое мифическое прошлое. Ее кончину поэт воспринимает как свою собственную: «Растай, душа, перед разлукой В родную ширь, в родную даль!...». Да и сама природа словно бы клонится к своему ущербу. «Прощальное сияние», «Предчувствие» — таковы разделы сборника «Дубравна». Отчего-то «задумались ивы», собрались в неведомый дальний путь березки, «И сгустила туман над полями Небывала в мире печаль...».<sup>64</sup>

Октябрьская революция была принята новокрестьянскими поэтами восторженно, потому что представлялась им тем «золотым рычагом вселенной», который «повернет к солнцу правды»

<sup>62</sup> Там же, кн. 1, с. 174.

<sup>63</sup> Клычков С. Дубравна, с. 29.

<sup>64</sup> Там же, с. 16, 20, 55, 56.



(Клюев, «С родного берега»), о чем крестьянство мечтало издавна. Клюев вступает даже в 1918 г. в РКП(б). «Коммунист я, красный человек, запальщик, знаменщик, пулеметные очи», — так уверяет он себя и других в своей революционности.<sup>65</sup> Его выступления как агитатора и поэта производят впечатление своим пафосом и образной силой. Его стихотворение «Распахнитесь, орлиные крылья» приобретает хрестоматийную известность. В стихах первых революционных лет Клюев, действительно, передает общий пафос революции как народного воскресения: «Мы <...> красное солнце миллионами рук Подыдем над Миром печали и мук». Есенин встречает революцию не менее радостным пафосом и тоже как праздник некоего всесветного обновления. В космических масштабах, хотя и с большим акцентированием социального аспекта, была воспринята революция и Орешиним в поэмах 1918 г. «Я, Господи» и «Крестный путь».

С 1918 г. начинаются творческие расхождения поэтов ново-крестьянской «купницы». Принявший революцию Клюев продолжает держаться за свой идеал патриархальной Руси; решительно отходит от следования ему Есенин. Это приводит к существенному разногласию между поэтами. Еще дальше идет Орешин, который, стремясь отрешиться от «патриархальщины», впадает иногда даже в грех пролеткультовских увлечений. Клычков от лирики природы переходит к более сложным житейски-философским мотивам. Эпосом насыщается поэзия Ширяевца. Особый драматизм взаимоотношения этих поэтов с революционной новью сопровождался кризисом начальных основ их раннего поэтического творчества.

---

<sup>65</sup> День поэзии Севера. Петрозаводск, 1968, с. 177.

## АКМЕИЗМ

## 1

В 1911 г. в Петербурге возник «Цех поэтов» — литературное объединение молодых авторов, близких к символизму, но искавших новые пути в литературе. Наименование «цех» отвечало их взгляду на поэзию как на ремесло, требующее высокой техники стиха. Во главе «Цеха поэтов» (1911—1914) стояли Н. Гумилев и С. Городецкий, секретарем была А. Ахматова, в число членов входили Г. Адамович, Вас. Гиппиус, М. Зенкевич, Г. Иванов, О. Мандельштам, В. Нарбут и другие поэты. Возникновению «Цеха» предшествовало создание символистами «Академии стиха», на собраниях которой молодые поэты слушали выступления признанных мастеров и занимались анализом стихотворной ритмики.

Литературным органом «Цеха поэтов» стал тоненький «ежемесячник стихов и критики» под названием «Гиперборей» (СПб., 1912—1913), редактором-издателем которого был поэт М. Л. Лозинский. Журнал считал своей задачей продолжение «всех основных побед эпохи, известных под именем декадентства или модернизма»,<sup>1</sup> и таким образом оказался замкнутым в узком кругу сугубо эстетических вопросов. Большое значение для раскрытия творческой позиции новой литературной группы имел также художественно-литературный журнал «Аполлон» (СПб., 1909—1917), связанный вначале с символистами. В 1910 г. в нем появилась статья М. А. Кузмина «О прекрасной ясности».

В отличие от символистов Кузмин исходил из мысли, что художнику необходимо прежде всего примириться с реальной жизнью — «искать и найти в себе мир с собою и с миром».<sup>2</sup> Задачей литературы провозглашалась «прекрасная ясность», или «кларизм» (от латинского слова *clarus* — ясный).

<sup>1</sup> Гиперборей, 1912, № 1, с. 3.

<sup>2</sup> Аполлон, 1910, № 4, с. 6.

Кузмин был уже автором поэтического сборника «Сети» (1908). То была поэзия бездумного наслаждения жизнью, воспевание чувственной любви, красоты, музыки.

Где слог найду, чтоб описать прогулку,  
Шабли во льду, поджаренную булку  
И вишен спелых сладостный агат?<sup>3</sup>

— эти часто цитируемые строки, которыми открывался цикл «Любовь этого лета», на фоне символистской поэзии прозвучали как прославление «веселой легкости бездумного житья». Они были новы и сниженной, «домашней», по выражению А. Блока, интонацией. Кузмин взирал на мир с легкой иронией. Жизнь представлялась ему театром, а искусство — своеобразным маскарадом. Это нашло отражение в том же сборнике в цикле «Ракеты». В открывающем его стихотворении «Маскарад» возникает зрелище изысканного праздника с масками персонажей из итальянской комедии дель арте. Здесь все условно, обманчиво, мимолетно и в то же время пленительно своим хрупким изяществом. В последнем стихотворении цикла — «Эпитафия» звучат лишённые трагедийной окраски слова о смерти юного друга, запомнившегося своим легким отношением к жизни («Кто был стройней в фигурах менуэта? Кто лучше знал цветных шелков подбор?»).

Спустя три года после публикации статьи Кузмина «О прекрасной ясности» в том же «Аполлоне» (1913, № 1) появились две статьи, в которых была сформулирована программа нового литературного течения: «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева (в оглавлении журнала вместо слова «Наследие» стоит «Заветы») и «Некоторые течения в современной русской поэзии» С. Городецкого.

Преемственно связанные с символизмом («символизм был достойным отцом», — пишет Гумилев), акмеисты хотели заново открыть ценность человеческого существования, и если в представлении символистов мир предметных явлений был отблеском высшего бытия, то акмеисты принимали его как истинную реальность.

Новое течение, пришедшее на смену символизму, Гумилев предлагал назвать акмеизмом (от древнегреческого слова «акмэ», означающего цветущую силу, высшую степень, расцвет) или адамизмом, под которым подразумевался «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь». Подобно Кузмину, Гумилев потребовал от литературы принятия реальной действительности: «Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Кузмин М. Собр. соч., т. 1. Сети. Пг., 1914, с. 13. О Кузмине см.: Орлов В. Н. Перепутья. М., 1976, с. 102—117.

<sup>4</sup> Аполлон, 1913, № 1, с. 44.

О полном принятии реального мира писал и Городецкий: «Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю <...> После всяких „неприятностей“ мир бесспорно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий».<sup>5</sup> Гумилев писал: «Как адамысты, мы немного лесные звери»; Городецкий, в свою очередь, утверждал, что поэты, как и Адам, должны заново ощутить всю прелесть земного бытия. Эти положения были иллюстрированы стихотворением Городецкого «Адам», опубликованным в третьем номере «Аполлона» за тот же год (с. 32):

Просторен мир и многозвучен,  
И многоцветней радуг он,  
И вот Адаму он поручен,  
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы  
И праздных тайн и ветхой мглы —  
Вот первый подвиг. Подвиг новый —  
Живой земле пропеть хвалы.

Призыв к поэтизации первоначальных эмоций, стихийной силы первобытного человека нашел у ряда акмеистов, в том числе — у М. Зенкевича («Дикая Порфира», 1912), отражение в повышенном внимании к природно-биологическому началу в человеке. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок иронически отметил, что человек у акмеистов лишен признаков гуманизма, это какой-то «первозданный Адам».<sup>6</sup>

Поэты, выступавшие под знаменем акмеизма, были совсем не похожи друг на друга, тем не менее это течение обладало своими родовыми чертами.

Отвергая эстетику символизма и религиозно-мистические увлечения его представителей, акмеисты были лишены широкого восприятия окружающего их мира. Акмеистское видение жизни не затрагивало истинных страстей эпохи, истинных ее примет и конфликтов.

В 10-е гг. символизм «преодолевали» не только акмеисты, но в значительной мере и сами символисты, которые уже отказывались от крайностей и жизненной ограниченности своих предшествующих выступлений. Акмеисты как бы не заметили этого. Суженность проблематики, утверждение самоценности действительности, увлечение внешней стороной жизни, эстетизация фиксируемых явлений, столь характерные для поэзии акмеизма, ее отстраненность от современных общественных бурь позволяли современникам говорить, что акмеистический путь не может стать путем русской поэзии. И не случайно именно в эти годы М. Горь-

<sup>5</sup> Там же, № 1, с. 48.

<sup>6</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М.—Л., 1960, с. 296.

кий писал: «Русь нуждается в большом поэте <...> нужен поэт-демократ и романтик, ибо мы, Русь, — страна демократическая и молодая».<sup>7</sup>

Восстав против туманностей «леса символов», поэзия акмеистов тяготела к воссозданию трехмерного мира, его предметности. Ее привлекал внешний, большей частью эстетизированный быт, «дух мелочей престальных и воздушных» (М. Кузмин) или же подчеркнутый прозаизм житейских реалий. Таковы, например, бытовые зарисовки О. Мандельштама (1913):

В спокойных пригородах снег  
Сстребают дворники лопатами,  
Я с мужиками бородатыми  
Иду, прохожий человек.

Мелькают женщины в платках,  
И тязкают дворянки шалые,  
И самоваров розы алые  
Горят в трактирах и домах.<sup>8</sup>

Увлечение предметностью, предметной деталью было так велико, что даже мир душевных переживаний нередко образно воплощался в поэзии акмеистов в какой-нибудь вещи. Выброшенная на берег пустая морская раковина становится у Мандельштама метафорой душевной опустошенности («Раковина»). В стихотворении Гумилева «Я верил, я думал...» так же предметна метафора тоскующего сердца — фарфоровый колокольчик.

Увлеченное любованье «мелочами», эстетизация их мешали поэтам увидеть мир больших чувств и реальных жизненных пропорций. Мир этот нередко выглядел у акмеистов игрушечным, аполитичным, вызывал впечатление искусственности и эфемерности человеческих страданий. Нарочитая предметность в известной мере оправдывала себя, когда акмеисты обращались к архитектурным и скульптурным памятникам прошлого или создавали беглые зарисовки картин жизни.

Опираясь на поэтический опыт символистов, акмеисты часто обращались к паузному и свободному стиху, к дольнику. Различие между стиховой практикой акмеистов и символистов проявлялось не столько в ритмике, сколько в ином отношении к слову в стихе. «Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов», — утверждал Мандельштам в статье «Утро акмеизма», написанной в разгар литературных споров.<sup>9</sup> Если у символистов смысл отдельного слова несколько приглушен и подчиняется общему музы-

<sup>7</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 304.

<sup>8</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Вступит. статья А. Л. Дымшица. Сост., подгот. текста и примеч. Н. И. Харджиева. Л., 1974, с. 78. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>9</sup> Напечатано позднее: Сирена, Воронеж, 1919, № 4—5, с. 70.

кальному звучанию, то у акмеистов стих ближе к разговорному строю речи и подчинен в основном ее смыслу. В целом поэтическая интонация у акмеистов несколько приподнята и часто даже патетична. Но рядом с нею нередко звучат сниженные обороты обывденной речи вроде строки «Будьте так любезны, разменяйте» (стихотворение Мандельштама «Золотой»). Особенно часты и разнообразны такие переходы у Ахматовой. Именно ахматовский стих, обогащенный ритмом живого языка, оказался самым значительным вкладом акмеизма в культуру русской поэтической речи.

## 2

Сергей Митрофанович Городецкий (1884—1967) впервые выступил с чтением своих стихов в 1906 г. на одной из «сред» у Вяч. Иванова и сразу же получил признание. Его сборники стихов «Ярь» и «Перун» (оба — 1907) были восприняты как большое событие. О Городецком заговорили как о поэтической звезде первой величины. Высокую оценку его стихам дали В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов и М. Волошин. Хотя Городецкий первоначально был близок к символистам, Блок пронзительно уловил в его ранних стихах нечто новое — «стремление к разрыву с отвлеченным и к союзу с конкретным, воплощенным».<sup>10</sup>

Особенно обратил на себя внимание цикл стихов о древней языческой Руси. Проникнутые настроением молодости и силы, они создавали ощущение живительной связи человека с природой. Одним из главных источников поэтической образности в них послужили труды А. Н. Афанасьева и других исследователей культуры древних славян. Плодотворны были также поездки в Псковскую губернию, где поэт приобщился к живым истокам народного творчества. Городецкий и сам выступил со статьей на фольклорную тему — «Сказочные чудища» (1908).

Несмотря на свою близость к Иванову, Городецкий не склонялся ни к его мифотворчеству, ни к его книжному архаическому стилю. Миф для Городецкого становился характерной приметой определенного исторического периода в жизни человечества. Поэт тяготел при этом к мифологически-жанровым сценам. Декламационный патетический стиль Брюсова превращал мифологические образы в подобие гранитных монументов, Городецкий же благодаря живости поэтического языка, воспринятой им из фольклора, приближал древность к современности. Удивительной жизненностью отличаются, например, его стихотворения «Ставят Ярилу» и «Славят Ярилу», впоследствии высоко оцененные Луначарским.<sup>11</sup> Сборник «Ярь» был поэтическим открытием языческой

<sup>10</sup> Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5, с. 21.

<sup>11</sup> См.: Луначарский А. В. Предисловие к сборнику стихотворений С. Городецкого. — В кн.: Литературное наследство, т. 74. М., 1965, с. 45—47.

Древней Руси, созвучным живописи Н. Рериха, скульптуре С. Коненкова и музыке И. Стравинского.

Многие стихи поэта на современные темы, в свою очередь, отличало тяготение к поэтическому фольклоризму. Большую популярность в свое время получила его «Весна (Монастырская)» (1906) с подчеркнутыми в манере К. Бальмонта созвучиями в зачине и выразительной просторечной концовкой:

Звоны-стоны, перезвоны,  
Звоны-вздохи, звоны-сны.  
Высоки крутые склоны,  
Крутосклоны зелены.

Мать игуменья велела  
У ворот монастыря  
Не болтаться зря!<sup>12</sup>

В русле народной песни находятся стихотворения, в которых поэт откликнулся на революционный подъем в стране. Таков, например, «Поясок» (1907) из цикла «Тюремные песни»:

Ах, мой синий, васильковый да шелковый поясок!  
А на этом поясочке стянут милой узелок.

(с. 175)

В дальнейшем творчество Городецкого испытало влияние символистской поэзии; он отдал дань увлечению мистическим анархизмом. Разрыв с символизмом привел Городецкого в Цех поэтов, программному выступлению в журнале «Аполлон» (см. выше). В поэзии же поворот от символизма к акмеизму был утверждён выходом шестой книги Городецкого «Цветущий посох» (1914), составленной из восьмистиший. Эта двухстрофная форма ценилась акмеистами за ясность и поэтическую сжатость. В стихотворениях из цикла «К друзьям» вновь были противопоставлены два поэтических отношения к миру: одно — нарочитое забвение реальной жизни, а другое, — подразумевался акмеизм, — умение ощутить объем и вес реального «вещества». В стихотворении 1913 г., посвященном О. Мандельштаму, говорилось:

Он верит в вес, он чтит пространство,  
Он нежно любит матерьял.  
Он вещество не укорял  
За медленность и постоянство.

(с. 309)

Однако значительного шага вперед в творческом развитии поэта «Цветущий посох» не обозначил. Вскоре Городецкий отходит от акмеистов и организует вместе с А. М. Ремизовым литературное общество «Краса», в которое вошли крестьянские поэты.

После Октября Городецкий становится активным участником нового литературного процесса.

<sup>12</sup> Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Вступит. статья и сост. С. И. Машинского. Л., 1974, с. 130—131. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

В 1905 г. вышел первый сборник стихов Николая Степановича Гумилева (1886—1921) «Путь конкистадоров», о котором впоследствии сам поэт не любил вспоминать в связи с его, как считал автор, художественной незрелостью. Затем появился сборник «Романтические цветы» (1908). В обеих книгах заметны отзвуки увлечения поэта творчеством символистов и поэзией парнасцев. Более самостоятельно Гумилев выступил в сборниках «Жемчуга» (1910; посвящен В. Брюсову) и «Чужое небо» (1912).

В ранней поэзии Гумилева господствовали апология волевого начала, романтизированное представление о «сильной личности» ницшеанского толка, которая решительно утверждала себя в необычно ярком, декоративно-экзотическом мире, где-то в далеком прошлом, в тропических странах. Его герои — жестокие, властные завоеватели, конкистадоры, открыватели новых земель. Среди них и герои, не лишенные индивидуалистического позерства, человек «без предрассудков», жестокий и храбрый воин. Это высокомерный римлянин Помпей, подчинивший своей воле захвативших его в плен пиратов («Помпей у пиратов»), и внешне импозантные, но бездушные капитаны (цикл «Капитаны»<sup>13</sup>).

Опубликованная в «Аполлоне» декларация Гумилева в основном была направлена против эстетики «младших» символистов. Утверждая, что акмеизм отдает предпочтение «романскому духу перед германским», Гумилев писал, что у акмеистов «светлая ирония, не подрывающая корней нашей веры, ирония, которая не могла не проявляться хоть изредка у романских писателей, стала теперь на место той безнадежной, немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты».<sup>14</sup> Своеобразная ирония характерна для ранних романтических произведений Гумилева. Таковы, например, стихотворение об «изысканном жирафе», живущем у озера Чад («Жираф»), и «Неоромантическая сказка» о людоеде, заключенном в «башню мрака, башню пыли».<sup>15</sup>

Гумилев не был поэтом-лириком. В его творчестве отсутствует лирический герой, объединяющий воедино стихи определенных периодов. Это поэт, не склонный к созданию лирических циклов, что было характерно для символистов. Такие циклы появятся у Гумилева лишь в последние годы жизни. Стихи, в которых поэт выступает от первого лица, обычно погружены в мир экзотики, литературы, истории: «Я закрыл Илиаду и сел у огня...» («Современность»), «О Леконте де Лиле мы с тобой говорили...» («Однажды вечером») и т. п. В сборнике «Романтические цветы» был

<sup>13</sup> Гумилев Н. Жемчуга. Стихи. 1907—1910. Изд. 2-е. СПб., «Прометей», 1918, с. 79.

<sup>14</sup> Аполлон, 1913, № 1, с. 42—43.

<sup>15</sup> Гумилев Н. Романтические цветы. Стихи 1903—1907 гг. Изд. 3-е. СПб., «Прометей», 1918, с. 74.



намечен двойственный облик поэта. В открывающем книгу «Сонете» читаем: «Как конквистадор в панцире железном, Я вышел в путь и весело иду». В этом же сборнике поэт манерно заявлял: «Сады моей души всегда узорны...» («Сады души»). Эта нарочитая двойственность и манерность будут характерны для него и в дальнейшем. В его стихах «было что-то холодное и иностранное», отмечал А. Блок.

Гумилев много путешествовал. В поэме о Колумбе («Открытие Америки», 1910) им воздана хвала «Музе Дальних Странствий». Экзотика стала не только темой, ею был пропитан сам стиль Гумилева. От стилизованной экзотичности и декоративности он стал избавляться, когда ближе узнал Африку. В 1911—1913 гг. Гумилев дважды посетил ее. В последний раз он возглавил экспедицию, организованную с целью сбора материалов для этнографического музея Академии наук. Работа эта увлекла поэта. Он писал:

Есть музей этнографии в городе этом  
Над широкой, как Нил, многоводной Невой,  
В час, когда я устану быть только поэтом,  
Ничего не найду я желанней его.<sup>16</sup>

(«Абиссиния»)

И если К. Бальмонт знакомил читателя с культурой Латинской Америки, то Гумилев в русской поэзии стал зачинателем африканской темы.

Я пробрался в глубь неизвестных стран,  
Восемьдесят дней шел мой караван

Мы рубили лес, мы копали рвы,  
Вечерами к нам подходили львы.<sup>17</sup>

(«У камня», 1911)

Стихи об Африке, такой далекой в представлении читателей начала века, придавали особое своеобразие творчеству Гумилева. Африка в его поэзии овеяна романтикой и полна притягательной силы: «Сердце Африки пеняя полно и пыланья» («Нигер»). Это колдовская страна («Абиссиния»), ее омывают «колдовские струи» («Красное море»), на каждом шагу в ней путешественника подстерегает опасность (см., например, стихотворение «Африканская ночь», 1913).<sup>18</sup> Однако это Африка далекая от реальной Африки, в которой бесчинствует кровавый колонизаторский разгул.

<sup>16</sup> Гумилев Н. Шатер. Стихи 1918 г. Севастополь, «Цех поэтов», 1921, с. 24.

<sup>17</sup> Гумилев Н. Чужое небо. Третья книга стихов. СПб., «Аполлон», 1912, с. 50. — На самом деле — четвертая книга: Гумилев исключил из счета свой первый сборник.

<sup>18</sup> Гумилев Н. Колчан. Стихи. Пг., «Гиперборей», 1916, с. 53.

Прославляя открывателей и завоевателей дальних земель, Гумилев все же не всегда закрывал глаза на судьбы покоряемых ими народов. Свидетельством тому служит «Невольничья» (1911) из цикла «Абиссинские песни» (в ней невольники мечтают пронзить ножом тело угнетателя-европейца) или «Египет» (1918).

В этом стихотворении симпатию поэта вызывают не власти-тели страны — англичане, а ее истинные хозяева, те,

Кто с сохой или с бороною  
Черных буйволов в поле ведет.<sup>19</sup>

Выступая в качестве лидера акмеизма, Гумилев требовал от поэтов большого формального мастерства. Для его собственной поэзии характерна чеканность стиха, строгость композиции, подчеркнутая четкость в сочетании слов, тяготение к зрительному образу. Чаще всего Гумилев-поэт повествует, его излюбленный жанр — баллада с ее энергичным ритмом. В то же время его поэзия лишена серьезного жизненного содержания. В статье «Преодолевшие символизм» В. Жирмунский писал о Гумилеве: «Его стихи бедны эмоциональным и музыкальным содержанием; он редко говорит о переживаниях интимных и личных <...> Для выражения своего настроения он создает объективный мир зрительных образов, напряженных и ярких, он вводит в свои стихи повествовательный элемент и придает им характер полуэпического — „балладную“ форму».<sup>20</sup>

Экзотическому красочному миру Гумилева, крайне далекому от подлинной реальности, свойственна патетическая приподнятость, но вместе с тем его поэзия холодна и вычурна. Любимым поэтом акмеиста был Т. Готье, художественному завету которого он следовал:

Создание тем прекрасней,  
Чем взятый материал  
Бесстрастней —  
Стих, мрамор или металл.<sup>21</sup>

(«Искусство»)

В статье «Как я учился писать» Н. С. Тихонов, отметив тематическую и содержательную чуждость поэзии Гумилева новому времени, вместе с тем говорил, что у этого поэта можно поучиться «искусству образа, экономии стиха, ритмике».<sup>22</sup>

На первую мировую войну Гумилев, вступивший добровольцем в лейб-гвардейский уланский полк, откликнулся «Записками

<sup>19</sup> Гумилев Н. Шатер, с. 13.

<sup>20</sup> Рус. мысль, 1916, № 12, отд. 2, с. 50.

<sup>21</sup> Аполлон, 1911, № 9, с. 59. — Перевод Н. Гумилева. Ему же принадлежит перевод книги Т. Готье «Эмали и камней» (СПб., 1914).

<sup>22</sup> Литературная учеба, 1930, № 5, с. 105.

кавалериста»<sup>23</sup> и рядом стихотворений, в которых прославление войны сочеталось с религиозной символикой («Серафимы ясны и крылаты, За плечами воинов видны» — «Война», 1915).<sup>24</sup>

Когда же суровая правда жизни объективно врывается в произведения о войне (примером может служить «Наступление», 1914), —

Та страна, что могла быть раем,  
Стала логовищем огня,  
Мы четвертый день наступаем,  
Мы не ели четыре дня,

— то эта правда тотчас же снималась следующим за ней утверждением:

Но не надо яства земного  
В этот страшный и светлый час,  
Оттого, что господне слово  
Лучше хлеба питает нас.<sup>25</sup>

Религиозное чувство становится характерным и для невоенных стихов поэта, что придавало им не свойственное ранее поэзии Гумилева мистическое звучание.

В годы войны Гумилев остро ощутил оторванность своей поэзии от национальных основ, отсутствие в ней национального колорита. Одной из его поэтических тем была прапамять. Возвращаясь «к воспоминаниям» о своем давнем предке, поэт видит его то в образе гунна-завоевателя («Сонет» в книге «Чужое небо»), то в образе простого охотника («Простой индеец, задремавший В священный вечер у ручья...» — «Прапамять» в сборнике «Костер»). Теперь поэт начинает сознавать, что он прошел мимо одного из плодотворнейших творческих источников. Но понастоящему обратиться к нему в своем творчестве он так и не смог. В стихотворении «Стокгольм» возникает образ героя, не нашедшего своего пути, своей истинной родины.

И понял, что я заблудился навеки  
В слепых переходах пространств и времен,  
А где-то струятся родимые реки,  
К которым мне путь навсегда запрещен.<sup>26</sup>

В рецензии на сборник «Колчан» Б. М. Эйхенбаум писал: «Русь пока не дается Гумилеву, „чужое небо“ <...> ему свойствен-

<sup>23</sup> Гумилев и ранее выступал как прозаик, прибегая порою к стилизации. — см., например, «Радости земной любви. Три новеллы» («Весы», 1908, № 4). В 1922 г. в Петрограде вышел сборник рассказов Гумилева «Тень от пальмы». Гумилев выступал и как критик. Статьи его собраны в книге «Письма о русской поэзии» (Пг., 1923).

<sup>24</sup> Гумилев Н. Колчан, с. 9.

<sup>25</sup> Там же, с. 55.

<sup>26</sup> Гумилев Н. Костер. Стихи. СПб., «Гиперборей», 1918, с. 28.

ней».<sup>27</sup> В стихотворении «Я и вы» поэт подтверждал свое при- страстие к чужим напевам: «И мне нравится не гитара, А дикар- ский напев зурны».<sup>28</sup>

Последние сборники Гумилева — «Костер» (1918) и «Огнен- ный столп» (1921) — свидетельствовали о том, что внимание поэта начали привлекать не только суммарные черты изобра- жаемого, но и его особые, индивидуальные приметы. Гумилев стал обращаться к знакомому русскому быту, русской природе («Русская усадьба», «Вечер» и др.). Примечательно в этом плане стихотворение, запечатлевшее ледоход на Неве, не раз воспетый поэтами, но увиденный Гумилевым по-своему.

Взойди на мост, склони свой взгляд:  
Там льдины прыгают по льдинам,  
Зеленые, как медный яд,  
С ужасным шелестом змеяным.<sup>29</sup>

(«Ледоход», 1917)

Но дальше конкретной пейзажной зарисовки поэт не пошел. Подобно другим акмеистам, Гумилев сознательно изолировал свою поэзию от важных общественных проблем, от связей с со- временностью, и такая отчужденность от времени неизбежно при- вела его к острому душевному кризису, к ощущению безвозврат- ной утери своего настоящего жизненного и творческого пути. В стихах Гумилева все чаще возникает чувство одиночества, все слышнее звучат в них пессимистические ноты. Сборник «Костер» открывался стихотворением «Деревья» (1916), тональность кото- рого определяла настроения поэта этой поры.

Я знаю, что деревьям, а не нам,  
Дано величье совершенной жизни.  
На ласковой земле, сестре звездам,  
Мы — на чужбине, а они — в отчизне.

Излюбленная ранее автором тема скитания не исчезает в его поэзии, но порою перерастает в тему бессмысленного блуждания, приобретает безысходный характер.

После Февральской революции Гумилев был послан в распо- ряжение Управления русскими войсками во Франции. Вернув- шись в Россию в апреле 1918 г., поэт оказался чужд великим идеям Октябрьской революции. В стихах его усиливаются песси- мистические настроения, разъедающая рефлексия.

Из стихотворений, созданных в последние годы жизни поэта, особенно примечателен «Заблудившийся трамвай», перекликаю- щийся со стихотворением «Стокгольм». В новом произведении звучит лирический монолог человека, в потрясенном сознании которого время и пространство противоестественно сдвинуты:

<sup>27</sup> Рус. мысль, 1916, № 2, отд. 2, с. 18.

<sup>28</sup> Гумилев Н. Костер, с. 17.

<sup>29</sup> Там же, с. 14.

Мчался он бурей темной, крылатой,  
Он заблудился в бездне времен...  
Остановите, вагоновожатый,  
Остановите сейчас вагон.

Поздес. Уж мы обгнали стену,  
Мы проскочили съездом рощу гальм,  
Через Неву, через Нил к Сену  
Мы гргстремели ко трем мостам.<sup>30</sup>

Поэт не выходит из круга мрачно-меланхолических мотивов. Он возвращается к сложным символически-зашифрованным образам, чем создается впечатление страшной фантасмагории, острого разлада человека с эпсхсй. «Заблудившийся трамвай» свидетельствовал о полном крушении железной и творческой позиции поэта.

От апологии сильной личности в духе Ницше — к прославлению «дела благородного войны», к крайнему антидемократизму, острому неприятию Октябрьской революции — таков путь Гумилева, закономерно закончившийся в стане ее активных врагов.

#### 4

О начале своего литературного пути Анега Андреевна Ахматова (урожд. Горенко, 1889—1966) писала: «В 1910 году явно обозначился кризис символизма, и начинающие поэты уже не примыкали к этому течению. Одни шли в футуризм, другие — в акмеизм. Вместе с моими товарищами по Первому Цеху поэтов — Мандельштамом, Зенкевичем и Нарбутом — я сделалась акмеисткой».<sup>31</sup>

Первый сборник Ахматовой «Вечер» (1912), в котором отдана дань символизму, был издан небольшим тиражом (300 экз.) и рассчитан только на немногих, но следующая книга «Четки» (1914) имела такой успех, что за короткий срок была несколько раз переиздана и получила высокую оценку в печати. Известность поэтессы закрепил сборник «Белая стая» (1917).

Лирика любви, большей частью любви неразделенной и полной драматизма, — таково основное содержание ранней поэзии Ахматовой. И вместе с тем это не только узкоинтимная, но и общечеловеческая по своему смыслу и значению поэзия. Стихи Ахматовой покоряют тонким психологизмом в передаче напряженных душевных переживаний, вызванных большим, всепоглощающим чувством.

Созданные Ахматовой живые и трепетные женские образы противостоят условным женским образам в поэзии символистов —

<sup>30</sup> Гумилев Н. Огненный столп. Пб., 1921, с. 36—37.

<sup>31</sup> Ахматова А. Избранное. М., 1974, с. 6.

«Прекрасной Даме», «Незнакомке», «Лилит» или «Мэнаде» — с их намеками на некое высшее существо. Отвергая романтический культ любви, Ахматова сгущает черты житейской простоты в создаваемом ею личном или внеличном облике женщины начала XX в. Программны в этом смысле строки стихотворения 1912 г. с внешними приметами самой будничной драмы.

Ты письмо мое, милый, не комкай.  
До конца его, друг, прочти.  
Недоело мне быть незнакомкой,  
Быть чужой на твоём пути.

Не гляди так, не хмурься гневко,  
Я любимая, я твоя.  
Не гасушка, не королева  
И уже не монашенка я —

В этом сером будничном платье,  
На стоптанных каблуках...  
Но, как прежде, жгуче объятье,  
Тот же страх в огромных глазах.<sup>32</sup>

В то же время поэтический облик героини Ахматовой далек от бытовой приземленности; он в какой-то мере всегда приподнят, высок. Ее женщины не однолики, но несмотря на все различия они все же сходны между собой неукротимым упорством страстного чувства и своей непокорностью. Есть в них и другая общая черта: сочетание внутренне противоречивых чувств, душевной боли и радости. «Слава тебе, безысходная боль!» — такими словами начинается баллада «Сероглазый король» (1910). Страдание, прикрытое внешним весельем, характеризует потаенное душевное состояние покинутой женщины, сопоставляемой с образом «негативной глянзубы» («Меня покинул в новолунье...», 1911):

Оркестр веселое играет,  
И улыбаются уста.  
Но сердце знает, сердце згавет,  
Что ложа пятая пуста!

(с. 54)

Внутренней логической противоречивости ахматовской лирики соответствует частый в ее творчестве стилистический прием — оксюморон, сочетание противоречащих друг другу определений, классическим примером которого служат строки из стихотворения «Царскосельская статуя» (1916):

Смотри, ей весело грустить,  
Такой нарядно обнаженной.

(с. 102)

<sup>32</sup> Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Вступит. статья А. А. Суркова. Сост., подгот. текста и примеч. В. М. Жирмунского. Л., 1976, с. 73—74. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

Стихотворения Ахматовой часто запечатлевают знаменательные моменты чьей-то жизни, кульминацию душевного напряжения, связанного с чувством любви. Это позволяет исследователям говорить о повествовательном элементе в ее творчестве, о воздействии на ее поэзию русской прозы. Примечательно, что при этом совсем не вспоминаются поэтические повествовательные жанры 80—90-х гг., так отлична от них природа повествовательности автора «Сероглазого короля». Наиболее точно характер новеллистического «сюжета» Ахматовой определил проникновенный аналитик ее таланта В. М. Жирмунский, который писал, что это «новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, в ситуации, раскрывающей драматический конфликт и освещающей образы лирических героев и их взаимные отношения, но только в той мере, в какой это нужно для художественной цели автора».<sup>33</sup>

«Новеллизму» ахматовской лирики соответствует органическое звучание живой разговорной речи, произносимой вслух или мысленно, обращенной героями (главным образом героинями) к другому лицу или к себе.

Речь эта, обычно прерываемая восклицаниями и вопросами, отрывочна. Синтаксически членимая на короткие отрезки, она полна логически неожиданными, но эмоционально оправданными излюбленными Ахматовой союзами «а» или «и» в начале строки. Так, в «Смятении» (1913):

Не любишь, не хочешь смотреть?  
О, как ты красив, проклятый!  
И я не могу взлететь,  
А с детства была крылатой.

(с. 35)

Новым словом в поэзии Ахматовой была искусно обыгрываемая предметность, отвечающая программе акмеизма. При этом предметные реалии в ее интимно-камерных стихах обычно связаны с проявлением психологического состояния и автора и героини. В этом плане весьма показательны ставшие хрестоматийными строки из «Песни последней встречи» (1911):

Так беспомощно грудь холодела,  
Но шаги мои были легки.  
Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки.

(с. 30)

Будучи мастером интимной лирики — ее поэзию нередко называют «интимным дневником», «женской исповедью», — Ахматова воссоздает душевные переживания при помощи «будничных» слов, что придает ее поэзии особое звучание. Так, слова «Не стой на ветру» в концовке стихотворения «Сжала руки под темной

<sup>33</sup> Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, с. 99.

вуалью...» (1911) за своей житейской обыденностью скрывают другой, более глубокий смысл: разрыв и холодное прощание. Непосредственное проявление чувства сливается у ахматовских героинь с горькими размышлениями о тяжести испытаний любви и трудности достижения истинной близости в человеческих отношениях.

Настоящую нежность не спутаешь  
Ни с чем, и она тиха.  
Ты напрасно бережно кутаешь  
Мне плечи и грудь в меха.

(с. 60)

Для поэзии Ахматовой с ее разговорной интонацией характерен, как и в данном примере, перенос незаконченной фразы из одного стиха в другой (enjambement). Благодаря таким переносам в них господствует не общефразовая мелодия, что типично для символистов, а отдельно выделенное весомое слово.

Не менее характерен также частый смысловой разрыв между двумя частями строфы, но за этим как бы мнимым параллелизмом таится отдаленная ассоциативная связь:

Столько просьб у любимой всегда!  
У разлюбленной просьб не бывает.  
Как я рада, что нынче вода  
Под бесцветным ледком замирает.

(с. 62)

Или в стихотворении «Память о солнце в сердце слабеет...» (1911):

Ива на небе пустом распластала  
Веер сквозной.  
Может быть, лучше, что я не стала  
Вашей женой.

(с. 28)

К числу примечательных черт поэтики Ахматовой современники относили неожиданность ее сравнений («Высоко в небе облачко серело, Как беличья расстеленная шкурка» или «Душный зной, словно олово, льется От небес до иссохшей земли»). Исключительна также роль детали в ее стихах. В этом плане она тоже идет в русле исканий прозаиков рубежа веков, придавших детали большую смысловую и функциональную нагрузку, чем в предшествующем столетии.

Тяготая к художественному лаконизму, Ахматова нередко прибегала к афористическим двустишиям, легко запоминаемым читателями.

Одной надеждой меньше стало,  
Одною песней больше будет.

(с. 89)

А я товаром редкостным торгую —  
Твою любовь и нежность продаю.

(с. 84)



Весомости слова в лирике Ахматовой содействует ритм частого в ней паузного стиха и дольника. Развивая искания символистов в этой области, Ахматова довела дольник до высокого совершенства. В синкопированном ритме ее стихов есть нечто общее с музыкальным ритмом Игоря Стравинского, парижские постановки балетов которого «Жар-птица» и «Петрушка» произвели на нее в 1910-х гг. большое впечатление. Стих Ахматовой большей частью опирается на три или четыре ударения, падающие на ритмически выделенные слова, полные особого значения. Таков ритм одного из лучших стихотворений в сборнике «Вечер», посвященного Пушкину, — «В Царском Селе» (1911).

Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озерных грустил берегов,  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.

Иглы сосен густо и колко  
Устывают низкие пни...  
Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.

(с. 26—27)

Новому для своего времени ритму ахматовского стиха соответствует его синтаксический строй: тяготение к сжатой законченной фразе, в которой нередко опускаются не только второстепенные, но и главные члены предложения («Двадцать первое. Ночь. Понедельник...»).

Наряду с основной темой в ранней поэзии Ахматовой наметилась и другая, не менее характерная тема, получившая свое развитие в ее послеоктябрьской лирике.

Вместе с художниками группы «Мир искусства» — и особенно близкой ей своими четкими гравюрами А. П. Остроумовой-Лебедевой — Ахматова заново открыла строгую красоту русской северной столицы, высоко ценимую в пушкинские времена, но забытую к середине прошлого века, когда на Петербург стали смотреть как на лишенный всякой прелести бесцветный казарменный город.<sup>34</sup>

Ахматова вложила в петербургскую тему и свое личное, и эпохальное содержание. Величественная простота любимого города с его обширными площадями, гранитными набережными и украшенными колоннами зданиями входит в ее поэзию как неотъем

---

<sup>34</sup> Именно так выглядит Петербург в одном из эпизодов повести И. С. Тургенева «Призраки». В истории пересмотра художественной ценности старого Петербурга знаменательной стала подборка снимков с его архитектурных и скульптурных памятников в первом номере журнала «Мир искусства» за 1902 г., сопровождаемая статьей А. Бенуа «Живописный Петербург».

лемая часть высокого душевного строя ее самой, петербурженки, будущей ленинградской патриотки. Потому в ее лирике так значительны упоминания о месте петербургских встреч или разлук:

В последний раз мы встретились тогда  
На набережной, где всегда встречались.  
Была в Неве высокая вода,  
И наводнения в городе боялись.

(с. 62)

Или по контрасту мысль о величии Петербурга сталкивается с превратностями и беспокойством любви:

Как ты можешь смотреть на Неву,  
Как ты смеешь всходить на мосты? ..  
Я не даром печальной слышу  
С той поры, как привиделся ты.

(с. 94)

В ранней ахматовской поэзии отсутствует понимание народной жизни, в ней нет образа России; приметы этого образа слишком общи. Ахматова и сама чувствовала явную ограниченность своего жизненно-поэтического кругозора («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», 1913).

Но, понимая, как социально далека она и ее друзья от народа, Ахматова вместе с тем ощущает свою кровную связь с родною страной («Приду туда, и отлетит томленье...», 1916).

Спокойной и уверенной любви  
Не превозмочь мне к этой стороне:  
Ведь капелька новгородской крови  
Во мне — как льдинка в пенном вине.

(с. 114)

Ахматова пытается взглянуть на мир глазами своих простых героинь и тем самым приобщиться к патриархальному народному сознанию. В ее стихах находит отражение церковно-бытовой народный календарь: в Благовещенье героиня отпускает птиц на волю («Выбрала сама я долю...»); она вспомнит, что в Духов день обычно зацветает сирень («Небо мелкий дождик сеет...»), и не забудет, в какой день по святам у нее был взят на память платок («Со дня Купальницы-Аграфены...»); вспоминая поэтические народные предания, зовет, «кликает» русалку («Я пришла сюда, бездельница...»).

Серьезный перелом в поэтическом развитии Ахматовой вызвала первая мировая война. Восприняв войну как страшное народное бедствие, она решительно осудила ее с религиозно-моральной точки зрения. Из глубины души поэта вылились строки, полные боли и горя («Июль», 1914):

Можжевелика запах сладкий  
От горящих лесов летит.  
Над ребятами стонут солдатки,  
Вдовый плач по деревне звенит.

(с. 106)

Война пробудила у Ахматовой гражданское самосознание. Вместе или наряду с «я» и «ты» теперь в ее поэзии зазвучало необычное слово «мы» («Памяти 19 июля 1914»).

Сборник «Белая стая» (1917), куда вошли стихи военных лет, не похож на прежние книги Ахматовой своей новой, приподнятой интонацией. Изменился ритм ее стихов, вместо прежнего дольника на первый план вышел монументальный пятистопный ямб. Изменилось общее настроение. Стихи зазвучали сурово и горестно.

Во мне печаль, которой царь Давид  
По-царски одарил тысячелетья.

(с. 105)

То был путь преодоления душевной замкнутости. И когда в годы Октября перед каждым поэтом возник вопрос, с кем он — с пародной Россией, встающей на новый социальный путь, или с теми, кто только на словах печалился о горестях народа, Ахматова открыто заявила:

Мне голос был. Он звал утешно,  
Он говорил: «Иди сюда,  
Оставь свой край глухой и грешный,  
Оставь Россию навсегда.  
Я кровь от рук твоих отмою,  
Из сердца выну черный стыд.  
Я новым именем покрою  
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно  
Руками я замкнула слух,  
Чтоб этой речью недостойной  
Не осквернился скорбный дух.

(с. 148)

Далее начинался новый — советский период в творчестве Анны Ахматовой, когда ее поэзия обогатилась и новым философским содержанием и высоким патриотическим чувством.

## 5

Раннее творчество Осипа Эмильевича Мандельштама (1891—1938) испытало явное воздействие поэтов-декадентов. Едва вступивший в жизнь юный автор заявлял о своем полном разочаровании в ней («Только детские книги читать...», 1908):

Я от жизни смертельно устал,  
Ничего от нее не приемлю,  
Но люблю мою бедную землю  
Оттого, что иной не видал.

(с. 58)

Связь с поэзией декаданса особо подчеркнута здесь перекличкой с заглавной строкой стихотворения Ф. Сологуба «Я люблю мою темную землю...». Вслед за Сологубом Мандельштам писал о замкнутости человека в самом себе, в своих вымыслах («Отчего душа так певуча...», 1911), об его неизбывной отчужденности.

И опять к равнодушной отчизне  
Дикой уткой взвовется упрек, —  
Я участвую в сумрачной жизни,  
Где один к одному одинок!

(с. 65)

В то же время юный автор был не чужд увлечению поэзией XIX в. (К. Батюшков, Ф. Тютчев). О любви к Тютчеву говорит не только ряд родственных тем, но и переклички отдельных поэтических строк. Таково, например, «Silentium» (1910) Мандельштама, напоминающее об одноименном стихотворении Тютчева. Вскоре, однако, поэт обретает свою собственную проблематику и собственный поэтический голос. Это совпало с его приходом в «Цех поэтов». Тяготение Мандельштама к ясности и зримой предметности поэтических образов, а также все более крепнущее стремление к преодолению декадентского влияния нашло известную опору в декларативных выступлениях новой литературной группы.

Первая книга Мандельштама «Камень» (1913; в 1916 г. вышла новое издание сборника) показала, что в современную поэзию пришел своеобразный автор. Основное внимание Мандельштама сосредоточено на культурных ценностях человечества, воспринимаемых как выражение духовной энергии определенных исторических эпох. Заглавие первого сборника иносказательно. Поэта привлекает прежде всего зодчество, архитектура, именно в ней он видит воплощение духа истории, зримого выразителя ее потенциальных возможностей. Камень — свидетельство долгой жизни овеществленной идеи и вместе с тем послушный материал в руках художника-творца. Таким камнем для поэта было слово. Мандельштама влечет к себе готика, ей он посвящает ряд стихотворений.

Кружевом, камень, будь  
И паутиной стань,  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою раны!

(с. 70)

В 1912—1913 гг. появляются стихотворения «Айя-София», «Notre Dame» и «Адмиралтейство», в которых судьбы челове-

ства — древней Византии, средневековой Франции и императорской России предстают запечатленными в прекрасных строениях из камня. О знаменитом парижском соборе сказано:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,  
Души готической рассудочная пропасть,  
Египетская мощь и христианства робость,  
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь —

отвес.

(с. 75)

Мандельштам подчеркивает сложность искусства, подчиняющего своей гармонии несоединимые, казалось бы, предметы и явления. Тяжесть и камень, а с другой стороны — тростинка, соломинка, птица, ласточка принадлежат к ключевым образам поэта. Архитектура приводит его к размышлениям о природе творчества и о победе одухотворенного художественного замысла над бездушным материалом.

Как поэта, склонного к философскому осмыслению истории, Мандельштам отличает умение в немногих словах передать или как бы сгустить важнейшие черты культуры того или иного исторического периода или отдельных художественных созданий. Протестантская рассудочность хоралов Баха, скорбная и мощная патетика трагедии Расина или напряженный психологический драматизм стихов и новелл Эдгара По воспринимаются Мандельштамом не как достояние прошлого, а как близкие, заново переживаемые ценности художественного мира («Бах», 1913; «Мы напряженного молчания не выносим...», 1912; «Я не увижу знаменитой „Федры“...», 1915).

Среди русских мыслителей Мандельштам особенно интересовал П. Я. Чаадаев. В 1914 г. он посвятил ему специальную статью («Чаадаев») и стихотворение «Посох». Изучение наследия Чаадаева стимулировало размышления поэта об исторических судьбах России и ее связях с Западной Европой. И вновь в художественном сознании Мандельштама прежде всего возникает зодчество. В памятниках русской культуры ему было дорого творческое претворение чужого искусства, чудесный сплав великих культурных ценностей. Таковы стихотворения «На площадь выбежав, свободен...» (1914), посвященное строителю Казанского собора в Петербурге — А. Н. Воронихину («А зодчий не был итальянец, Но русский в Риме...»), и «В разноголосице девичьеского хора...» (1916):

И пятиглавые московские соборы  
С их итальянскою и русскою душой  
Напоминают мне явление Авроры,  
Но с русским именем и в шубке меховой.

(с. 226)

Особое место в поэтическом мире Мандельштама занимает античность, источник многочисленных поэтических реминисцен-

ций, аналогий и вариаций. Античные мифы для него не символы высшего бытия или неких иррациональных душевных переживаний, а воплощение высокой человечности, — и в этом он ближе к И. Анненскому, поэзия которого оказала значительное воздействие на акмеистов. Греция и Рим входят в поэзию Мандельштама как неотъемлемая часть его сознания, его личного переживания («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 1915; «С веселым ржанием пасутся табуны...», 1915). Он даже природу ассоциирует с метрикой Гомера.

Есть иволги в лесах, и гласных долгота —  
В тонческих стихах единственная мера.  
Но только раз в году бывает разлита  
В природе длительность, как в метрике Гомера.

(с. 85)

Вместе с тем творческий кругозор поэта-акмеиста был явно ограничен. Его творчеству не хватало глубокого дыхания своего времени, связи с общественной мыслью, с философскими раздумьями о судьбах современной России. В 1910-е гг. в его поэзию входят чеканные стихи о Петербурге («Петербургские строфы», «Адмиралтейство» и др.). В «Петербургских строфах» сделана попытка «перекинуть» мостик от прошлого к сегодняшнему дню. Как и в пушкинские времена, «правовед опять садится в сани, Широким жестом запахнув шинель». На Сенатской площади «Дымок костра и холодок штыка» вызывают в памяти декабрьские события 1825 г. Есть в Петербурге нового века и свой Евгений, который «бедности стыдится, Бензин вдыхает и судьбу клянет!». Но это все та же излюбленная ассоциативность, поэт все так же полностью погружен в мир литературы и искусства. Если же говорить о личностном тоне поэзии Мандельштама, то он был лишен трагического напряжения, столь свойственного литературе тех лет, что особенно бросалось в глаза при сопоставлении с поэзией А. Блока. Приверженность к акмеизму с его отказом от общественно-демократических традиций русской поэзии сужала поле зрения поэта, воздействуя и на глубину его, в сущности, замкнутых в себе исторических и историко-философских параллелей.

Мандельштам выступал как мастер отточенного стиха. Большое внимание им уделялось «постройке», композиции произведения. Заглавие первого сборника «Камень» должно было свидетельствовать о гармоничной цельности, завершенности входящих в него произведений, для создания которых надобно было не только «вдохновение», но и упорная шлифовка кеподатливого «камня», разум строителя. Вот одно из поэтических выражений *credo* поэта — «Адмиралтейство» (1913):

В столице северной гонится пыльный тополь,  
Запутался в листве прозрачный циферблат,

И в темной зелени фрегат или акрополь  
Сияет издали, воде и небу брат.

Ладья воздушная и мачта-недотрога,  
Служа линейкою преемникам Петра,  
Он учит: красота — не прихоть полубога,  
А хищный глазомер простого столяра.

(с. 79)

То же утверждалось и в стихотворении «Notre Dame» («... и всюду царь — отвес»).

В зримости, «вещности» изображения, к которым так стремились акмеисты, Мандельштам достиг высокого мастерства. Размышления и переживания поэта органично слиты в его стихах с конкретным воспроизведением предметного мира.

В статье 1924 г. «Промежуток» Ю. Тынянов, говоря о послеоктябрьских стихах Мандельштама, писал: «Смысловый строй у Мандельштама таков, что решающую роль приобретает для целого стихотворения *один* образ, один словарный ряд и незаметно окрашивает все другие, — это ключ для всей иерархии образов».<sup>35</sup> Это наблюдение верно и для многих произведений, вошедших в сборник «Камень». Как и поэзия А. Ахматовой, поэзия Мандельштама привлекла своим мастерством внимание многих исследователей русской стиховой культуры начала XX в.

Исследователи не раз обращали внимание на то, что в поэзии Мандельштама нет образа человека как такового. Это соответствует действительности. Чуждый своей бурной эпохе, Мандельштам не создал образа современника; при ретроспективном же взгляде на мир культурных ценностей на первый план им был выдвинут не сам человек, а его деяния, свидетельства его творческой работы. И тем не менее нельзя забывать о том, что внутреннему миру художника был дорог именно этот не воссозданный в зримом облике образ творца, художника, ваятеля. При этом поэт отдавал должное и вдохновенному творцу, и рядовому воплостителю его замысла (см. приведенные выше строки из стихотворения «Адмиралтейство»). О том, что «камень» не заслонял полностью для поэта того, кто обрабатывал его, свидетельствуют также строки, созданные им в ноябре 1917 г.:

Пусть имена цветущих городов  
Ласкают слух значительностью бренной.  
Не город Рим живет среди веков,  
А место человека во вселенной.

(с. 105)

Книга «Tristia» (1922), включившая произведения 1916—1920 гг., обозначила новый этап в творческом развитии Мандельштама. Увлечение средневековьем,<sup>36</sup> готикой сменилось более

<sup>35</sup> Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 188.

<sup>36</sup> В статье «Утро акмеизма» Мандельштам писал: «Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и

активным обращением к культуре Греции и Рима, более изобильным использованием понятий, связанных с античностью. В то же время в стихах на иные темы происходит усложнение поэтической манеры: усиливается отдаленная ассоциативность, тяга к реминисценциям, в стихах нередко возникает «тайный», зашифрованный смысл. В такой зашифрованной манере написано стихотворение «Соломинка» (1916), в трагической интонации и как будто алогическом потоке образов которого звучит горечь утраченной любви, смягченной только силой поэзии. Позднее Мандельштам снова вернется к поискам прозрачности и ясности.

Поэт камерного типа, Мандельштам все же не смог не откликнуться на большие события своего времени. В январе 1916 г. он пишет антивоенное стихотворение «Зверинец» (вначале оно было названо «Одой миру во время войны»), а в декабре 1917 г. создает в возбужденной атмосфере революционной России стихотворение «Декабрист» — исторический портрет человека героического характера, проступающий сквозь легкую дымку забвения.

Дальнейший путь поэта был сложным и противоречивым, но это уже особая страница из истории советской поэзии.

---

перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью» (Сирена, 1919, № 4—5, с. 72—73).



## ФУТУРИЗМ

### 1

В 1910-х гг. ожесточенная борьба между символизмом и реализмом прекратилась. В пору расцвета «Весов» В. Брюсов писал С. А. Венгеру: «Вся дальнейшая русская литература, литература будущего выходит из нас, не из Максима 1-го».<sup>1</sup> Теперь не только Блок, но и другие символисты пристально следят за развитием современного реализма. Как и в юности, Брюсов начинает пробовать свои силы на реалистическом поприще («Обручение Даши», неоконченный роман о современной молодежи). Возникает термин «реалистический символизм».

Вместе с тем борьба на литературном фронте не затихает. Идеиный кризис, охвативший русскую интеллигенцию после поражения революции 1905 г., не был преодолен, и это со всей очевидностью сказалось на судьбе модернистского искусства. Возникают новые группы, которые выступают не только против всего «старого», но и против предшествовавшего им модернистского искусства. Влияние символизма оставалось еще сильным, почти все молодые поэты в той или иной мере испытали его, но теперь они объявляют войну символистской эстетике и поэтике. Среди группировок, активно сражающихся с символизмом, наиболее мощный отряд представляли футуристы, и прежде всего поэты, причислявшие себя к кубофутуристам.

Первый футуристический сборник «Садок Судей» (1910), объединивший вокруг себя группу бюджетлян (название возникло от слова «будет») и явно направленный против символистского эстетизма, остался почти незамеченным. Более активно вначале выступили эгофутуристы.

В ноябре 1911 г. Игорь Северянин опубликовал поэтическую брошюру «Ручьи в лилиях», впервые употребив в ней в подзаго-

<sup>1</sup> См.: *Муратова К. Д.* Возникновение социалистического реализма в русской литературе. Л., 1966, с. 198.

ловке к поэзе «Рядовые люди» слово «Эго-Футуризм». После появления в том же году новой брошюры «Пролог „Эго-Футуризм“»,<sup>2</sup> в которой было заявлено «Для нас Державиным стал Пушкин, — Нам надо новых голосов!», возник кружок «Его». В январе 1912 г. в редакции ряда газет была разослана его программа, озаглавленная «Академия Эго-Поэзии. (Вселенский футуризм)». Предтечами эго-футуризма были названы К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая, а в качестве его теоретических основ провозглашались Интуиция и Эгоизм.<sup>3</sup> Эта программа была подписана И. Северянином, К. Олиповым (псевдоним К. К. Фофанова), Г. В. Ивановым и Грааль-Арельским (псевдоним С. С. Петрова). Печатным органом эгофутуристов стала газета «Петербургский глашатай» (вышло 4 номера), издававшаяся И. В. Игнатьевым (псевдоним И. В. Казанского). Выступления эгофутуристов, и прежде всего Северянина, вызвали шумные нападки критики, которые создали им своеобразную рекламу и обострили борьбу между Северянином и Олиповым за футуристическое первенство.<sup>4</sup> Северянин порвал с возглавляемой им литературной группой.<sup>5</sup> В «Открытом письме Игоря-Северянина» (печатная листовка), датированном 23 октября 1912 г., говорилось: «Теперь, когда для меня миновала надобность в доктрине „я — в будущем“, и находя миссию моего Эго-Футуризма выполненной, я желаю быть одиноким, считаю себя только поэтом, и этому я солнечно рад. Моя интуитивная школа „Вселенский Эго-Футуризм“ — путь к самоутверждению. В этом смысле она — бессмертна. Но моего Эго-Футуризма больше нет: я себя утвердил. Смелые и сильные! от вас зависит стать Эго-Футуристами!».

Окрыленный литературным успехом и вниманием к себе таких поэтов, как Ф. Сологуб и В. Брюсов (Брюсов откликнулся в печати на появление его брошюры «Электрические стихи» и посвятил ему сонет-акrostих с кодою),<sup>6</sup> Северянин выступил со своей последней, 35-й, брошюрой «Эпилог „Эго-Футуризм“», в ко-

<sup>2</sup> Северянин И. Пролог «Эго-футуризм». Поэма грандиоз. Апофеозная тетрадь 3-го тома. Брошюра 32-я. СПб., 1911. 4 с. — Первые брошюры Северянина, представляющие отклик на события русско-японской войны (отец Северянина был военным), появились в 1904 г.

<sup>3</sup> Тексты листовок эгофутуристов приведены в статье: Казанский. Первый год Эго-Футуризма. Академия Эго-Поэзии. — В кн.: Орлы над пропастью. Предзимний альманах. СПб., 1912, с. 2—4.

<sup>4</sup> О соперничестве поэтов см. в статье: Игнатьев И. В. «Эго-Футуризм». — В кн.: Засахаре Кры. СПб., 1913, с. 2—9. — Там же текст листка К. Олипова «Хартия интуитивной школы Вселенский Эго-Футуризм» (Октябрь 1912).

<sup>5</sup> О выходе из кружка «Его» одновременно с Северянином заявили Г. Иванов и С. Петров (Гиперборей, 1912, ноябрь, № 2, с. 29—30). Оба стали членами Цеха поэтов.

<sup>6</sup> Сонет «Игорю Северянину» В. Брюсова появился в кн.: Орлы над пропастью. Предзимний альманах, с. 1. — Брюсов неоднократно писал о Северянине. Наиболее развернутая статья помещена в кн.: Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916, с. 9—26.

торой заявил: «Я — год назад — сказал: „я буду“. Год отверкал, и вот — я есть!».<sup>7</sup>

В следующем году вышла с лестным предисловием Ф. Сологуба первая большая книга Северянина «Громокипящий кубок» (образ, заимствованный у Ф. Тютчева), принесшая поэту огромный успех. В течение двух лет она выдержала семь изданий.

После ухода Северянина И. В. Игнатъев, выступавший в качестве теоретика, издателя и поэта, попытался сохранить группу эгофутуристов,<sup>8</sup> продолжая издавать небольшие альманахи от их лица (всего вышло 9 альманахов) и сборники их стихов. Потуги малоодаренного К. Олимова занять видное место в литературе были безрезультатны. Защищая «Вселенский Эго-Футуризм», он выступал от лица «Родителя Мироздания», но его стихи не поднимались над уровнем подражателя футуристам.<sup>9</sup> Северянин появлялся теперь на литературных вечерах либо один, либо вместе с кубофутуристами.

Кубофутуристы, именовавшие себя также будетлянами и гилейцами,<sup>10</sup> издали в 1912—1914 гг. несколько сборников, необычных по своему оформлению, по вызывающим антиэстетическим заглавиям и дерзкому тону. Первый из них — «Пощечина обществу вкусу» (декабрь 1912) — с девизом «В защиту свободного искусства» был открыт коллективной декларацией Д. Бурлюка, А. Крученых, В. Маяковского и В. Хлебникова. И если Северянин объявлял Пушкина устаревшим писателем, то авторы новой книги призывали: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности». Отказываясь от наследия классиков, футуристы в то же время выразили полное презрение к современной литературе в целом — к М. Горькому, Л. Андрееву, А. Куприну, И. Бунину, В. Брюсову, А. Блоку и другим, дерзко заявляя: «С высоты небоскребов мызираем

<sup>7</sup> Северянин И. Эпиглот «Эго-Футуризм». Столица на Неве, 1912, с. 1. Датировано 24 октября 1912 г.

<sup>8</sup> В группу вошли: И. В. Игнатъев, П. Широков, В. Гнедов, Д. Крючков. 1 сентября от их имени была издана «Грамота интуитивной ассоциации Эго-Футуризма». После смерти Игнатъева в январе 1914 г. группа объединилась с поэтами «Центрифуги» (см. сборник «Руконог», М., 1914).

<sup>9</sup> В листке «Проземий Родителя Мироздания. Идиотам и Кретинам» (Пг., 1916) «Всемогущий и Всезнающий Великий Мировой поэт» К. Олимов заявлял:

Что Мне Конфуций, Что Сократ,  
Что Вычисления Ньютона,  
Я Вальпургийней Тьмы-Тем Крат  
Всех Измышлений Эдиссона.

Подобное же явление, когда поэта, причисляющего себя к соратникам, скорее можно было счесть за пародиста нового литературного направления, сопровождало и символизм при его возникновении (см. статью: *Тяпков С. Н.* К истории первых изданий русских символистов (В. Брюсов и А. Емелянов-Коханский). — Рус. лит., 1979, № 1, с. 143—152).

<sup>10</sup> Гилей по-древнегречески называлась та часть Таврической губернии, где в 1910-х гг. жила семья Бурлюков.

на их ничтожество!». Вслед за «Пощечиной общественному вкусу» последовали другие сборники: вторая книга «Садке Судей» (февраль 1913), «Дохлая луна» (август 1913; 2-е изд. — 1914), «Затычка» (1914), «Молоко кобылиц» (1914), «Рыкающий Парнас» (1914). В последнем был напечатан манифест «Идите к черту!» с выпадом против возникшей группы акмеистов («свора адамов с прибором»).

Участники первого сборника «Садок Судей» и сборника «Пощечина общественному вкусу» еще не именовали себя футуристами, так назвала их критика. По свидетельству В. Маяковского, они подхватили это наименование как красный плащ тореадора. В дальнейшем они выступают от лица литературной компании футуристов «Гилея»; в «Дохлай луне» говорилось, что это «сборник единственных футуристов мира!! поэтов „Гилея“».

В манифесте «Идите к черту!» они заявят: «Мы отбросили наши случайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов».<sup>11</sup> Среди подписавших манифест был и нестойкий попутчик кубофутуристов Северянина.

Демонстративным разрывом с литературными традициями, подчеркнутым вниманием к темам города и технического прогресса, а также вызывающим антиэстетизмом русский футуризм перекликался с ранее появившимся итальянским футуризмом, однако идейно-эстетическая сущность его была иная.

Итальянский футуризм, возникший в годы нарастания империалистической экспансии Италии, был проникнут духом агрессивности. В «Первом манифесте футуризма», написанном главой итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти (1876—1944) и впервые напечатанном во французском «Figaro» 20 февраля 1909 г.,<sup>12</sup> война прославлялась как «единственная гигиена мира». Демагогически призывая сокрушить морализм, разрушить музеи и библиотеки, чтобы пробудить Италию к активности,<sup>13</sup> Маринетти выдвинул требование утвердить «ниспровергающее и зажигательное насилие» и создать новую красоту — красоту скорости. Гонимый автомобиль, провозглашал он, прекраснее, чем античная статуя Самофракийской победы. Антигуманистическим идеям манифеста Маринетти соответствовало и его собственное творчество. На русский язык были переведены новелла-манифест «Убьем Лун-

<sup>11</sup> Рыкающий Парнас. СПб., 1914, с. 1.

<sup>12</sup> Маринетти. Футуризм. СПб., 1914, с. 103—110; см. также: Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. — Одним из пропагандистов итальянского футуризма был В. Шершеневич, впоследствии имажинист. См.: Битва у Триполи (26 октября 1911 г.), пережитая и воспетая Ф. Т. Маринетти. Пер. и предисл. В. Шершеневича. М., 1915. (Универсальная б-ка, № 1061).

<sup>13</sup> При появлении первых манифестов Маринетти критика обратила основное внимание на призыв сокрушить музеи, считая, что это вызвано чрезмерным преклонением итальянцев пред своим старым искусством. Дальнейшее показал, что призыв к насилию и сокрушению культуры не был для Маринетти и его сторонников только актом эстетической борьбы. С 1919 г. он сближается с фашизмом.

ный Свет» (1909), очерки об итало-турецкой войне «Битва у Триполи» (1911), роман «Мафарка-футурист» (1910), герой которого воплощал в себе не знающего жалости завоевателя и творца новой техники.

В «Техническом манифесте» футуризма (1912) Маринетти (Луначарский назвал его литературным сверх-Ноздревым)<sup>14</sup> призывал к изгнанию из литературы «всякой психологии» и всего с нею связанного. «Человек, совершенно испорченный библиотекой и музеем, покорный ужасающей логике и благоразумию, не представляет больше абсолютно никакого интереса», — утверждал вождь футуризма, предлагая «заместить психологию человека, отныне исчерпанную, лирическим наваждением материи». Он писал, что «нет ничего интереснее для футуристического поэта, чем движение клавиатуры в механическом пианино».<sup>15</sup>

В «Техническом манифесте», а также в манифесте об уничтожении синтаксиса, о «беспроволочном воображении» и «словах на свободе» Маринетти выступал с программой динамического художественного стиля, отвечающего новым темпам жизни. Практически это выразилось в попытках создать некое подобие телеграфного языка. Примером такого новшества служил приложенный к манифесту очерк Маринетти «Битва = вес + запах».<sup>16</sup> Поэтические произведения итальянских футуристов в России не переводились; известность получили лишь манифесты Маринетти.

Подобно этому итальянскому автору, русские футуристы широко использовали жанр манифеста для провозглашения своего художественного сгедо и ниспровержения общепринятых эстетических вкусов. Однако идейная направленность итальянских манифестов была чужда гилейцам. Ниспровержение старого наследия совершалось ими не во имя антигуманизма; неприемлема была для них и империалистическая агрессивность, влекущая за собою защиту капитализма. Когда в начале 1914 г. Маринетти приехал в Россию, русские футуристы выступили против него, справедливо отвергая при этом преемственную связь русского футуризма с итальянским.

Русский футуризм был одним из видов модернистского искусства, тяготевших к формалистическому экспериментаторству и выступавших против выражения общественных тенденций в искусстве, но, в отличие от итальянского, он был чужд милитаризму и слепому преклонению перед техническим прогрессом. Русским футуристам было присуще анархическое бунтарство, направленное не только против современной литературы, но и против современной действительности, хотя основ буржуазного общества оно не затрагивало. При этом теоретические выступления

<sup>14</sup> Луначарский А. В. Футуристы. — Собр. соч. в 8-ти т., т. 5. М., 1965. с. 270.

<sup>15</sup> Маринетти. Футуризм, с. 154—155.

<sup>16</sup> Там же, с. 164—167. — В книге приведены и другие образцы творчества Маринетти.

часто не совпадали с творческой практикой отдельных футуристов, реально носившей, вопреки их собственным программным заявлениям, в известной мере демократический характер.

Принципиально иным, чем у итальянцев, было отношение русских футуристов к языку художественной литературы. Уделяя этой проблеме огромное внимание и сближаясь в некоторых заявлениях с итальянцами — в частности, в призыве освободиться от грамматических правил и расшатать синтаксис, — русские футуристы стремились не к телеграфной рационализации языка, а к его обогащению на основе нового словотворчества. Декларация в сборнике «Пощечина общественному вкусу» завершалась провозглашением значимости самоценного (самовитого) слова, которое привело к формалистическим исканиям.<sup>17</sup> В то же время футуристы проявляли большой интерес к языку, порожденному жизнью города.<sup>18</sup>

Организатором группы кубофутуристов, к которой причисляли себя В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский, Б. Лившиц, Д. и Н. Бурлюки, был поэт и художник Давид Давидович Бурлюк (1882—1967), энергичный устроитель публичных вечеров футуристов и издатель ряда их сборников. Наиболее же ярким представителем нового направления сами футуристы считали В. Хлебникова.

Литературное бунтарство Д. Бурлюка выражалось в крайнем антиэстетизме. Следуя за Ш. Бодлером и французскими «проклятыми поэтами», он ошарашивал читателей вызывающим снижением образов, с которыми обычно ассоциировалось представление о возвышенной красоте. Так, в стихотворении «Мертвое небо» (сборник «Дохлая луна») небо у Бурлюка — «труп!! не больше!», а «звезды — черви». Он же заявлял: «Поэзия — истрепанная девка. А красота — кощунственная дрянь».<sup>19</sup>

До крайнего предела доводил художественные принципы футуризма поэт и теоретик группы «Гилея» Алексей Елисеевич Крученых (1886—1968), яростно выступавший в защиту художественной дисгармонии и затрудненности эстетического восприятия. В декларативной статье А. Крученых и В. Хлебникова «Слово как таковое» (1913) в качестве основного провозглаша-

<sup>17</sup> О связи футуризма с появлением «формальной школы» в литературоведении см. в статье А. С. Мясникова «У истоков формальной школы» (Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975, с. 297—346).

<sup>18</sup> В 1915 г. футуристическое издательство «Лирень» проектировало издание «Вестника художественной речи» под названием «Слововед» при участии Н. Асеева, Д. и Н. Бурлюков, М. Матюшина, В. Маяковского, Г. Петникова, В. Хлебникова, П. Флоренского и др. В программу этого неосуществленного издания входило изучение разговорной речи (наречия, говоры, жаргон), книжной речи (словосечение, словообраз, силослов) и языка рекламы. (См. объявление в кн.: Асеев Н., Петников Г. Леторей. Книга стихов. М., 1915, с. 32).

<sup>19</sup> Футуристы. Первый журнал русских футуристов. М., 1914, № 1-2, с. 17.



писцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)». <sup>23</sup> Характерен также повышенный интерес художников авангарда к природе слова (К. Малевич, М. Матюшин); П. Филонов сам выступает в качестве автора «заумной» книги «Пропевень о поросли мировой» (1914).

В оформлении футуристических книг принимали участие К. Малевич, О. Розанова, Н. Гончарова, М. Ларионов и другие художники-авангардисты. Художественной выразительностью обладали «самописьма» футуристов — литографические воспроизведения стихов, переписанных рукою автора или художника. Именно таким способом были изданы многие произведения Хлебникова и Крученых.

В начале нового века значительно видоизменились формы общения деятелей искусства и литературы. Возникает русская богема, создаются артистические кафе и кабаре. Наряду с привычными литературно-музыкальными вечерами, организуемыми большей частью с благотворительными целями, распространение получают эстрадные выступления писателей, и прежде всего поэтов, перед широкой аудиторией. Литераторы начинают совершать специальные поездки по стране.

Большой резонанс в печати получила поездка по стране группы футуристов в составе Д. Бурлюка, В. Маяковского и В. Каменского. С 4 декабря 1913 г. по 29 марта 1914 г. они объехали семнадцать городов. В их выступлениях в Крыму принял участие Северянин. Вечера поэтов-футуристов вызывали не только большое стечение публики, но и серьезное беспокойство властей. В неуважении к авторитетам, звучавшем в выступлениях футуристов, они не без основания улавливали своеобразный подрыв основ господствующего строя. Публику же поражала художественная необычность новой поэзии, талантливейшее чтение стихов Каменским и Маяковским, а также язвительный ораторский дар последнего. После поездки футуристов в провинции появилось значительное число подражательных и пародийных футуристических сборников.

Нередко, говоря о футуристах, пишут, что их печатные и устные выступления, их разрисованные лица и пресловутая желтая кофта Маяковского преследовали цель эпатаживать *буржуа*, т. е. имели ярко выраженную социальную направленность. Это несомненно преувеличено. Брюсов, первым употребивший применительно к футуристам выражение «*épater les bourgeois*» (отзыв о сборнике «Садок Судей»), имел в виду обычное значение данных слов — удивить, ошеломить обывателя. «Сборник переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса, и его авторы прежде всего стремятся поразить читателя и раздражить критиков (что

<sup>23</sup> Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое, с. 12.



называется *épater les bourgeois*)», — писал Брюсов.<sup>24</sup> Последующее отречение футуристов от классического наследства и от демократической литературы начала XX в. было также явно рассчитано на отмеченный Брюсовым эффект. На вечерах с участием футуристов, — а именно на них создавался их шумный и скандальный успех, — присутствовала разнохарактерная публика, и прежде всего учащаяся молодежь, представители литературного и художественного мира. Социальная направленность пришла не сразу и не ко всем футуристам.

Подобно символизму, футуризм как литературное направление не был монолитным. Помимо «эго» и «кубо» в нем существовали и другие группы, объединившиеся вокруг созданных ими издательств «Мезонин поэзии» (К. Большаков, Р. Ивнев, Б. Лавренев, В. Шершеневич и др.) и «Центрифуга» (С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев и др.). Первое объединение выступало против нигилистического отношения к предшествующей литературе. Не тяготела к антиэстетическому бунтарству и «Центрифуга».

В футуризме отчетливо проявились две тенденции: одна, представленная главным образом творчеством Д. Бурлюка и А. Крученых, свидетельствовала об узко понятом формальном новаторстве; другая, выраженная в творческих исканиях В. Хлебникова, В. Маяковского, Е. Гуро, В. Каменского, вела к преодолению футуризма как такового. Они быстро перерастали свои эпатажные программы, привлекая к себе внимание серьезных ценителей поэзии. Так, невзирая на язвительные выпады против себя, В. Брюсов, не забывший собственное тяготение в молодости к литературному скандалу, с интересом следил за новаторскими исканиями молодых поэтов. Следили за ними также А. Блок, Ф. Соколов.

Обобрительно отозвался о футуристах М. Горький — сначала на их вечере в артистическом кабаре «Бродячая собака», а затем в заметке, опубликованной с цензурными изъятиями в «Журнале журналов» (1915, № 1). Горького привлекло стремление футуристов к общению с массовой аудиторией. В то же время он зорко подметил неоднородность их творческих устремлений. «Русского футуризма нет, — писал Горький. — Есть просто Игорь Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский. Среди них есть несомненно талантливые люди, которые в будущем, отбросив плевелы, вырастут в определенную величину <...> они молоды, у них нет застоя, они хотят нового, свежего слова, и это достоинство несомненное.

Достоинство еще в другом: искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда, очень уродливо, но это простить можно. Они молоды... молодые <...> Они не выкидыши, они во-время рожденные ребята».<sup>25</sup> Таким образом,

<sup>24</sup> Рус. мысль, 1911, № 2, отд. 2, с. 230.

<sup>25</sup> Горький М. Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, с. 71—72.

Горький подтвердил закономерность возникновения — хотя еще и «уродливого» — искусства, которое, порывая с камерностью символистов и акмеистов, искало пути к тому, чтобы быть услышанным многими.

Футуризм, формально прекративший свое существование к началу следующего десятилетия, начал распадаться уже в 1915—1916 гг. Весьма характерно, что вслед за Горьким о распаде футуризма как литературного направления заявил также В. Маяковский. Нигилистическая программа футуризма была исчерпана. Творчество Маяковского и Каменского достаточно ясно говорило о все большем приобщении поэтов к настойчиво отвергаемой ранее ими самими общественной проблематике.

## 2

Игорь Северянин (Игорь Васильевич Лотарев, 1887—1941) начал свой творческий путь как продолжатель бескрылой и духовно надломленной поэзии 80-х гг. В его ранних стихах слышатся надсоновское обращение к «усталому духом» брату («Гатчинская мельница», 1907) и горькое разочарование в жизни, выраженное в тоне апухтинского взволнованного монолога («Ее монолог», 1909). Не чужд был Северянин и несколько расплывчатому гражданскому негодованию против узаконенной народной нищеты и политики кровавых репрессий («А знаешь край? . . .», «Что видели птицы. . .», оба — 1907). Но истинными своими учителями он считал поэтов мечты и недостижимой в жизни красоты — К. М. Фофанова и Мирру Лохвицкую. В стихах разных лет Северянин настойчиво возвращался к воспоминаниям о Фофанове как старшем друге, поэте-бессребренике, преданном своему поэтическому идеалу. Верный увлечениям юности, Северянин создал идеализированный образ Мирры Лохвицкой как воплощения экстаического порыва к наслаждению жизнью, жестоко прерванного преждевременной смертью поэтессы.

В 1910-х гг. Северянин меняет свою поэтическую манеру, ставясь поэтом-«эготистом». Теперь он выглядит не мечтателем. в стихах которого неизменно повторяются слова «грезы», «слезы» и «мечты», а упоенным своим успехом поэтом, уверенным в том, что он обновил русскую поэзию. Склонный к эксцентричности, «эксцессер», по его собственному выражению, он любил ошеломлять публику самовосхвалением:

И, гений Игорь-Северянин,  
Своей победой упоен:  
Я повсеградно озкранен!  
Я повсесердно утвержден! <sup>26</sup>

(«Эпилог», 1912)

<sup>26</sup> Северянин И. Громокипящий кубок. М., 1913, с. 140.

Из кultzа своего «я» и возникла приставка «эго», подчеркивавшая индивидуалистическую позицию эгофутуризма.

В программных выступлениях Северянин отдал некоторую дань общей для западноевропейской и русской авангардистской поэзии ориентации на быстрые темпы жизни и огромные технические завоевания XX в. В стихотворении, открывающем сборник «Ананасы в шампанском», он славит знаменье эпохи — «Стрекот аэропланов! беги автомобилей! Ветропробсвист экспресов! крылолет буэров!» («Увертюра», 1915). Однако его урбанизм носит чисто внешний характер, превращаясь в примету времени, в выражение городского восприятия мира (см., например: «Солнце, закатное солнце! твой дирижабль оранжев!» — «В пяти верстах по полотну...», 1912). Урбанизм, включенный в общую структуру северянинской поэзии, оказался слитым с салонными представлениями о комфорте и элегантности.

Она вошла в моторный лимузин,  
Эскизя страсть в корректном кавалере.<sup>27</sup>

(«В лимузине», 1910)

Элегантная коляска, в электрическом биеньи,  
Эластично шелестела по шоссейному песку.<sup>28</sup>

(«Июльский полдень», 1910)

В 1910-х гг. Северянин говорит о себе как поэте-иронике. Одной из тем его эгофутуристической поэзии стала иронически трактованная жизнь высшего света и полусвета, воспринимаемая сквозь призму бульварного романа. В некоторых стихотворениях ирония эта явственна и порою переходит даже в сатиру. Так, иронически звучат выпады поэта против аристократов, пустоту которых скрывает лишь титул («Диссона»), против приличных мерзавцев «в шикарных котелках» («На смерть Фофанова»), против фешенебельных клубов,

Где вкусно сплетничают дамы о светских дрязгах и  
о ссорах,

Где глупый вправе слыть не глупым, но умный  
непрерменно глуп.<sup>29</sup>

(«Клуб дам», 1912)

Многим запомнились строки из стихотворения «Нелли» (1911), говорящие, что у модной дамы «под пудрой молитвенник, а на ней Поль де-Кок».<sup>30</sup> Вместе с тем жалобы поэта на недооценку его иронии были неправомерны, так как ирония все же была мало ощутима в его творчестве и весьма часто приобретала

<sup>27</sup> Северянин И. Ананасы в шампанском. М., 1915, с. 15.

<sup>28</sup> Северянин И. Громокипящий кубок, с. 68.

<sup>29</sup> Там же, с. 71.

<sup>30</sup> Там же, с. 70.

черты декадентского эстетизма. Недаром Северянина называли эстетствующим футуристом.

Критика отмечала манерность, будуарно-ресторанный характер и пошловатую изысканность северянинских произведений. Романтика душевной «утонченности» нередко находила здесь наивное выражение в метафорах, передающих состояние опьянения тонкими винами. В стихах Северянина мы встретим «Грезы кларета», «Лилии ликеров», «Шампанский полонез». Океан у него «плещется десертно, — совсем мускат-люнельно» («В коляске Эсклармонды», 1914).<sup>31</sup> Поэту были свойственны салонный дендизм и экстравагантность. И лишь изредка сквозь мишуру самолюбленности пробивалось настоящее чувство.

Основополагающим для северянинской доктрины эгофутуризма было утверждение всеоправдания, которое приводило к полному общественному индифферентизму. Так, в «Шампанском полонезе» (1912) вызывающе уравниваются взаимоисключающие друг друга идейные и жизненные противоречия.

Шампанское, в лилии журчащее, искристо —  
Вино, упоенное бокалом цветка.  
Я славлю восторженно Христа и Антихриста  
Душой, обожженной восторгом глотка!

Голубку и ястреба! Рейхстаг и Бастилию!  
Кокотку и схимника! Порывность и сон!  
В шампанское ллию! Шампанского в ллию!  
В морях Дисгармонии — маяк Унисон!<sup>32</sup>

Несмотря на всю ограниченность поэтического кругозора Северянина, его поэзия не без основания производила впечатление новизны. Северянин был музыкален, произведения его отличаются большой напевностью и своеобразным лиризмом. Свои устные выступления сам Северянин называл поэзоконцертами и, по воспоминаниям современников, почти пел свои стихи. Такая декламационная манера была обусловлена строфическим построением, часто близким к романсу и основанным на подхватах и повторениях отдельных слов и целых фраз; обилием унаследованных от Бальмонта разнообразных внутренних созвучий в стихе — ассонансов и аллитераций; наконец, в это главное, ритмическое стиха. Поэту особенно удавались трехсложные размеры с пропуском ударений в центральных слогах стиха; ими создавалось впечатление мелодичной гармонии с ритмическими паузами.

Северянин нередко прибегал к сочетанию «высокого» и «низкого» стиля. Характерно в этом плане стихотворение «Мороженое из сирени» (1912), в котором эстетский язык слит с уличным говором, выкриками морожежника.

<sup>31</sup> Северянин И. Анапасы в шампанском, с. 19.

<sup>32</sup> Северянин И. Громокипящий кубок, с. 63.

— Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!  
Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.  
Сударышни, судари, надо ль? — не дорого — можно без  
прений...  
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!

Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...  
Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?  
Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,  
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирэле!<sup>33</sup>

Северянин нередко использовал составные и внутренние рифмы и порою щеголял ими. Виртуозным признала современная критика «Квадрат квадратов», в первой строфе которого зарифмовано каждое слово двух первых строк, а в последующих строфах происходила перестановка тех же слов с той же рифмовкой.

Критика отметила широкий звуковой диапазон поэзии Северянина и ее ритмическое разнообразие. Особо привлекла к себе внимание его «Русская» (1910) со строфой:

Хорошо гулять утрами по овсу,  
Видеть птичку, лягушенка и осу,  
Слушать сонного горлана-петуха,  
Обменяться с дальним эхом: «ха-ха-ха!»<sup>34</sup>

В. Брюсов и Ф. Сологуб, написавший предисловие к первой большой книге Северянина («Громокипящий кубок»), назвали его истинным поэтом.<sup>35</sup> Одаренность Северянина была отмечена Блоком, Горьким, Луначарским и многими другими.

Северянин удивлял своих читателей и слушателей обилием неологизмов, которые, несмотря на свою причудливость, в основном не нарушали общих норм русского языка.<sup>36</sup> Для поэзии начала XX в. уже не были новостью составные слова, но в поэзии Северянина их было очень много (грезофарс, плутоглазка, золото-полдень, ленноструйный). Он любил слова с приставкой «без» и «о» — безгрезье, безнадежье, безвопросен, оэкринить, стуфлить, осенокосить, осоловить («осоловил Парнас»); глаголы, образованные от существительных, — крылить, грозовать, ветрить, июнить; субстантивированные глаголы — жужжалка, промельк («промельк экспресса»).

Но в то время как кубофутуристы стремились к трудной, сложной игре со словом, Северянин выступал как поэт изысканной общедоступности. В поэтическом словотворчестве ему порою не хватало чутья и вкуса. Примером такой безвкусицы может служить стихотворение «Качалка грезэрки» (1911).

<sup>33</sup> Там же, с. 59.

<sup>34</sup> Там же, с. 37.

<sup>35</sup> См. статью: *Анцугова Т.* Брюсов и Игорь Северянин. — В кн.: Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977, с. 51—62. (Ставропольский пед. ин-т).

<sup>36</sup> См. статью проф. Р. Ф. Брандта «О языке Игоря Северянина» в кн.: Критика о творчестве Игоря Северянина, с. 128—157.

Вы постигаете тайну: вечной жизни процесс.  
И мечты — сюрпризэрки  
Над качалкой грезэрки  
Воплотятся в капризный, но бессмертный эксцесс!<sup>37</sup>

В то же время в работе Северянина над новым словом были и несомненные удачи. Брюсову понравился его неологизм «олунить», Маяковский подхватил его слово «бездарь», филологу Брандту показался удачным северянинский «угрюмец».

Северянину нравилось придавать своим стихам иностранный оттенок. О себе он писал: «Весь я в чем-то норвежском! весь я в чем-то испанском!» («Увертюра», 1915). Обилие слов иностранного происхождения, действительно, придавало его поэзии особый отпечаток, который сказывался и в манере авторского чтения. Маяковский, помнивший многие стихи Северянина наизусть, пародировал эту манеру и пел его стихи, растягивая звуки: «хотелось сирэйни», «не было дэйнег».

Многое воспринималось в поэзии Северянина сначала как озорство, проявление молодого задора, как нечто наносное, которое скоро исчезнет. Но этого не случилось. Появившиеся после «Громокипящего кубка» сборники «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), «Поэзоантракт» (1915) показали, что опьянение успехом помешало даровитому поэту пойти в своем творчестве вперед. Он стал перепевать уже достигнутое. Не случайно его начинают сопоставлять с модным тогда эстетом эстрады А. Вертинским.

И все же, вопреки повторяемости, напевность, мелодичность и своеобразный лиризм поэзии Северянина продолжали приносить ему успех. Книги поэта охотно переиздавались. 14 (27) февраля 1918 г., когда на одном из поэтических вечеров в Политехническом музее в Москве происходили выборы короля поэтов, титул этот был присужден публикой Игорю Северянину (второе место занял Маяковский, третье — Бальмонт).

В отличие от других футуристов — В. Маяковского, В. Каменского, Н. Асеева — Северянин так и не обратился к серьезной общественной тематике. На первую мировую войну он откликнулся чисто внешне, с одной стороны, казенным патриотизмом, а с другой — попыткой оправдать обывательское желание продолжать жизнь как ни в чем ни бывало: пройтись «по Морской с шатенками» и во всем исходить из признания «Война — войной. А розы — розами». Неглубоко воспринял он и развитие революционных событий. Февральская революция его «всколыхнула», и в приливе чувств он восклицал: «Я плачу. Я свободой пьян» («И это — явь!»), но общественная позиция поэта оставалась весьма неопределенной.

В 1918 г. Северянин уехал в Эстонию, где не раз уже отдыхал с семьей. Отделение Эстонии от России сделало его эмигрантом.

<sup>37</sup> Северянин И. Громокипящий кубок, с. 62.

Он продолжал активно писать, постепенно освобождаясь от своего позерства. Его поэзия отразила искреннюю тоску по родине. Вступление Эстонии в число братских советских республик в 1940 г. поэт горячо приветствовал.

### 3

Велимир Хлебников (Виктор Владимирович Хлебников, 1885—1922) впервые обратил на себя внимание стихотворением «Заключение смехом», напечатанным в альманахе «Студия импрессионистов» (1910). Оно состояло из слов, произведенных поэтом от корня «смех», и хотя эти неологизмы оказались нежизненными, стихотворение удивляло своей экспрессивностью:

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно.  
О, засмейтесь усмеяльно!<sup>38</sup>

В дальнейшем Хлебников выступал как участник напумевших футуристических сборников — «Садок Судей», «Пощечина обществу вкусу», «Дохлая луна» и вместе с Д. Бурлюком и В. Маяковским принимал участие в составлении ширококвотельных футуристических программ и деклараций. Он, однако, называл себя не футуристом, а «будетлянином», и этим словом с его подчеркнuto славянским обликом как бы давал понять, что художественное новаторство должно опираться не на отрицание, а, напротив, на творческое развитие культуры прошлых веков, на возрождение ее забытых древних истоков. О том же говорило и его имя-псевдоним (Велимир).

Хлебников заслуженно пользуется репутацией очень трудного для чтения поэта. Непосредственному восприятию и пониманию его произведений мешает многое: поэтический язык, основанный на затрудненных словоовеществах, смысловой алогизм, порою полная абсурдность в развитии художественной темы и, наконец, смешение воедино мифов, преданий и исторических событий разных времен, прошлого с настоящим. Значительную часть поэтического наследия Хлебникова составляют заготовки, варианты и отрывки, но и законченные им произведения нередко представляют лабораторные опыты со словом. Тем не менее среди незавершенных или чисто экспериментальных произведений Хлебникова, которые имеют скорее филологическое, чем художественное значение, немало вещей, обладающих несомненной оригинальностью и своеобразием художественного замысла.

Поэт-заумник, постоянно нарушавший привычные логические и словесные связи, Хлебников был поэтом-мыслителем, склонным

<sup>38</sup> Хлебников В. Собр. произведений в 5-ти т., т. 2. Л., 1930, с. 35. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

к глубоким раздумьям о судьбах человечества и вселенной. В его поэзии мало личного и обычно отсутствует авторское «я»; одно из немногих исключений — слегка ироничный лирический автопортрет («сорвался я с облака») в стихотворении «Детуся» (1921). Хлебников тяготел к большой форме — к эпосу, к поэме.

«Будетлянство» Хлебникова коренным образом отличалось от футуризма Маринетти. В художественной программе итальянских футуристов будущее связывалось с дальнейшим развитием и торжеством современной цивилизации: гигантским ростом городов, блестящими успехами техники и подчинением ее динамике всей культуры человечества. У Хлебникова же главенствуют тревога за будущее, отданное во власть техники, и острое осознание растущего конфликта между цивилизацией и природой. Его волнуют проблемы, до недавнего времени беспокоившие лишь немногих и выдвинутые на первый план только в последние десятилетия, после второй мировой войны. Бездумное прославление техники в шумных манифестах и гораздо менее впечатляющих художественных произведениях итальянских футуристов стало вчерашним днем; и напротив, теперь все более становится понятна глубина раздумий русского поэта о судьбах человечества и окружающей его природы.

Хлебников исходил из мечты о восстановлении естественных отношений между человеком и природой. Он готов был учиться высшей жизненной мудрости у зверей, птиц и растений. Одно из его первых значительных произведений — поэма в прозе «Зверинец» (1909) — навеяна чтением У. Уитмена, поэта, замечательного ощущением единства человека с другими людьми и с природой. Поэтическое описание зверей, заключенных человеком в клетку, сплетено у Хлебникова с беспокойными раздумьями об утрате человеком каких-то больших ценностей, воплощенных в мире живого, «где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг» (4, 28).

Другая сторона проблемы — противоречие между цивилизацией и природой — раскрывается Хлебниковым в раздумьях о власти техники над человеком. Наиболее законченное выражение они получили в «Журавле» (1909), фантастическом повествовании о том, как происходит «восстание вещей» и над людьми, над городом берет власть чудовищный журавль, возникший из огромного подъемного крана. К нему слетаются, еще более увеличивая его и превращая в гиганта, фабричные трубы, дома, рельсы, трамвайные вагоны, чугунные решетки; к ним присоединяются мертвецы с кладбищ.

Полувеликан, пслужуравель  
Он людом грозно правил,  
Он распростер свое крыло, как буря волокна,  
Путь в глотку зверя предудказан был человечку,  
Как воздушнике путь в печку.  
Над готовым погибнуть полем



Узники бились головами в окна,  
Моля у нового бога воли.  
Свершился переворот. Жизнь уступила власть  
Союзу труппа и вещи.

(1, 81)

Власть техники рисуется поэтом как некое страшное апокалипсическое видение. Большую выразительность поэме придают типичные особенности поэтического стиля Хлебникова: необычные метафоры — «трубы подымали свои шеи», частые перифразы, позволяющие заново увидеть обычное и привычное, — «Железный, кисти руки подобный, крюк» (подъемный кран), разговорная речевая интонация с оттенком архаической патетики («О, род людской!») и, наконец, оригинальный ритм — акцентный стих, основанный на соединении строк разной длины и с разным количеством ударений. У Хлебникова такой стих чаще всего строится на ямбической основе с колебанием между тремя и четырьмя ударениями. Свободна была и вводимая Хлебниковым рифмовка.

С фантастическим образом чудовища, которое в поэме «Журавль» олицетворяло современную технику, перекликается образ поезда в поэмах «Змей поезда» (1910) и «Бунт жаб» (1913—1914). В первой из них жертвой поезда-змеи оказываются пожираемые им люди, а во второй — гибнущие под его колесами лягушки и жабы. Таким образом, техника выступает в роли губительной силы, враждебной всему живому на земле.

Поэт-мыслитель, Хлебников взирал на мир как бы издалека, с такой высокой и отдаленной точки зрения, что судьбы отдельных стран и народов сливались для него в потоке времени:

Годы, люди и народы  
Убегают навсегда,  
Как текучая вода.  
В гибком зеркале природы  
Звезды — невод, рыбы — мы.

(3, 7)

Поэтический горизонт Хлебникова был широк не только во времени, но и в пространстве. В его поэзию и прозу входят мифы многих народов, причем не только античные или славянские, но и народов Азии и Африки (Египта). В широте мифологического кругозора поэта выразилось осознание единства человеческой культуры. Мифы сибирского народа орочей использованы им в «сверхповести» (так Хлебников назвал свой синтез стихов и прозы) «Дети Выдры». Славянские и древнегреческие мифы соединены между собой в сказочно-фантастических сценах «Девьего бога» (1911).

Хлебников не избегал современных тем, но для него вполне естественным было обращение к давнему прошлому — язычеству, Древней Руси. Поэма «И и Э» (1912) перекликается с поэтизацией первобытного человечества в балете И. Стравинского «Весна

священная» и в поэзии С. Городецкого. Со сборником последнего «Ярь» Хлебников, по его признанию, не расставался целый год.

Жизнь людей каменного века Хлебников воссоздал в своей поэме в манере, близкой к примитивистской живописи, увлечение которой в те годы испытали не только художники, но и поэты. В духе примитивизма звучат имена героев поэмы, каждое из одной гласной. Предельно сжат и экспрессивен рассказ героя поэмы о встрече с хищником:

Зверь с ревом гаркая  
(Страшный прыжок,  
Дыхание жаркое),  
Лицо ожог.

(1, 87)

Однако в отличие от Городецкого у Хлебникова на первый план выдвигается не первобытность, а духовная цельность еще близкого к природе человека.

В далекое прошлое человечества уводит драматическая поэма «Гибель Атлантиды» о катастрофической гибели легендарного материка, где властвовали заслужившие свою тяжкую участь бесчеловечные правители. В поэме этой звучит отголосок раздумий поэта, вызванных первой русской революцией.

В 1910-х гг. русская проза, поэзия, драма начали приобретать философскую окрашенность. Хлебников принадлежит к числу писателей, заново поднявших философскую тему времени. Он очень ценил роман Г. Уэллса «Машина времени», но в своих собственных произведениях настоящее совмещал не с будущим, а с прошлым. Одна из особенностей его художественного воззрения на мир — сдвиги во времени или преднамеренные анахронизмы, благодаря которым воедино совмещаются мифологические представления и герои, исторические события и вымышленные литературные персонажи, представители разных времен и народов. Иногда такое смешение времен заставляет вспомнить комическую встречу древнерусского богатыря с нигилистками-шестидесятницами в поэме А. К. Толстого «Поток-богатырь». Хлебников явно следует за ним в поэме «Внучка Малуши» (1908), в которой внучка киевского князя Владимира встречается с петербургскими курсистками. В другом случае — в поэме «Шаман и Венера» — автор близок к пушкинской поэме «Руслан и Людмила» и к распространенному в XVIII столетии жанру «ироико-комической поэмы» с обычным для поэмы такого типа смешением мифологических образов и включением их в бытовую обстановку позднейшего времени. Так, римская Венера попадает у Хлебникова в жилище сибирского шамана, и они объясняются между собой в ироническом светском тоне, снижаемом врывающимися в их разговор прозаизмами.

В частых анахронизмах у Хлебникова под покровом шутки скрыто представление о математических законах истории. Мате-

матик и естественник по своему образованию, поэт увлекался математическими вычислениями и, уверенный в закономерной повторяемости исторических событий через определенный промежуток времени, упорно составлял «доски судьбы», стремясь предсказывать войны и революции. Он считал себя «судьбодержцем», поэтическим провозвестником будущего.

Восприятие «движения времени» Хлебниковым антиисторично, но вместе с тем он был одержим вполне оправданным ощущением глубокого кризиса, охватившего современный поэту мир. В причудливости его фантастики своеобразно преломились новые научные представления о времени и пространстве. В математике он преклонялся перед одним из создателей неевклидовой геометрии — Н. Лобачевским и перед подготовившим теорию относительности Г. Минковским; их имена встречаются в его художественных произведениях.

Некоторые хлебниковские сдвиги во времени предвосхищали возникший уже в наши дни театр абсурда, точнее — антиобывательскую сатиру в нем. Небольшой диалогизированный рассказ Хлебникова «Мирсконца» (1913) похож на кинофильм, запущенный с конца. Он начинается бегством семидесятилетнего статского советника со своих похорон и его возвращением к оброчной супруге; затем продолжается их обывательское существование в обратном порядке — от старости к молодости, завершаемой младенчеством: «Поля и Оля с воздушными шарами в руке, молчаливые и важные, проезжают в детских колясках» (4, 245).

Произвольным сдвигам во времени соответствует отношение Хлебникова к художественному слову как материалу для словотворчества. Задачу этого словотворчества поэт видел в проникновении в глубинный смысл слов. «Найти, не разрывая круга корней, — писал он в статье «Свояси» (1919), — волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое — свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз» (2, 9). В неологизмах Хлебникова силен отпечаток древнеславянской речи. Он выступал одновременно как архаист и новатор.

В работе над словом Хлебников обнаружил незаурядное филологическое чутье, его словотворчество в основном не отрывалось от общих законов русского языка. Он выступал в роли создателя «заумного языка», но с его собственной точки зрения язык этот должен быть не бессмыслицей, а носителем смысла, скрытого в корнях слов и в их звукописи. На практике это нередко приводило к игре созвучиями. На «заумном языке» написано стихотворение, в котором при помощи созданных самим автором слов передано впечатление от портрета в духе кубистической живописи.

Бобэбби пелись губы  
Вээбми пелись взоры  
Пиээо пелись брови  
Лиэээй — пелся облик

Гзи-гзи-гзэо пелась цешь,  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо.

(2, 36)

Однако читателю невозможно было догадаться, что, судя по записной книжке автора, слово «бобэбби» обозначает красный, а «пиээо» синий цвет. Вместе с тем в своей экспериментаторской работе над словом Хлебников-поэт часто достигал большой виртуозности и выразительности («Заключение смехом», «Кузнечик»).

Хлебников воспринимал мировую войну не только как страшное бедствие, но и как преступление ее виновников перед человечеством. Значительная часть антивоенных стихов поэта объединена в цикл «Война в мышеловке». Скорбь о жертвах войны, о тех, чья жизнь подешевела, здесь сочетается с ненавистью к тем, кто наживается на связанных с войною биржевых спекуляциях.

Правда, что юноши стали дешевле?  
Дешевле земли, бочки воды и телеги углей.

Падают Брянские, растут у Манташева,  
Нет уже юноши, нет уже нашего  
Черноглазowego короля беседы за ужином.  
Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам!

(2, 247)

В создании образа войны Хлебников остался верен себе и, смещая время, представляет ее себе в виде грозного чудовища каменного века.

Величаво идемте к Войне Великанше,  
Что волосы чешет свой от трупья.  
Воскликнемте смело, смело, как раньше:  
Мамонт наглый, жди копыя!

(2, 249)

Под влиянием войны в поэзии и прозе Хлебникова усилились социально-утопические мечтания о будущем человечества. Отправная точка в его набросках «Мы и домá» — осуждение современного города, в котором «союзом глупости и алчности» строятся «дома-крысятники». В размышлениях о городе будущего поэт предвидит организующую роль государства-строителя. Глядя на новый город с привычной для него точки зрения — издали и сверху, — поэт видит не беспорядочное скопление крыш, а гармоничное согласование природы с архитектурными массами. Это прекрасный город свободы и творческого труда, город Солнцестан, как позднее он будет назван в его стихах. Но социалистические по существу идеи облакаются в привычные для Хлебникова архаические формы мысли: в картине будущего города он предвидит «порядок древнего Новгорода».

Далекий от ясного понимания исторической закономерности, поэт ощупью приближался к идее союза трудовой интеллигенции с рабочим классом. В составленном Хлебниковым и подписанным им вместе с Г. Петниковым утопическом манифесте «председателей земного шара» (1917) идея единства интересов рабочих и интеллигенции высказана уже определенно.

В годы мировой войны мысль Хлебникова все чаще обращалась к образам Разина и Пугачева как символам мятежа и русского национального характера. В этом он близок В. Каменскому, работавшему в 1912—1916 гг. над романом и поэмой о Разине.

Февральскую революцию Хлебников воспринял как пролог к утверждению власти самого народа и нашел слова, чтобы выразить свой революционный энтузиазм. Его поэтическое «я» расширяется до слитого с народом «мы»; его революционный энтузиазм воплощен в смелых и неожиданных образах: в них сливается революционное и в то же время космическое восприятие мира.

Свобода приходит наяв,  
Бросая на сердце цветы,  
И мы, с нею в ногу шагая,  
Беседуем с небом на ты.

(2, 253)

Падение Временного правительства Хлебников встретил как социальную неизбежность. Со времени Октябрьской революции начался новый, особенно продуктивный период его творчества: углубилось идейное содержание, возросло художественное мастерство. Вдумчивый исследователь творчества Хлебникова Н. Л. Степанов справедливо писал: «... в последние годы жизни его палитра обогатилась всеми красками современной, уличной речи, народной частушки, стала необыкновенно емкой и многогранной. Образы и метафоры приобрели (...) большую точность и весомость».<sup>39</sup>

#### 4

В 1913 г. С. П. Бобров, деятельный член кружка молодых поэтов «Лирика», опубликовал в символистском журнале «Труды и дни» (№ 1-2) статью «Лирическая тема», утверждая, что «единственный пафос, которым живет и которым творится поэзия, — лирический». Группа «Лирика» распалась после выхода из нее в 1914 г. Боброва, Б. Пастернака и Н. Асеева; они-то и создали новое объединение «Центрифуга», положив в основу своего творчества верность лирической теме и метафорической насыщенности поэзии. Поэты «Центрифуги» тяготели к эгофутуристам, возглавляемым И. В. Игнатьевым, выделяя из числа кубофутуристов

<sup>39</sup> Степанов Н. Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975, с. 270.

лишь В. Хлебникова и В. Маяковского. Вместе с тем они не отвергали нигилистически символизм, оказавший воздействие на их творчество. Примечательна дарственная надпись на книге «Сестра моя жизнь», сделанная Борисом Леонидовичем Пастернаком (1890—1960) 6 июня 1922 г.: «Федору Кузьмичу Сологубу в знак нежнейшей преданности и почтения от восхищавшегося им с незапамятных лет и не переставшего им трогаться автора с признательностью». <sup>40</sup> Символисты в какой-то мере его учителя, но он ищет свой, отличный от них путь.

Ранняя лирика Пастернака — лирика высокого романтического накала, обращенная к глубинным личным переживаниям и проникнутая ощущением единства личности с окружающим миром. По своему содержанию это поэзия любви и природы. Напряженность воспроизводимых переживаний получала выражение в потоке оригинальных, но часто очень сложных метафор.

К ранней поэзии еще более, чем к зрелой, можно отнести позднейшее самокритическое замечание Пастернака о «неотвязной субъективности» как наиболее привычной для него области. <sup>41</sup> Отсюда возникла трудность его понимания. Именно поэтому Горький, высоко ценивший поэтический дар Пастернака, писал ему: «...слишком тонка, почти неуловима в стихе вашем связь между впечатлением и образом», <sup>42</sup> — и объяснял это непреодоленной мирового хаоса в творческом сознании поэта.

Заглавие первой книги Пастернака — «Близнец в тучах» (1914) подразумевало созвездие «Близнецов» и служило намеком на путеводную звезду в начале творческого пути поэта (стихотворение «Близнец на корме», 1913). <sup>43</sup> Позднее он скажет, что необычное заглавие его сборника свидетельствовало о подражании «космологическим мудреностям, которыми отличались книжные заглавия символистов и названия их издательств». Вторая книга «Поверх барьеров» (1917) говорит о попытке Пастернака превозмочь свое романтическое мировосприятие и связанную с ним поэтическую манеру. <sup>44</sup>

Футуризм в понимании Пастернака был новаторским подходом к обычным жизненным явлениям, воспринятым в аспекте вечности. «Позвольте же импрессионизму в сердцевинной метафоре футуризма быть импрессионизмом вечного. Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения — вот истинный смысл футуристических аббревиатур», — так излагал Пастернак свой взгляд на поэзию в программной статье «Чер-

---

<sup>40</sup> Пастернак Б. Сестра моя жизнь. Лето 1917 года. М., 1922. (Библиотека ИРЛИ АН СССР, шифр 83<sup>10</sup>/<sub>39</sub>).

<sup>41</sup> См.: Литературное наследство. т. 70. М., 1963, с. 302.

<sup>42</sup> Там же, с. 308.

<sup>43</sup> См.: Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 620. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию).

<sup>44</sup> См. высказывания самого поэта: Пастернак Б. Охранная грамота. Л., 1931, с. 111—113.

ный бокал».<sup>45</sup> Его футуризм проявлялся в тяготении к первичной детскости восприятия мира, в затрудненности художественной формы, в подчеркнутом использовании звучания слова.

В стихах Пастернака слышна интонация живой и непринужденной, порой бессвязной, взволнованной, приподнятой речи. Своеобразие ритма его ранних стихов создается не столько отступлением от традиционных стихотворных размеров, сколько синтаксисом, расположением слов, частыми словоразделами — короткими или прерванными фразами внутри отдельных строк и между строфами. Так, в «Июльской грозе»:

Гроза в воротах! на дворе!  
Преображаясь и дуря,  
Во тьме, в раскатах, в серебре,  
Она бежит по галерее.

По лестнице. И на крыльцо.  
Ступень, ступень, ступень. — Повязку!  
У всех пяти зеркал лицо  
Грозы, с себя сорвавшей маску.

(с. 94)

Это один из примеров особого пастернаковского ритма, которым он будет пользоваться и в дальнейшем. Говоря о ранней поэзии Пастернака, В. Брюсов писал: «В области формы — у него богатство ритмов, большею частью влитых в традиционные размеры, и та же новая рифма, создателем которой он может быть назван даже еще в большей степени, чем Маяковский».<sup>46</sup>

В стихах Пастернака часты точные приметы времен года; он проникновенно говорит об июльских грозах, летних ливнях или зимних вьюгах. При этом тонкое восприятие природы, даже восхищение ею соединено с подчеркнутым прозаизмом. Вот картина ледохода:

Река отравлена. Волны  
Движенья мертвы и нетрезвы,  
Но льдин ножи обнажены,  
И стук стоит зеленых лезвий.

(с. 587)

Широкое введение в поэзию прозаизмов свидетельствовало об общем стремлении Пастернака и футуристов к демократизации поэтического языка, хотя Пастернак и не прибегал к крайностям в этой области.

Ранние поэтические опыты подвергнутся Пастернаком в конце 20-х гг. значительной переработке; многие стихотворения будут написаны заново, но основы ранней поэтики будут сохранены.

<sup>45</sup> Второй сборник Центрифуги. Пятое турбоиздание. М., Третий турбогод, [1916], с. 41. — Первым сборником Центрифуги был «Руконог» (М., 1914), в котором участвовали также поэты-эгофутуристы.

<sup>46</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1975, с. 518.

Для ранней лирики Пастернака характерна устремленность в глубь души, умение так передать каждый миг жизни, что он кажется слитым с вечностью, с вселенной, с глубинной сутью вещей. Такое впечатление усиливается благодаря образному оживлению предметного мира и нередкому в поэзии Пастернака перечислению фактов и событий, порою очень отдаленных и как будто ничем между собою не связанных, но подводимых им к единому поэтическому смыслу. Некоторые ранние стихотворения целиком построены на развернутой метафоре. В одном из них игра на рояле воплощена в шуме крыльев лебединой стаи («Я клавишей стаю кормил с руки...», 1915); в другом — исходной метафорой служат роды, рождение утра, видимое из окна мчащегося поезда («Урал впервые», 1916).

К числу больших достижений в ранней поэзии Пастернака относится стихотворение «Марбург», из которого Маяковский любил повторять полные глубокого чувства строки:

В тот день всю тебя от гребенок до ног,  
Как трагик в провинции драму Шекспирову,  
Носил я с собою и знал назубок,  
Шатался по городу и релетировал.

Трагедия отвергнутой любви здесь передана в уже сложившейся у поэта манере, с помощью метафорического оживления природы и предметного мира явлений. Трагизм глубоких личных переживаний усиливает окружающая обстановка: тротуар раскален, мостовая смотрит враждебно, нарастает ветер.

Плитняк раскалялся. И улицы лоб  
Был смугл. И на небо глядел исподлобья  
Бульжаник. И ветер, как лодочник, греб  
По липам. И сыпало пылью и дробью.

Здесь, как часто у Пастернака, образный смысл усиливается приемом переноса части синтаксической фразы в другую строку (enjambement) и повышенным антропоморфизмом. «Плитняк раскалялся» — в соотношении с соседними глагольными формами («глядел», «греб») получает дополнительное значение одушевленности. Стихотворение завершается развернутой метафорой тревожной бессонницы, уподобленной проигранной шахматной партии.

И тополь — король. Королева — бессонница.  
И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью.  
И ночь побеждает, фигуры сторонятся.  
Я белое утро в лицо узнаю.

(с. 594—595)

«Марбург» — стихотворение большого внутреннего смысла, связанного с личной биографией поэта. Название стихотворения указывает на город, один из центров немецкой философской мысли, где в 1912 г. Пастернак слушал лекции известного нео-



кантианца Г. Когена, который увлекал его попыткой синтетического подхода к человеческому знанию. Личная трагедия поэта совпала с глубоким кризисом его сознания. Именно тогда вопреки пожеланиям своего учителя он решительно отказался от профессионального занятия философией. Подъем чувств, поток смятенных образов этого стихотворения глубоко воссоздают не только трагедию любви, но и драматические переживания человека на распутье своей жизни.

Ранняя лирика Пастернака почти целиком замкнута в кругу личных переживаний, но постепенно вместе с преодолением периода ученичества и футуристических увлечений в нее входит ощущение хода истории, предвосхищая его будущие социально насыщенные поэмы. В отрывке «Десятилетие Пресни» (1915) поэт с болью в сердце вспоминает о революционных боях 1905 г., а в других стихотворениях с горечью откликается на первую мировую войну. Как дурной сон воспринимаются им принесенные ею бесконечные страдания, ранения и смерти («Дурной сон», 1914); он даже возвышает свой голос до антивоенного протеста («Артиллерист стоит у кормила...», 1914). Последнее стихотворение было напечатано в газете «Новь», литературным отделом которой тогда заведовал Маяковский. Цензура не пропустила в этом протесте строки о разоружении.

Но в целом идейный и творческий путь Пастернака в 1910-х гг. еще не определился; он сам с большой поэтической силой выразил это в стихотворении «Метель» (1914). Здесь при помощи обычной для него взволнованной сбивчивой речи с повторениями — «В посадe, куда ни одна нога...», «Постой, в посадe, куда ни одна...», «Послушай, в посадe, куда ни одна...» — воссоздается впечатление блуждания в метели, потери и упорных поисков жизненного пути.

Я тоже какой-то... я сбился с дороги:  
— Не тот это город, и полночь не та.

(с. 85)

Сборник «Сестра моя жизнь», изданный в 1922 г., входит уже в историю советской поэзии 20-х гг. Но, выходя за рамки до-октябрьского периода русской литературы, книга эта сохраняет с ним тесную связь. Созданный в значительной своей части в 1917 г., она воодушевлена общедемократическим революционным подъемом первых месяцев после Февральской революции.

В новом поэтическом сборнике получили дальнейшее развитие главные темы двух первых книг Пастернака — любовь и природа, причем несколько разделов в ней завершают прозаические приписки, создающие впечатление дневниковой интимности: «В то лето туда уезжали с Павелецкого вокзала» или «С Павелецкого же уезжали и в ту осень». Как и ранее, поэт передает чувство единства человека со всем миром: каждый миг человеческой

жизни у него кажется слитым с вечностью («Гроза моментальная навек»), каждый шаг выводит во вселенную: «И через дорогу за тын перейти Нельзя, не топча мирозданья» («Степь»).

Погружаясь в глубину жизненных и литературных переживаний и порою замыкаясь в них («Какое, милые, у нас Тысячелетье на дворе?» — нарочито спрашивал поэт «сквозь фортку» у детворы), поэзия Пастернака тем не менее отмечена в новой книге бурным разливом реальных человеческих чувств. Возбужденное восприятие природной стихии сливается здесь с революционными настроениями. В потоке метафор и сравнений весна неотделима от революции («Весенний дождь»); покрытое тучами небо напоминает о все еще не оконченной войне — о гонимых на фронт солдатах, о толпах пленных и страданиях раненых («Еще более душный рассвет»), а в предгрозовой степной жаре («Распад») слышатся отзвуки нарастающей революционной бури.

Более глубокое осмысление объективного хода истории стало возможно для поэта уже после Октября.

## ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Владимир Маяковский

---

Издав в 1922 г. сборник стихов под заглавием «13 лет работы», Владимир Владимирович Маяковский (1893—1930) тем самым отнес начало своей литературной деятельности к 1909 г. Юноша, активно участвовавший в революционной работе, был заключен в Бутырскую тюрьму и здесь испытал целую тетрадь стихами. Судя по скупым воспоминаниям поэта, то были стихи в духе поздней народнической и ранней пролетарской поэзии с некоторым налетом символизма. В автобиографии Маяковский так говорит о своем чтении в тюрьме: «Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось так же про другое — нельзя».<sup>1</sup>

Выйдя из тюрьмы, Маяковский решил серьезно учиться. В Училище живописи, ваяния и зодчества, «куда приняли без свидетельства о благонадежности» (1, 19), он встретился с Д. Бурлюком, организатором группы поэтов-«будетлян».

В футуризме Маяковского привлекал анархистский бунтарский задор, ориентация на убыстренные темпы жизни и ярко выраженное стремление к формальному новаторству. Начиная с 1912 г. произведения юного поэта печатались в футуристических сборниках и в виде небольших книжечек.<sup>2</sup>

Футуристы выступали с резкими нападками на символистов, не избегав, однако, переключек с их творчеством. Воссоздавая

Футуристы выступали с резкими нападками на символистов, не избегав, однако, переключек с их творчеством. Воссоздавая

---

<sup>1</sup> Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1955, с. 17. (Ниже ссылки в тексте даются по этому изданию). О революционной работе поэта см. статью В. Ф. Земскова (Литературное наследство, т. 65. М., 1958).

<sup>2</sup> Маяковский В. 1) Я! М., 1913. 16 с.; 2) Владимир Маяковский. Трагедия в 2-х действиях с прологом и эпилогом. М., 1914. 44 с.; 3) Облако в штанах. Тетраптих. Пг., 1915. 64 с.; 4) Флейта-позвоночник. Пг., 1916. 16 с.; 5) Война и мир. Пг., 1917. 48 с. 6) Простое как мычание. Пг., 1916.

городской пейзаж, В. Брюсов писал в своем дифирамбе «Городу» (1907):

Царя властительно над долом,  
Огни вонзая в небосклон,  
Ты труб фабричных частоклом  
Неумолимо окружен.<sup>3</sup>

В стихотворении «За женщиной» (1913) Маяковский дает близкую поэтическую зарисовку:

дразними красным покровом блуда,  
рогами в небо вонзались думы.

(1, 44)

Урбанизм был характерной чертой творчества символистов. Именно они, опираясь на традиции русской и зарубежной литературы, придали современному капиталистическому городу облик «страшного мира». Урбанизм характерен и для русских футуристов. Город в их изображении становится еще более ужасным. В ранних произведениях Маяковского это город-гипербола. Он враждебен человеку, полон злобы, отчаяния, уродства. В нем «гроба // домов // публичных» («Утро», 1912); «Улица провалилась, как нос сифилитика» («А все-таки», 1914).

Однако, подчеркивая уродующую человека власть капитала, Маяковский видит вместе с тем в городе своеобразную красоту, создаваемую новыми ритмами жизни, громадами домов, пестрыми вывесками, электрическим и газовым светом. Истоки нового отношения к городу поэт находит в творчестве Верхарна. «Разве можно было думать о красоте пьяных кабаков, контор, грязи улиц, грома города до Верхарна?» — пишет он в 1913 г. (1, 283).

Поэзии Маяковского и Хлебникова была присуща антибуржуазность, но вначале она носила слишком общий, расплывчатый характер. У Маяковского это скорее выступления против мещанства, покорности, сытости. И потому нельзя не признать, что в зрелой поэзии символистов содержалась более острая социальная характеристика капиталистического города, в котором зреет уже восстание. Брюсовское стихотворение «Городу», среди значимых примет которого названы нужда и гнет, заканчивалось словами:

Коварный змей с волшебным взглядом!  
В порыве ярости слепой,  
Ты нож, с своим смертельным ядом,  
Сам поднимаешь над собой.<sup>4</sup>

Поэзия юного Маяковского была еще лишена подобного социального осознания. Он сосредоточивал внимание на мрачных сторонах жизни города, на том, что поработочает и развращает

<sup>3</sup> Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 1. М., 1973, с. 514.

<sup>4</sup> Там же, с. 515.

человека, но не призывал к борьбе с буржуазным обществом как таковым и оставлял вне поля своего зрения противоборствующие ему силы.

Раннее творчество свидетельствовало о сильном увлечении Маяковского формальным экспериментаторством. Будучи не только поэтом, но и художником-авангардистом, он стремился к воссозданию необычных зрительных образов, к усложненности и деформации их. Подобно тому как в живописи кубистов мир предметных явлений распадался на плоскости и объемы, Маяковский рассекал порою отдельные слова и создавал своеобразную игру рассеченных частей.

У-  
лица.  
Лица  
у  
догов  
годов  
рез-  
че.  
Че-  
рез  
железных коней  
с окон бегущих домов  
прыгнули первые кубы.

(1, 38)

Условности авангардистской живописи отвечала порою также цветовая игра, используемая при обрисовке городского пейзажа. Вот как рисуется наступление ночи в первом опубликованном стихотворении Маяковского «Ночь» (1912):

Багровый и белый отброшен и скомкан,  
в зеленый бросали горстями дукаты,  
а черным ладоням сбежавшихся окон  
раздали горящие желтые карты.

(1, 33)

Подобно другим футуристам, Маяковский тяготел к вызывающему антиэстетизму, к ломке устоявшихся представлений о том, что недопустимо в литературе, и прежде всего в поэзии. Толпа у него — «стоглавая вошь» (1, 56); «Река — сладострастье, растекшееся в слюни» (1, 62). Его лирический герой нередко бравитует экстравагантными заявлениями («Ничего не понимают», «Кофта фата» и др.). К футуристическим бравадам следует отнести утверждение, в целом выпадающее из гуманистического творчества поэта, рассчитанное на ошеломление читателя: «Я люблю смотреть, как умирают дети» («Несколько слов обо мне самом» — 1, 48).

Наметившееся в поэзии 1910-х гг. общее тяготение к прозаизмам разговорной речи и вещной детали приняло у Маяковского наибольшую отчетливость. Однако, вводя в свои стихи «язык

улицы» и демократизируя свой словарь, Маяковский по мере творческого развития все сильнее подчеркивал свою устремленность к приподнятой, ораторской речи, к сложному сплаву высоких и низких образов.<sup>5</sup>

В начале поэтического пути Маяковский придерживается силлаботонической системы, но затем переходит, выступая как новатор, к свободному акцентному стиху. Он широко прибегает к ломке стиховой строки и к неравномерности строк внутри строфы, сильнее выделяя тем самым особо значимые для себя, ударные слова.

Первое литературное трехлетие проходит у Маяковского в полемических схватках, в утверждении себя как поэта-футуриста. Он не только подписывает коллективные футуристические декларации, но и развивает их положения в своих статьях, доказывая самоценность художественной формы, чисто словесных задач («... писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично» — 1, 299). Даже позднее, когда нигилистический задор юношеских выступлений против идейного значимого искусства уже отошел в прошлое, Маяковский напишет: «Начало двадцатого века в искусстве — разрешение исключительно формальных задач. Не мастерство вещей, а только исследование приемов, методов этого мастерства» (4, 251). Утверждение это напоминает о настоячивых художественных исканиях футуристов, но не соответствует состоянию поэзии начала нового века: достаточно вспомнить философско-эстетические воззрения младших символистов. Отдав дань формальным увлечениям и их теоретическому обоснованию (А. Белый), они не выдвигали эти увлечения на первый план.

В то же время, провозглашая главенство формы, Маяковский отмежевывался от крайностей футуризма, понимая борьбу за новое слово иначе, чем Крученых и Бурлюк. В декларации, опубликованной в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (декабрь 1912 г.), ему наиболее близко было первое положение: «Рог времени трубит нами в словесном искусстве».<sup>6</sup> Новое слово необходимо Маяковскому прежде всего для отражения новой действительности: «Развилась в России нервная жизнь городов, требует слов быстрых, экономных, отрывистых <...> Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои» (1, 324).

В 1913 г. литературная группа «Гилея» и общество художников «Союз молодежи» решили организовать футуристический театр «Будетлянин». А. Крученых (либретто) и М. Матюшин (музыка) создали оперу «Победа над Солнцем» («Пролог» к ней был написан В. Хлебниковым, спектакль оформлял К. Малевич). Маяковский же выступил с «трагедией», озаглавленной именем

<sup>5</sup> О языке ранней поэзии Маяковского см.: Тимофеева В. В. Язык поэта и время. (Поэтический язык Маяковского). Л., 1962, с. 34—103.

<sup>6</sup> Пощечина общественному вкусу. М., 1913, с. 3.

самого автора, — «Владимир Маяковский». Эстетическим обоснованием программы нового театра служили публиковавшиеся статьи Маяковского о театре и кино, в которых он резко выступал против современного реалистического театра.

И опера, и трагедия были поставлены (каждая дважды) в начале декабря 1913 г. на сцене петербургского театра «Луна-парк». Спектакль «Владимир Маяковский» также был оформлен в духе авангардизма. Прибегнув к нарочито беспорядочному пересечению линий и плоскостей, П. Филонов и И. Школьник создали хаотический образ города в паутине улиц с падающими домами. Условность декорации соответствовала условному характеру самой трагедии.

Выступая в защиту театра актера, Маяковский создал пьесу, близкую к монодраме. Главное действующее лицо в ней — сам автор (его играл Маяковский), другие персонажи подчеркнута условны. Это калеки, изуродованные «адищем города» (Человек без уха, Человек без глаза и ноги, Человек без головы), подавленные горем люди (Женщина со слезинкой, Женщина со слезой и Женщина со слезищей) и безликие люди. Сценическое действие в пьесе отсутствует. Персонажи появляются в ней, чтобы только сказать об ужасах и грязи жизни и принести поэту свою слезу. Это и будет та ноша, которую он помесет к «темному богу гроз // у истока звериных вер», понесет,

душу  
на копьях домов  
оставляя за клоком клок

(1, 170)

Раннему творчеству Маяковского присуще подчеркивание одиночества лирического героя, сетование на бездушные окружающего его мира.

Я одинок, как последний глаз  
у идущего к слепым человека!

(1, 49)

Однако лирический герой не оставался неизменным. В трагедии «Владимир Маяковский» он конденсирует страдания многих людей, хотя и не обретает еще социальной активности.

Для раннего творчества поэта характерно также стремление показать лирического героя в соотношении с Землей, Космосом, Человечеством. Трагедия «Владимир Маяковский» — одна из первых попыток подобного соотношения. К образу человека, ощутившего безмерность человеческих страданий, Маяковский вернется затем в своих поэмах «Человек» и «Облако в штанах». Страдания — лейтмотивная тема творчества Маяковского дооктябрьского периода.

Период первой мировой войны обозначил новую, весьма значимую веху в творческом развитии поэта. Империалистический

характер войны не сразу был понят им. Вначале, как и многие литераторы, он поддался господствующему настроению («Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны» — 1, 22), хотел вступить добровольцем в армию и стал исполнителем заказных военно-патриотических лубков. В статье «Будетляне» (1914) Маяковский будет говорить о войне до победного конца: «В то время как писатель печален — „идем на смерть“, народ в радости — „идем на ратный подвиг“» (1, 332). Подобно Л. Андрееву, Маяковский полагал, что война уничтожает «на сегодня и мнения, и партии, и классы» (1, 331), т. е. внутреннюю социальную борьбу в стране. Однако в своей поэзии он не выступает с подобными заверениями. Теоретическая мысль явно отставала от творческого мировосприятия поэта.

Резкий перелом в отношении к войне наступает в русском обществе в 1915 г. Проигранные сражения, огромные людские потери, тяготы военных лет внесли прозрение в широкие народные массы, в среду демократической интеллигенции; началось отрезвление и среди литераторов. Все более явным становилось недовольство народа. В ноябре 1915 г. В. И. Ленин писал: «Теперь мы снова идем к революции».<sup>7</sup>

Первые военные стихи Маяковского носили пацифистский характер, но вскоре общее отрезвление захватывает поэта в свою орбиту, заставляя задуматься над причинами, вызвавшими мировую бойню. В 1915—1916 гг. он работает над обличительной поэмой «Война и мир». «Кровавые игры», в которых участвуют многие страны, потрясают в ней вселенную вплоть до небес, где дрожат испуганные ангелы. Теперь автор скажет, что

Никто не просил,  
чтоб была победа  
родине начертана.  
Безрукому огрызку кровавого обеда  
на чёрта она?!  
(1, 227)

В поэме раскрывалась социальная подоснова кровавых и ничем не оправданных битв.

Врачи  
одного  
вынули из гроба,  
чтоб понять людей небывалую убыль:  
в прогрызанной душе  
золотолапым микробом  
вился рубль.  
(1, 216)

Вместе с тем поэт, политическое сознание которого только начало становиться, выступает в поэме как утопист, верящий,

<sup>7</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 27, с. 79.



что грозные годы войны завершатся всеобщим примирением («броненосцы // провозят в тихие гавани // всякого вздора яркие ворохи», а пушки «перед домом // на лужайке // мирно щиплют траву» — 1, 241). Ирония здесь была едва уловима. Более значимо была выражена в финале поэма страстная вера Маяковского в приход нового свободного человека.

И он,  
свободный,  
Ору о ком я,  
человек —  
придет он,  
верьте мне,  
верьте!

(1, 242)

Антимилитаристский пафос поэмы — равной ей в этом плане в поэзии тех лет не было — испугал цензуру, и она запретила ее публикацию на страницах антивоенного горьковского журнала «Летопись». Поэма смогла появиться в печати только после Февральской революции.

В годы мировой войны эпатажные декларации, свойственные футуристам, все еще находят отражение в произведениях Маяковского. Так, в «Облаке в штанах» он заявит:

Славьте меня!  
Я великим не чета.  
Я над всем, что сделано,  
ставлю «nihil».

(1, 181)

Но такие заявления — неизжитая дань недавнему прошлому. Поэзия Маяковского обретает теперь все более глубокую гражданскую окраску. Он обращается к большим социальным темам, вызывая в среде футуристов справедливые опасения, что поэт скоро покинет их.

Вспоминая начало 1914 года, Маяковский скажет, что почувствовал себя мастером. «Могу овладеть темой. Вплотную. Ставлю вопрос о теме. О революционной. Думаю над „Облаком в штанах“» (1, 22). Когда-то в тюрьме он пытался откликнуться на новые общественные темы, но старые формы стиха помешали тому. Теперь появились новое содержание и новое мастерство. На смену увлечению «самовитым» словом как таковым приходит понимание ценности работы над художественной выразительностью слова, призванного отразить мироощущение человека XX в. и новые условия его существования. В поэме «Облако в штанах» звучит теперь мысль о необходимости появления нового языка, новой образности:

улица корчится безъязыкая —  
ей нечем кричать и разговаривать.

(1, 181)

Поэт хочет стать выразителем ее устремлений, заговорить от ее лица. И если ранее он восхвалял экспериментальную филологическую работу Хлебникова над неологизмами, то теперь им подчеркивается значимость собственной работы над словом, связанной с идейно-художественным смыслом произведения, с превращением этого слова в слово-выстрел, слово-крик.

Творчество Маяковского стремительно перерастало футуристические рамки, и сам поэт чувствовал это. В статье «Капля дегтя» (1915) он уже прощается с футуризмом как литературным направлением, ценимым им ранее за анархическое бунтарство. Но, прощаясь, он все же не отрекается от него. Подобно символистам, объявившим при распаде своего направления о победном выполнении своей миссии, Маяковский заявляет в своей статье о победе разрушительных идей футуризма: «Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением» (1, 351).

Большую роль в социальном мужании Маяковского, в укреплении его связей с гражданской поэзией и осознании ответственности перед собственным талантом сыграло его сближение с М. Горьким, который быстро оценил дарование молодого поэта и помог появлению в печати первого большого сборника его стихов «Простое как мычание» (Пг., 1916) и поэмы «Война и мир» (Пг., 1917). В 1916 г. Маяковский начинает работу над поэмой «Человек»; исследователи связывают ее появление с идейным воздействием горьковского творчества.

Поэма эта — поэтически-философское представление поэта о Человеке и вместе с тем как бы заново написанная монодрама «Владимир Маяковский». Романтическая мечта о новом человеке и о преобразении мира, владеющая поэтом, сплетена здесь с трагедийными размышлениями о неизменности мира, который и через тысячи лет будет во власти все того же чистогана. Маяковский говорит о трагизме любви, гибнущей в этом страшном мире, — и в то же время о спасающей силе этой любви:

Погибнет все.  
Сойдет на нет.  
И тот,  
кто жизнью движет,  
последний луч  
над тьмой планет  
из солнц последних выжжет.  
И только  
боль моя  
острей —  
стою,  
огнем обвит,  
на несгорающем костре  
немыслимой любви.

(1, 272)

Немалую роль в поэтическом самоутверждении Маяковского сыграла работа в журнале «Новый Сатирикон». Она приобщила

поэта к профессиональной работе сатирика и позволила ему не только творчески овладеть поэтическими достижениями лучших сатириков того времени, но и самому выступить в роли оригинального и злого сатирика.<sup>8</sup> Работа в «Новом Сатириконе» остро поставила перед Маяковским вопрос о доступности его произведений широкой читательской аудитории. Теперь он ищет пути к преодолению в своей поэзии сложной ассоциативности.

Стихотворения и поэмы, созданные в 1915—1917 гг. («Облако в штанах», «Флейта-позвоночник»), говорили о том, что в литературу пришел крупный поэт-гуманист и проникновенный лирик.

В поэме о любви, ограбленной современной жизнью («Облако в штанах»), громко звучит голос самого автора, факты его биографии обретают здесь высокое поэтическое обобщение:

И чувствую —  
«я»  
для меня малю.  
Кто-то из меня вырывается упрямо.

(1, 179)

Поэма состоит из четырех частей, которые поэтом воспринимались как четырехкратное отрицание: «Долой *вашу* любовь!», «долой *ваше* искусство!», «долой *ваш* строй!», «долой *вашу* религию» (1, 441). Поэма утверждала: «ваша любовь» опирается на деньги и брак по расчету; «ваше искусство» создается теми, кто далек от народа, от улицы; «ваш строй» — уродующий человека капитализм.

Маяковский создает лирику нового типа. Личная трагедия любви перерастает в трагедию обездоленных масс под властью «жирных».

Большую оригинальность поэме придает ее метафорическая насыщенность, в ней чуть ли не каждая строка метафорична. Примером материализованной метафоры может служить «пожар сердца» поэта, который тушат пожарные, или «больные нервы», что «мечутся отчаянной чечеткой», заставляя рухнуть штукатурку в нижнем этаже.

Сплетая тему любви с темой современного строя, империалистической войны и предчувствием революционных битв, Маяковский раскрывает социальный смысл поэмы при помощи поэтических образов, впитавших в себя отзвуки политических и военных событий. Черная ночь сравнивается с провокатором Азефом; закат сопоставляется с марсельезой, а облака с забастовкой («как будто расходятся белые рабочие, // небу объявив озлобленную стачку» — 1, 188). О войне напоминают «небье лицо», которое

---

<sup>8</sup> См.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 73—95 (статья «Маяковский и „сатириконская“ поэзия»); Евстигнеева Л. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1968, с. 400—451 (глава «Сатириконство и революционная сатира В. Маяковского»).

кривится «суровой гримасой железного Бисмарка», гибель потопленного подводной лодкой немцев пассажирского парохода «Лужитания», ассоциации с жертвами войны. Границы времени и пространства расширены и далеко выходят за рамки повествования о любви.

Автор видит теперь не только отрицательные стороны большого города. По-новому им воспринята безъязыкая улица, у непривлекательных с виду представителей которой — шаг саженей. И если ранее поэт противостоял в своих произведениях тем, кто был обездолен и обезображен миром капитала, то теперь он чувствует свою общность с ними: «я» переходит в «мы».

Плевать, что нет  
у Гомеров и Овидиев  
людей, как мы,  
от копоты в оспе.  
Я знаю —  
солнце померкло б, увидев  
наших душ золотые россыпи!

Жилы и мускулы — молитв верной.  
Нам ли вымаливать милостей времени!  
Мы —  
каждый —  
держим в своей пятерне  
миров приводные ремни!

(1, 184)

Последние строки перекликаются с подобным же выражением нового мироощущения в пролетарской поэзии 1910-х гг. Позднее такое мироощущение будет характерно для поэтов Пролеткульта.

В «Облаке в штанах» Маяковский выступает как «тринадцатый апостол», который, отвергая старый мир, предвещает близкую революцию.

Где глаз людей обрывается куцый,  
главой голодных орд,  
в терновом венце революций  
грядет шестнадцатый год.<sup>9</sup>

(1, 185)

Лирический герой оказывается родствен горьковскому Данко; свою душу он готов вознести как знамя революционной борьбы:

вам я  
душу вытащу,  
растопчу,  
чтоб большая! —  
и окровавленную дам, как знамя.

(1, 185)

---

<sup>9</sup> В первом издании поэмы последняя строка читалась: «грядет который-то год».

Образ искалеченной, израненной, трагически звучащей души проходит через всю раннюю поэзию Маяковского, опровергая одно из основных положений итальянского футуризма об изжитости интереса к психологии, к чувствам человека.

Значительное место в дооктябрьском творчестве Маяковского занимает богоборческая тема, трактуемая не в романтически-дерзновенном, а в сатирическом тоне. Место традиционной высокой «тяжбы» с богом теперь занимают «распри» с ним. Такая трактовка предвляла развитие атеистической темы в советской поэзии.

В литературе о Маяковском не раз уже отмечалась близость поэта к экспрессионизму. «Экспрессионисты должны были бы признать Маяковского своим родным братом. Из всех русских поэтов-футуристов, которые к экспрессионизму довольно близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок», — писал А. В. Луначарский.<sup>10</sup>

Действительно, некоторыми сторонами своего раннего творчества Маяковский родствен экспрессионизму как мировому художественному явлению. С экспрессионистами его сближали гуманистический протест в защиту человека, живущего в мире, основанном на денежном расчете, выступления против стандартизации человеческой личности и ее подавления техникой. Их роднила яркая, кричащая тональность произведений, тяга к гиперболizmu, деформация жизненных явлений и усложненная метафоризация душевных движений. Так, в поэме «Флейта-позвончик» внешний мир и душевная мука преломлены сквозь потрясенное поэтическое сознание.

Отчаянье стягивал туже и туже сам.  
От плача моего и хохота  
морда комнаты выкосилась ужасом.

(1, 207)

Я душу над пропастью натянул канатом,  
жонглируя словами, закачался над ней.

(1, 206)

С экспрессионизмом Маяковского сближало также тяготение к условной обобщенности человеческих образов. Соприкасаясь в такой условности с драматургией Л. Андреева («Царь Голод», «Жизнь человека»), Маяковский предвосхитил своими ущербными персонажами («Человек без уха», «Человек без глаза и

---

<sup>10</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М., 1965, с. 413. — У русских художников были не только точки соприкосновения, но и прямые контакты с немецкими экспрессионистами. Так, Д. Бурлюк опубликовал статью «Die Wilden Russlands» в раннем экспрессионистском сборнике «Голубой всадник» (Der blaue Reiter. München, 1912), вышедшем под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. Бурлюк широко знакомил Маяковского с художественной жизнью Запада.

ноги» — трагедия «Владимир Маяковский») обезличенных рабочих в позднее написанной экспрессионистской драме Г. Кайзера «Газ».

Преодолевая груз футуристических увлечений, сразу же вступивших в противоречие с тяготением к социальному восприятию мира, Маяковский быстро шел к овладению социалистическим мировоззрением.

Он приветствовал Февральскую революцию, видя в ней начало новой эры. В поэтохронике «Революция» (апрель 1917) говорилось:

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».  
Сегодня пересматривается мироздание основа.

Сегодня  
до последней пуговицы в одежде  
жизнь переделаем снова.

(1, 136)

Но по мере развития революционных событий поэт начинает постепенно понимать истинный смысл буржуазно-демократической революции.<sup>11</sup> Об этом убедительно свидетельствовали опубликованные им стихотворения о мнимой революционности («Сказка о красной шапочке») и необходимости для воюющего народа осознать суть войны («К ответу!»).

Кто над небом боев —  
свобода?  
бог?  
Рубли!  
Когда же встанешь во весь свой рост  
ты,  
отдающий жизнь свою им?  
Когда же в лицо им бросишь вопрос:  
за что воюем?

(1, 144)

В Октябре поэт сразу же заявил о своем желании работать с большевиками: «Моя революция. Пошел в Смольный. Работал. Все, что приходилось» (1, 25).

В историю советской литературы Маяковский вошел как трибун революции, как поэт, открывший новую страницу в мировой революционной поэзии.

---

<sup>11</sup> См.: *Динерштейн Е. А.* Маяковский в феврале—октябре 1917 г. — Литературное наследство, т. 65, с. 541—570.

Характеризуя особенности русской литературы XIX столетия, М. Горький писал: «В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле».<sup>1</sup> По словам Горького, «храм русского искусства строен нами при молчаливой помощи народа, народ вдохновлял нас».<sup>2</sup>

Передовая русская литература всегда выступала в защиту народа, всегда стремилась правдиво осветить условия его жизни, показать его духовное богатство — и роль ее в развитии самосознания русского человека была исключительна.

Начиная с 80-х гг. русская литература стала широко проникать за рубеж, изумляя зарубежных читателей своей любовью к человеку и верой в него, своим страстным обличением социального зла, своим неистребимым стремлением сделать жизнь более справедливой. Читателей привлекало тяготение русских авторов к созданию широких картин русской жизни, в которых изображение судеб героев сплеталось с постановкой множества коренных социальных, философских и моральных проблем.

К началу XX в. русская литература начала восприниматься как один из мощных потоков мирового литературного процесса. Отметив в связи со столетним юбилеем Гоголя необычность русского реализма, английские литераторы писали: «... 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».<sup>3</sup>

Высочайшим искусством слова русская литература (в лице Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого) была при-

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 66.

<sup>2</sup> Там же, с. 65.

<sup>3</sup> Гоголевские дни в Москве. М., 1909, с. 251.

знана в силу своеобразного отношения к миру и человеку, раскрываемого оригинальными художественными средствами. Как нечто новое был воспринят русский психологизм, умение русских авторов показывать взаимосвязь и обусловленность социальных, философских и моральных проблем, жанровая раскованность русских писателей, создавших свободную форму романа, а затем рассказа и драмы.

В XIX в. русская литература многое восприняла от мировой литературы, теперь она щедро обогащала ее.

Став достоянием зарубежного читателя, русская литература широко знакомила его с малоизвестной ему жизнедеятельностью огромной страны, с духовными запросами и социальными чаяниями ее народа, с его трудной исторической судьбой.

Еще более повысилось значение русской литературы в канун первой русской революции — как для русского (значительно выросшего в своем числе), так и зарубежного читателя. Весьма знаменательны слова В. И. Ленина в работе «Что делать?» (1902) о необходимости подумать «о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература».<sup>4</sup>

И литература XIX в., и новейшая литература помогли понять, что именно содействовало назреванию взрыва народного гнева и каково общее состояние современной русской действительности.

Беспощадная критика государственных и общественных основ русской жизни Л. Толстым, чеховское изображение повседневного трагизма этой жизни, поиски Горьким истинного героя новой истории и его призыв «Пусть сильнее грянет буря!» — все это, несмотря на различие писательских мировосприятий, говорило о том, что Россия оказалась на крутом переломе своей истории.

1905 год обозначил начало «конца „восточной“ неподвижности»,<sup>5</sup> в которой пребывала Россия, и зарубежный читатель искал ответа на вопрос, как все это произошло, в наиболее доступном ему источнике — русской литературе. И вполне естественно, что особое внимание стало теперь привлекать творчество современных писателей, отражающее настроения и социальную устремленность русского общества. На рубеже веков переводчики художественной литературы с огромным вниманием следят за тем, какие произведения пользуются наибольшим успехом в России, и спешат перевести их на западноевропейские языки. Выход в 1898—1899 гг. трех томов «Очерков и рассказов» принес Горькому всероссийскую славу, в 1901 г. он уже европейски знаменитый писатель.<sup>6</sup>

В начале XX в. было уже несомненно, что Россия, немало почерпнувшая из исторического опыта Европы, начинает сама играть огромную роль во всемирном историческом процессе, отсюда и

<sup>4</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 25.

<sup>5</sup> Там же, т. 20, с. 103.

<sup>6</sup> См.: там же, т. 5, с. 369.



все более увеличивающаяся роль русской литературы в раскрытии изменений во всех областях русской жизни и в психологии русских людей.

«Подростком» в европейской семье народов называли раскрепостившуюся Россию Тургенев и Горький; теперь подросток этот превращался в исполина, зовущего вслед за собой.

В статьях В. И. Ленина о Толстом показано, что мировое значение его творчества (Толстой уже при жизни был признан мировым гением)<sup>7</sup> неотделимо от мирового значения первой русской революции. Рассматривая Толстого как выразителя настроений и чаяний патриархального крестьянства, Ленин писал, что Толстой с замечательной силой отобразил «черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость».<sup>8</sup> При этом Ленин четко обозначил границы материала, подвластные изображению писателя. «Эпоха, к которой принадлежит Л. Толстой, — писал он, — и которая замечательно рельефно отразилась как в его гениальных художественных произведениях, так и в его учении, есть эпоха после 1861 и до 1905 года».<sup>9</sup>

С русской революцией было неразрывно связано и творчество крупнейшего писателя нового века — Горького, отразившего в своем творчестве третий этап освободительной борьбы русского народа, которая привела его к 1905 году, а затем к революции социалистической.

И не только русский, но и зарубежный читатель воспринял Горького как писателя, увидевшего истинного исторического деятеля XX в. в лице пролетария и показавшего, как меняется под воздействием новых исторических обстоятельств психология трудовых масс.

Толстой изобразил с изумительной силой Россию, уже уходящую в прошлое. Но, признавая то, что существующий строй отживает и что XX век — век революций, он все же остался верен идейным основам своего учения, своей проповеди непротивления злу насилем.

Горький показывал Россию, идущую на смену старой. Он становится певцом молодой, новой России. Его интересует историческая видоизменяемость русского характера, новая психология народа, в которой в отличие от предшествующих и ряда современных писателей он ищет и выявляет антисмирные и волевые черты. И это делает горьковское творчество особо значимым.

Противостояние двух больших художников в этом плане — Толстого, давно уже воспринимаемого как вершина реалистической литературы XIX в., и молодого писателя, отображающего в своем творчестве ведущие тенденции нового времени, было уловлено многими современниками.

<sup>7</sup> Огромный материал на тему «Толстой и зарубежный мир» собран в кн.: Литературное наследство, т. 75, кн. 1-2. М., 1965.

<sup>8</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 20.

<sup>9</sup> Там же, т. 20, с. 100.

Весьма характерен отклик К. Каутского на только что прочитанный им в 1907 г. роман «Мать». «Бальзак показывает нам, — писал Горькому Каутский, — точнее любого историка характер молодого капитализма после Французской революции; и если, с другой стороны, мне удалось в какой-то мере понять русские дела, то этим я обязан не столько русским теоретикам, сколько, пожалуй, еще в большей степени, русским писателям, прежде всего Толстому и Вам. Но если Толстой учит меня понимать Россию, которая *была*, то Ваши работы учат меня понимать Россию, которая *будет*; понять те силы, которые вынашивают новую Россию».<sup>10</sup>

Позднее, говоря, что «Толстой больше, чем кто-либо из русских, вспахал и подготовил почву для бурного взрыва»,<sup>11</sup> С. Цвейг скажет, что все же не Достоевский и не Толстой, показавшие миру удивительную славянскую душу, а Горький позволил изумленному Западу понять, что и почему произошло в России в октябре 1917 г., и особенно выделит при этом горьковский роман «Мать».<sup>12</sup>

Дав высокую оценку творчеству Толстого, В. И. Ленин писал: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества».<sup>13</sup>

Писателем, осветившим с большой художественной силой предреволюционные настроения русского общества и эпоху 1905—1917 гг., стал Горький, и благодаря этому освещению революционная эпоха, завершившаяся Октябрьской социалистической революцией, в свою очередь, явилась шагом вперед в художественном развитии человечества. Показывая тех, кто шел к этой революции, а затем совершал ее, Горький открывал новую страницу в истории реализма.

Новая концепция человека и социальный романтизм Горького, новое освещение им проблемы «человек и история», умение писателя выявлять всюду ростки нового, созданная им огромная галерея людей, представляющих старую и новую Россию, — все это содействовало и расширению, и углублению художественного познания жизни. Свой вклад в это познание вносили и новые представители критического реализма.

Итак, для литературы начала XX в. стало характерным одновременное развитие реализма критического, переживающего на рубеже веков пору своего обновления, но не теряющего при этом своего критического пафоса, и реализма социалистического. Отметив эту примечательную черту литературы нового века, В. А. Кел-

<sup>10</sup> Вайнберг И. Страницы большой жизни. М., 1980, с. 212.

<sup>11</sup> Цвейг С. Собр. соч., т. 6. Л., 1929, с. 279.

<sup>12</sup> См.: Цвейг С. Избранные произведения. М., 1957, с. 686—687.

<sup>13</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

дыш писал: «В обстановке революции 1905—1907 гг. впервые возник тот тип литературных взаимосвязей, которому суждено было сыграть позднее столь значительную роль в мировом литературном процессе XX столетия: реализм „старый“, критический развивается одновременно с социалистическим реализмом, и появление признаков нового качества в критическом реализме — во многом итог этого взаимодействия».<sup>14</sup>

Социалистические реалисты (Горький, Серафимович) не забывали о том, что истоки нового изображения жизни восходят к художественным исканиям таких реалистов, как Толстой и Чехов, некоторые же представители критического реализма начинали осваивать творческие принципы социалистического реализма.

Такое сосуществование будет характерно позднее и для других литератур в годы возникновения в них социалистического реализма.

Отмечаемое Горьким в качестве своеобразия русской литературы прошлого века одновременное цветение значительного числа больших и несхожих дарований<sup>15</sup> было характерно и для литературы века нового. Творчество ее представителей развивается, как и в предшествующий период, в тесных художественных взаимосвязях с западноевропейской литературой, также обнаруживая при этом свою художественную оригинальность. Как и литература XIX столетия, она обогащала и продолжает обогащать мировую литературу. Особенно показательно в данном случае творчество Горького и Чехова. Под знаком художественных открытий писателя-революционера будет развиваться советская литература; его художественный метод окажет большое влияние также на творческое развитие демократических писателей зарубежного мира. Новаторство Чехова было признано за рубежом не сразу, но начиная с 20-х гг. оно оказалось в сфере интенсивного изучения и освоения. Мировая слава сначала пришла к Чехову-драматургу, а затем и к Чехову-прозаику.<sup>16</sup>

Новаторством было отмечено и творчество ряда других авторов. Переводчики, как мы уже говорили, уделяли в 1900-е гг. внимание как произведениям Чехова, Горького, Короленко, так и произведениям писателей, выдвинувшихся в канун и в годы первой русской революции. Особенно следили они за литераторами, группирующимися вокруг издательства «Знание». Широкую известность получили за рубежом отклики Л. Андреева на русско-японскую войну и на разгул царского террора («Красный смех», «Рассказ о семи повешенных»). Интерес к прозе Андреева не исчез и после 1917 г. Трепетное сердце Сашки Жегулева нашло отзвук в далеком Чили. Юный ученик одного из чилийских

<sup>14</sup> Русская литература конца XIX—начала XX века. 1901—1907. М., 1970, с. 228.

<sup>15</sup> См.: Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 184.

<sup>16</sup> Материалы об отношении зарубежных литераторов к творчеству Чехова см. в кн.: Литературное наследство, т. 68. М., 1960, с. 705—834,

лицеев Пабло Неруда подпишет именем андреевского героя, избранного им в качестве псевдонима, свое первое большое произведение «Праздничная песня», которое получит премию на «Празднике весны» в 1921 г.<sup>17</sup>

Известность получила также драматургия Андреева, предвосхитившая возникновение экспрессионизма в зарубежной литературе. В «Письмах о пролетарской литературе» (1914) А. Луначарский указал на переключку отдельных сцен и персонажей пьесы Э. Барнаволя «Космос», с пьесой Андреева «Царь Голод».<sup>18</sup> Позднее исследователи отметят воздействие андреевской драматургии на Л. Пиранделло, О'Нила и других зарубежных драматургов.<sup>19</sup>

К числу особенностей литературного процесса начала XX в. следует отнести необычайное разнообразие драматургических поисков, взлет драматургической мысли. На рубеже веков возникает театр Чехова. И не успел еще зритель освоить поразившее его новаторство психологической чеховской драмы, как уже появляется новая, социальная драма Горького, а затем неожиданная экспрессионистская драма Андреева. Три особые драматургии, три различные сценические системы.

Одновременно с огромным интересом, проявленным к русской литературе за рубежом в начале нового века, возрастает также интерес к старой и новой русской музыке, искусству оперы, балету, декоративной живописи. Большую роль в возбуждении этого интереса сыграли концерты и спектакли, организованные С. Дягилевым в Париже, выступления Ф. Шаляпина, первая поездка Московского Художественного театра за рубеж. В статье «Русские спектакли в Париже» (1913) Луначарский писал: «Русская музыка стала совершенно определенным понятием, включающим в себя характеристику свежести, оригинальности и прежде всего огромного инструментального мастерства».<sup>20</sup> Таким же «определенным понятием» была и русская литература.

---

<sup>17</sup> См. статью Хосе Мигеля Вараса о П. Неруде: Лит. газ., 1981, 30 сент., № 40, с. 15.

<sup>18</sup> Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1967, с. 177—178.

<sup>19</sup> См.: Григорьев А. Л. Леонид Андреев в мировом литературном процессе. — Рус. лит., 1972, № 3, с. 190—205.

<sup>20</sup> Луначарский А. В. О театре и драматургии, т. 1. М., 1958, с. 118.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ<sup>1</sup>

- Абрамов Я. В. 36, 74  
 Абрамович Н. Я. см. Ленский Вл.  
 Аверин Б. В. 782  
 Аверинцев С. С. 456  
 Авраменко А. П. 558  
 Авсеенко В. Г. 33  
 «Злой дух» 33  
 Адамович Г. В. 689  
 Азадовский К. М. 487  
 Азеф Е. Ф. 356, 599  
 Айзман Д. Я. 256, 259, 260, 576, 604  
 «Кровавый разлив» 576  
 «Сердце Бытия» 576  
 Аксаков С. Т. 326  
 Алексеевский Л. А. 372  
 Альбов М. Н. 44—46, 588  
 «Воспитание Лельки» 45  
 «День да ночь» 45  
 «День итога» 45  
 «Конец Неведомой улицы» 44, 46  
 «О людях, „высующих града“» 45, 46  
 «Сутки на лоне природы» 45  
 «Юбилей» 46  
 Амфитеатров А. В. 201, 243—245, 589, 592  
 «Виктория Павловна (Именины)» 244  
 «Восьмидесятники» 244  
 «Господа Обмановы» 243  
 «Десятидесятники» 244, 245  
 «Дочь Виктории Павловны» 20, 244  
 «Закат старого века» 244, 245  
 «К. П. Победоносцев как человек и государственный деятель» 243  
 «Людмила Верховская» 243  
 «Марья Лусьева» 243  
 «Начала и концы. Хроника 1880—1910 годов» 244  
 «Отравленная совесть» 243  
 «Паутина» 20, 244  
 «Психопаты» 244  
 Андерсен Г.-К. 551  
 Андреев В. Л. 366, 370  
 Андреев Л. Н. 16, 125, 243, 251, 255, 256, 258, 259, 270, 280, 294, 303, 330—372, 383, 389, 391, 455, 457, 466, 576, 581, 592, 599, 600, 603, 619, 632, 642, 743, 748, 754  
 «Анатэма» 333, 346, 348—352, 354, 356, 367  
 «Бездна» 362  
 «Бен-Товит» 599  
 «Бог, человек и дьявол» 346, 348  
 «Большой шлем» 330, 333, 337  
 «Бунт на корабле» 335  
 «В подвале» 333  
 «В темную даль» 252, 334  
 «Валя» 330  
 «Война» 346  
 «Город» 330, 332  
 «Губернатор» 341  
 «Дневник Сатаны» 333, 340, 351, 368—370  
 «Дни нашей жизни» 360  
 «Екатерина Ивановна» 361, 362  
 «Елеазар» 356, 357  
 «Жизнь Василия Фивейского» 256, 335, 336, 356, 360  
 «Жизнь человека» 334, 344—346, 350—355, 600, 748  
 «Жили-были» 330, 334  
 «Иго войны» 370  
 «Из глубины веков» 340, 356  
 «Иуда Искариот» 356, 357, 599

<sup>1</sup> Составлен Г. В. Степановой.

- «К звездам» 258, 340, 342—344,  
 351, 352, 367  
 «Король, закон, свобода» 370  
 «Красный смех» 256, 337—339, 754  
 «Ложь» 363  
 «Любовь к ближнему» 333  
 «Младость» 371  
 «Мои записки» 351, 357  
 «Молчание» 333  
 «Мысль» 364, 367, 368  
 «На реке» 333  
 «Набат» 256, 335  
 «Не убий» 362, 364  
 «О казнях» 357  
 «Океан» 351  
 «Оригинальный человек» 332  
 «Письма о театре» 363  
 «Рассказ о семи повешенных»  
 357, 576, 754  
 «Рассказ о Сергее Петровиче» 331,  
 332, 364, 370  
 «Рассказы» 330  
 «Революция» 346  
 «Реквием» 363, 364  
 «Савва» 259, 351  
 «Самсон в оковах» 370  
 «Сашка Жегулев» 333, 358—360  
 «Собачий вальс» 332, 355, 363—  
 366  
 «Стена» 256, 338  
 «Так было» 258, 259, 340  
 «Тот, кто получает пощечины»  
 363, 364  
 «Тьма» 340, 355—357, 581  
 «Христиане» 330  
 «Царь Голод» 346, 347, 351, 354,  
 748, 755  
 «Черные маски» 346, 352  
 «Gaudeamus» 360  
 Аникин С. В. 578  
 «Гараська-диктатор» 578  
 Анненский В. И. см. Кривич В.  
 Анненский И. Ф. 439, 454, 458, 462,  
 463, 471—475, 509, 709  
 «Август» 473  
 «Бабочка газа» 458, 473  
 «В дороге» 473  
 «В марте» 473  
 «Весна» 473  
 «Далеко... далеко» 473  
 «Картинка» 473  
 «Кипарисовый ларец» 472  
 «Книга отражений» 474  
 «Колокольчики» 473  
 «Кэк-уок на цимбалах» 473  
 «Лаодамия» 474  
 «Май» 473  
 «Маки» 474  
 «Меланиппа-философ» 474  
 «На северном берегу» 473  
 «Невозможно» 473  
 «Ненужные строфы» 473  
 «Нервы» 462, 473  
 «О нет, не стан...» 473  
 «Осень» 473  
 «Перед закатом» 473  
 «Петербург» 453, 473  
 «Сентябрь» 473  
 «Снег» 473  
 «Сиреневая мгла» 473  
 «Старые эстонки» 473  
 «То было на Валлен-Коски» 458  
 «Тоска» 473  
 «Трактир жизни» 473  
 «У гроба» 473  
 «Фамира-кифарэд» 474  
 «Царь Икссион» 474  
 «Шарики детские» 473  
 «Autopsia» 473  
 «Его» 473  
 Анненский Н. Ф. 472  
 Анчугова Т. В. 724  
 Апухтин А. Н. 108—110  
 «Год в монастыре» 108  
 «Из бумаг прокурора» 109  
 «Ночи безумные, ночи бессон-  
 ные...» 109  
 «Пара гнедых» 109  
 «Перед операцией» 109  
 «Разбитая ваза» 109  
 «Сумасшедший» 109  
 Арабакин К. И. 599  
 Арсеньев К. К. 48, 50  
 Арский П. (Афанасьев П. А.) 410  
 «Лена» 410  
 Архипов Н. А. 593  
 «Страдания» 593  
 Арцыбашев М. П. 16, 261, 262, 385,  
 580—582, 584—588, 590, 591, 593,  
 594, 604  
 «Бунт» 591  
 «Записки писателя» 594  
 «Кровавое пятно» 262, 591  
 «Кровь» 591  
 «На белом снегу» 591  
 «Рабочий Шевырев» 581, 582  
 «Ревность» 590  
 «Санин» 16, 584—588  
 «Смех» 591  
 «У последней черты» 590, 593, 594  
 «Человеческая волна»  
 Арцыбушев Ю. К. 408  
 Асеев Н. Н. 519, 717, 720, 725, 732  
 Аскольдов С. А. 551, 554  
 Астров С. Г. 413  
 «Сердце и солнце» 413  
 Ауслендер С. А. 506  
 Афанасьев А. Н. 693  
 Афонин Л. Н. 350

- Ахматова А. (Горенко А. А.) 689,  
693, 700—706, 710  
«Белая стая» 700, 706  
«В Царском Селе» 704  
«Вечер» 700  
«Выбрала сама я долю...» 705  
«Двадцать первое. Ночь. Понедельник...» 701  
«Июль, 1914» 795  
«Меня покинул в новолуние...» 701  
«Мне голос был. Он звал утешно...» 706  
«Небо мелкий дождик сеет...» 705  
«Памяти 19 июля 1914» 706  
«Память о солнце в сердце слабеет...» 703  
«Песня последней встречи» 702  
«Приду туда, и отлетит томленья...» 705  
«Сероглазый король» 701  
«Сжала руки под темной вуалью...» 703  
«Смятение» 702  
«Со дня Купальницы-Аграфены...» 705  
«Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» 705  
«Царскосельская статуя» 701  
«Четки» 700  
«Я пришла сюда, бездельница...» 705
- Бабаян Э. И. 289  
Бабичева Ю. В. 782, 783  
Базанов В. Г. 672, 680  
Байрон Дж.-Г. 218, 219  
«Манфред» 219  
Бакунин М. А. 449  
Балтрушайтис Ю. К. 420, 475—476  
«В горах» 476  
«Горная тропа» 476  
«Земные Ступени» 475  
«Мой храм» 476  
«Ночью» 475  
«Ныне и присно» 476  
«Призыв» 476  
«Пробуждение» 476  
«Раздумье» 476  
«Утренние песни» 476  
Балухатый С. Д. 211, 212, 219, 298, 325  
Бальзак О. де 753  
Бальмонт К. Д. 114, 406, 420, 426, 434, 436—439, 441, 443, 444, 447, 448, 455, 459, 463—472, 475, 478, 484, 502, 509, 694, 725  
«Аккорды» 465
- «Аромат солнца» 468  
«Безглагольность» 467  
«Будем как солнце! Забудем о том...» 463—465  
«В безбрежности» 464, 467  
«В душах есть всё...» 466  
«Влага» 468  
«Голос заката» 465  
«Горные вершины» 463  
«Горящие здания» 464—466  
«Далеким близким» 464  
«Жар-птица, Свирель славянина» 470  
«Зеленый вертоград» 509  
«Змеиные цветы. Путевые письма из Мексики» 470  
«Камыш» 468  
«Кинжальные слова» 465  
«Край Озириса. Египетские очерки» 470  
«Крик часового» 465  
«Маленький султан» 469  
«Мещане» 447  
«Начистоту» 447  
«О русских поэтах» 453  
«Маленький султан» 469  
«Мещане» 447  
«Начистоту» 447  
«О русских поэтах» 453  
«Песни мстителя» 447  
«Песня без слов» 468  
«Подводные растения» 466  
«Под северным небом» 464  
«Полное собрание стихотворений» 463  
«Поэт — рабочему» 447  
«Русскому рабочему» 447  
«Собрание стихов» 463  
«Тишина» 464  
«Фантазия» 467  
«Челн томленья» 468  
«Я не знаю мудрости» 464  
Баранцевич К. С. 33, 38, 46—48, 52, 53  
«Квартирная хозяйка» 46, 52, 53  
«Кондуктор» 46  
«Муть» 46  
«Наши журфиксы» 46  
«Под гнетом» 47  
«Похороны» 46  
«Раба» 48  
«Символистские рассказы» 53  
«Уличные просители» 46  
«Чужак» 47, 52  
Баратынский Е. А. 437, 460, 521, 559  
Барсов Е. В. 683  
Барыкова А. П. 105  
«Обреченная» 105  
«Песнь торжествующей свиньи» 105  
«Сказка про то, как царь Алреян ходил богу жаловаться» 105  
«У кабака» 105

- «Хата» 105  
 Барышев И. И. см. Мясницкий И.  
 Басов-Верхоянцев С. А. 408, 409  
 «Дедушка Тарас» 409  
 «Калинов-град» 409  
 «Конек-скакунок» 409  
 «Расея» 409  
 «Черная сотня» 409  
 Батюшков Ф. Д. 22, 93, 707  
 Бауман Н. Э. 447  
 Бах А. Н. 282  
 Бахман Г. 484  
 Башкин В. В. 593  
 «Липы шумели» 593  
 Бедный Д. (Придворов Е. А.) 410, 414—418  
 «Басни» 415  
 «В защиту басни» 416  
 «Дом» 417  
 «И там и тут...» 417  
 «Кларнет и рожок» 417  
 «Лена» 410  
 «Мой стих» 417  
 «О Демьяне Бедном — Мужике Вредном» 415  
 Бежецкий (Маслов А. Н.) 33, 49  
 Бездольный И. см. Потапенко И. Н.  
 Беззубов В. И. 350, 365  
 Бейлис М. 170  
 Бекетов А. Н. 520  
 Бекетова Е. Г. 521  
 Бекетова М. А. 520  
 Белая Г. А. 564  
 Белецкий А. И. 506  
 Белинский В. Г. 425, 575  
 Белинский М. см. Ясинский И. И.  
 Белозеров А. А. 396  
 «На баррикадах» 401  
 «Песни борьбы и свободы» 404  
 Белоусов И. А. 119  
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) 23, 302, 407, 420, 429, 437, 441—446, 453, 457, 462, 463, 465, 472, 474, 475, 488, 492, 498, 500, 502, 505, 507, 513, 525, 533, 536, 549—572, 682, 684, 741  
 «Апокалипсис в русской поэзии» 555  
 «В городке» 560  
 «Вещий сон» 562  
 «Возврат» 553  
 «Восток или Запад» 563  
 «Глоссология» 571  
 «Друзьям» 461  
 «Золото в лазури» 437, 554—556, 558  
 «Ибсен и Достоевский» 556  
 «Королева и рыцари» 562  
 «Котик Летаев» 571  
 «Кубок метелей» 563  
 «Луг зеленый» 557  
 «Магия слова» 459  
 «Моя жизнь» 459  
 «На перевале» 571  
 «На рубеже двух столетий» 550  
 «Настоящее и будущее русской литературы» 561  
 «Начало века» 555  
 «Невидимый Град» 571  
 «Ночь» 559  
 «О теургии» 555  
 «Пепел» 452, 461, 558—562, 571  
 «Петербург» 453, 454, 507, 564—569, 571  
 «Похороны» 453  
 «Против музыки» 556  
 «Путевые заметки» 565, 566  
 «Разуверенье» 559  
 «Родина» 452  
 «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» 570  
 «Русь» 452  
 «Священный рыцарь» 554  
 «Северная симфония (1-я, героическая)» 551  
 «Серебряный голубь» 563—566, 571  
 «Символизм» 513, 557  
 «Символизм, как миропонимание» 555  
 «Симфония (2-я, драматическая)» 552, 553  
 «Социал-демократия и религия» 550  
 «Урна» 558, 559  
 «Формы искусства» 445  
 «Христос воскрес» 572  
 «Эмблематика смысла» 557  
 «Ех Deo nascitur» 475  
 Бенуа А. Н. 704  
 Берви-Флеровский В. В. 87, 146  
 «На жизнь и смерть» 87  
 Бердников Я. П. 411  
 «Литейщик» 411  
 Бердслей О. 429  
 Бердяев Н. А. 595  
 Берков П. Н. 380, 389  
 Бернар К. 54, 56  
 Бетховен Л. ван 386, 445  
 Бёклин А. 551  
 Бибик А. П. 616  
 «К широкой дороге. Игнат из Новоселовки» 616  
 «На черной полосе» 616  
 Бибиков В. И. 67, 588  
 «Мученики» 588  
 «Чистая любовь» 67  
 Билибин В. В. 71  
 Билибин И. Я. 680  
 Бирюков В. П. 101



Бихтер А. М. 396

Благоволина Ю. П. 512

Блок А. А. 5, 19, 20, 22—24, 265, 303, 327, 336, 353, 407, 429, 430, 439—442, 445, 449, 451, 452, 454—457, 459, 461—463, 472, 483, 492, 501, 506, 518—549, 560, 585, 603, 621, 632, 633, 668, 670, 685, 686, 690, 691, 693, 696, 709, 714, 724

«Арфы и скрипки» 538

«Балаганчик» 534

«Валкирия (На мотив из Вагнера)» 521

«В жаркой пляске вакханалий...» 521

«Возмездие» (поэма) 453, 454, 535, 538, 539

«Возмездие» (цикл стихотворений) 536, 537

«Вольные мысли» 530

«Все ли спокойно в народе?» 525

«Гармоника, гармоника! Эй, пой, виажки и жги!» 530

«Город» 536

«Двенадцать» 462, 543—546, 560

«Есть минуты, когда не тревожит...» 538

«Из газет» 462, 525

«Из хрустального тумана...» 542

«Интеллигенция и революция» 546

«Итальянские стихи» 534

«Кармен» 538

«Король на площади» 524

«Легенда» 525

«Митинг» 447, 525

«Мэри» 521

«На поле Куликовом» 530—532

«Народ и интеллигенция» 531

«Натянулись гитарные струны...» 538

«Незнакомка» (драма) 524

«Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...») 528, 529

«Нечаянная Радость» 524, 525, 527—529, 534, 536, 541

«Новая Америка» 686

«Обман» 525

«О реалистах» 23, 533

«О современном состоянии русского символизма» 456

«Песня Судьбы» 530, 532, 533, 540

«Погоня за счастьем (Рош-Гросс)» 521

«По городу бегал черный человек...» 525

«Поднимались из тьмы погребов...» 525

«Пожар» 525

«Поздней осенью из гавани...» 542

«Последний день» 440, 525

«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» 524

«Прискакала дикой степью...» 528

«Потекли за годами года...» 538

«Пузыри земли» 527, 528

«Пусть светит месяц — ночь темна...» 521

«Пушкинскому Дому» 548

«Роза и Крест» 535, 539

«Свирель запела на мосту...» 538

«Скифы» 546, 547

«Смычок запел. И облак душевный...» 538

«Снежная маска» 458, 524, 527, 530, 541

«Соловьиный сад» 535, 539, 540

«Стихи о Прекрасной Даме» 461, 522—527, 536, 540, 541

«Страшный мир» 536

«Сытые» 447

«Три вопроса» 532

«Ты, Дельвиг, говоришь...» 521

«Фабрика» 525

«Фаина» 530, 532

«Через двенадцать лет» 538

«Черная кровь» 542

«Шли на приступ. Прямо в грудь...» 447, 525

«Ямбы» 537, 541

«Ante lucem» 541

Блок (Кублицкая-Пиоттух) А. А. 521

Блок А. Л. 520, 538

Блок (Менделеева) Л. Д. 522, 534, 558, 560, 561

Боборыкин П. Д. 42, 58—64, 240, 247, 248, 250, 589

«Василий Теркин» 61—63

«Из новых» 61, 63

«Китай-город» 59—61

«Княгиня» 61

«Куда идти» 61

«На ущербе» 61, 63

«Перевал» 62, 63, 247

«Писатель и его творчество» 58

«По-другому» 63

«Солидные добродетели» 42, 63

«Тяга» 61, 64, 247

«Ходок» 61

Бобров С. П. 720, 732

Богданов (Малиновский) Ал-др Ал-дрович 575

Богданов Ал-др Ал-евич 396—398, 401, 408, 410, 413

«В пути» 413

«Над суходолом» 413

«Песнь пролетариев» 398

- «По бездорожью» 413  
 «После боя» 401  
 «Так было, так будет» 410  
 Богданов Н. В. 518  
 Богданович А. И. 287  
 Богданович Ю. Н. 92  
 «Завещание» 92  
 Богораз В. Г. см. Тан Н. А.  
 Боденштедт Ф. 93  
 Бодлер Ш. 93, 431, 438, 452, 475, 480, 524, 717  
 «Соответствия» 438  
 «Цветы ала» 440  
 Бойчевский И. А. 101  
 Большаков К. А. 720  
 Бомарше П.-О. 11  
 Бонч-Бруевич В. Д. 672  
 Брандт Р. Ф. 724  
 Бродская Г. Ю. 454  
 Брюсов В. Я. 9, 14, 22, 24, 101, 111, 114, 406, 407, 420, 429, 434—442, 444, 446, 453—460, 462, 463, 466, 470, 472, 475, 478—519, 525, 619, 633, 668, 686, 693, 695, 712—714, 718—721, 724, 725, 734, 739  
 «Агасфер в 1905 году» 506  
 «Алтарь победы» 410—412, 484  
 «Антоний» 489  
 «Ассаргадон» 498  
 «Баллады» 498  
 «Близким» 496  
 «Блудный сын» 498  
 «Братья бездомные» 493, 494  
 «В башне» 503  
 «В Дамаск» 488  
 «В окопе» 513  
 «В ответ» 488  
 «В подземной тюрьме» 503  
 «В сквере» 486  
 «Венеция» 498  
 «Веселая» 493  
 «Весной» 515  
 «Вечер» 484  
 «Вечеровые песни» 500  
 «Висби» 492  
 «Властительные тени» 507  
 «Возвращение» 488  
 «Воспоминанье» 509  
 «Все напевы» 489, 509  
 «Городу» 492, 739  
 «Гравюра» 498  
 «Груз» 517  
 «Грядущие гунны» 495  
 «Дали» 517  
 «Дамаск» 457  
 «Два центуриона» 480  
 «Демон самоубийства» 508  
 «Демоны пыли» 500  
 «Детская» 493  
 «Диктатор» 516  
 «Довольным» 494, 495  
 «Дом видений» 517  
 «Домовой» 517  
 «Дон Жуан» 488  
 «Дух Земли» 496  
 «Духи огня» 500  
 «Женщине» 488  
 «Жрец» 498  
 «Заветный сон» 482  
 «Замкнутые» 493, 496  
 «Западный фронт» 513  
 «Земля» 480, 503  
 «Земная ось» 502  
 «Зеркало теней» 506  
 «Зимой» 517  
 «Змеи» 483  
 «Знакомая песнь» 501  
 «И снова ты...» 488  
 «Игорю Северянину» 713  
 «Идеал» 483  
 «Из ада изведенные» 488  
 «Испепеленный» 502  
 «История русской лирики» 485, 486, 492  
 «К Медному всаднику» 453, 501  
 «К моей Миньоне» 483  
 «К моей стране» 508  
 «К народу. Vox populi...» 495  
 «К олимпийцам» 494  
 «К русской революции» 515  
 «К сгражданам» 494  
 «К Тихому океану» 494  
 «Каждый день» 513  
 «Казачье становье» 513  
 «Как листья в осень» 517  
 «Как птицы очковой змеей очарованы...» 508  
 «Каменщик» 446, 492, 493  
 «Картинки с натуры» 485  
 «Картины» 491  
 «Кинжал» 493, 495, 506  
 «Ключи тайн» 442, 486  
 «Коляда» 493, 500  
 «Кому-то» 490  
 «Конь блед» 440, 491  
 «Крысолов» 498  
 «Кубок» 488  
 «Легион и фаланга» 480  
 «Ленин» 516  
 «Летом 1912 года» 518  
 «Лик Медузы» 485  
 «Любимцы веков» 489  
 «Магистраль» 516  
 «Машины» 517  
 «Мгновения» 483, 501  
 «Мертвая любовь» 488  
 «Мир семи поколений» 516  
 «Младшим» 489  
 «Мой песенник» см. «Песни»  
 «Молодость мира» 516

- «Моцарт» 512  
 «Мы и те» 516  
 «Мысленно, да!» 517  
 «На бульваре» 481  
 «На гранитах» 492  
 «На могиле Ивана Коневского» 508  
 «На новый колокол» 492, 500  
 «На новый 1905 год» 501  
 «На осуждение Дрейфуса» 483  
 «На Сайме» 483  
 «На форуме» 510  
 «Над мировым костром» 517  
 «Нам проба» 515  
 «Народные вожди! вы — вал, вметенный бурей...» 516  
 «Наш демон» 506  
 «Не память...» 515  
 «Ненужная любовь» 483  
 «Нить Ариадны» 489  
 «Новые грезы» 482  
 «Ночи и дни» 512  
 «Ночь» 500  
 «О ведьме» 504  
 «О последнем рязанском князе Иване Ивановиче» 492  
 «О речи рабской в защиту поэзии» 457, 507  
 «О русском стихосложении» 492  
 «Обольщенная» 485  
 «Обручение Даши» 512  
 «Огненный ангел» 454, 487, 502, 504—506, 510, 511  
 «Одному из братьев» 496  
 «Оды и послания» 499  
 «Оклик» 515  
 «Октябрь 1917 года» 515  
 «Опыты по метрике» 509  
 «Орфей и Эвридика» 498, 499  
 «Отверженный герой» 484  
 «Памятник» 501  
 «Париж» 498  
 «Первые мечты» 482, 483  
 «Песни» («Мой песенник») 493  
 «Петербург» 453  
 «По улицам узким...» 488  
 «Подруги» 481  
 «Поле битвы» 513  
 «Портрет» 488  
 «После пира» 498  
 «После смерти Ленина» 516  
 «Последнее желание» 501  
 «Последние мученики» 14, 494  
 «Последняя война» 513  
 «Поцелуй» 483  
 «Почему я только мальчик...» 484  
 «Поэту» 489  
 «Правда вечная кумиров» 489  
 «Предание о луне» 498  
 «Предчувствие» 483  
 «Подземное жилище» 508  
 «При электричестве» 516  
 «Протесилай умерший» 509  
 «Пятьдесят лет» 517  
 «Работа» 489  
 «Разоренный Киев» 492  
 «Рассказ портнихи» 485  
 «Рассказы реальной школы» 485  
 «Ребенком я, не зная страха...» 438  
 «Республика Южного Креста» 503  
 «Рей Сильвия» 511, 512  
 «Родное» 515  
 «С Ганга, с Гоанго...» 517  
 «С кометы» 484  
 «Свобода слова» 497  
 «Священная тайна» 486  
 «Себастьян» 498  
 «Семь цветов радуги» 508, 513  
 «Сестры» 502  
 «Символизм» 481  
 «Сказание о разбойнике» 492  
 «Слова толпе» 496, 500  
 «Сладострастие» 499  
 «Сны человечества» 509  
 «Современность» 499  
 «Содом и Гоморра» 480  
 «Солдатская» 493  
 «Стекланный столп» 512  
 «Стихотворная техника Пушкина» 513  
 «Сын земли» 516  
 «Только русский» 515  
 «Третья осень» 516  
 «Тридцатый месяц» 513, 514  
 «Три кумира» 453  
 «Три свидания» 481, 483  
 «У моря» 492  
 «Уличный митинг» 496  
 «Фазтон» 489  
 «Флореаль 3-года» 498, 499  
 «Хвала Человеку» 490, 499  
 «Царю Северного полюса» 483  
 «Цепи» 494  
 «Цусима» 494  
 «Штурм неба» 516  
 «Эры» 517  
 «Юлий Цезарь» 494  
 «Юному поэту» 482  
 «Юпитер Поверженный» 511, 518  
 «Я действительности нашей не вижу...» 482  
 «Chefs d'œuvre» 459, 481  
 «Habet illa in alvo» 488  
 «Mea» 517  
 «Me eum esse» 459, 481, 482, 487  
 «Stephanos» 460, 487, 501  
 «Tertia vigilia» 459, 487  
 «Urbi et orbi» 459, 487, 488, 498, 500

- Бугаев Б. Н. см. Белый А.  
 Бугаев Н. В. 549  
 Бунин И. А. 10, 16, 17, 20—22, 84,  
 124, 142, 176, 234, 251, 256, 257,  
 294, 327, 352, 366, 383, 387, 575,  
 579, 604, 605, 608, 609, 619, 620,  
 623, 625, 626, 630, 632—666, 714  
 «Аленушка» 660  
 «Антоновские яблоки» 640, 641  
 «Братья» 661—663  
 «Будни» 655  
 «В орде» 660  
 «Веселый двор» 327, 655—658  
 «Господин из Сан-Франциско» 21,  
 308, 360, 366, 620, 626, 630, 661—  
 664  
 «Дедушка» 660  
 «Деревня» 579, 605, 608, 609, 619,  
 625, 636, 640, 644—656  
 «Древний человек» 655  
 «Ермил» 658  
 «Жертва» 657  
 «Жизнь Арсеньева» 636, 640, 666  
 «Забота» 656, 657  
 «Запустение» 641  
 «Захар Воробьев» 655, 658  
 «Золотое дно» 257, 641  
 «Игнат» 657, 658  
 «Иоанн Рыдалец» 608, 656  
 «Казимир Станиславович» 662, 664  
 «Камень» 645  
 «Князь во князьях» 657  
 «Костер» 640  
 «Край без истории» 660  
 «Легкое дыхание» 662  
 «Лирник Родион» 658  
 «Листопад» 639  
 «Мелитон» 640, 641  
 «Митина любовь» 666  
 «Молодость» 660  
 «На даче» 637  
 «На Донце» 636  
 «На край света» 234, 636  
 «На чужой стороне» 234  
 «Надежда» 640  
 «Новая дорога» 636  
 «Ночной разговор» 655  
 «Одиночество» 660  
 «Петлистые уши» 662, 663, 665  
 «Плоты» 660  
 «Под открытым небом» 636  
 «Пост» 665  
 «Поэту» 662  
 «При дороге» 651  
 «Прометей в пещере» 643  
 «Псковский бор» 660  
 «Пустошь» 644  
 «Ритм» 660  
 «Руда» 640  
 «Русь» 644  
 «Сатана богу» 643  
 «Сатурн» 643  
 «Сверчок» 655, 657, 658  
 «Сила» 658  
 «Сказка» 655  
 «Слово» 662  
 «Сны» 257, 641  
 «Сны Чанга» 663, 665  
 «Солнечный удар» 666  
 «Соотечественник» 665  
 «Сосны» 640, 641  
 «Старуха» 662, 663  
 «Степь» 660  
 «Суходол» 327, 609, 619, 636, 640,  
 644, 653—655  
 «Темные аллеи» 666  
 «Тень птицы» 645  
 «Тишина» 640  
 «Туман» 640  
 «Уездное» 660  
 «Хорошая жизнь» 657, 658  
 «Хороших кровей» 658  
 «Храм Солища» 643, 645  
 «Худая трава» 655—657  
 «Чаша жизни» 661  
 «Чистый понедельник» 619  
 Бургов А. 599  
 Буренин В. П. 588  
 «Роман в Кисловодске» 588  
 Бурлюк Д. Д. 717, 718, 719, 726,  
 748  
 Бурлюк Н. Д. 717  
 Бухштаб Б. Я. 460  
 Быстренин В. П. 90  
 Бялик Б. А. 299  
 Бялый Г. А. 10, 56, 147, 161, 782  
 Вагнер Р. 445, 536  
 Вайнберг И. И. 753  
 Варас Х.-М. 755  
 Васильев Ф. А. 118  
 Вдовин В. А. 669  
 Венгеров С. А. 67, 422, 429, 486, 497,  
 499, 501, 503, 712  
 Вербицкая А. А. 14, 590  
 «Дух времени» 14  
 «Ключи счастья» 590  
 Вересаев (Смидович) В. В. 9, 10, 16,  
 234, 240—243, 255, 256, 267, 304,  
 336, 339, 340, 581, 621, 624, 637,  
 642  
 «Без дороги» 240, 241, 267  
 «Живая жизнь» 624  
 «Записки врача» 255  
 «К жизни» 581, 624  
 «Конец Андрея Ивановича» 250  
 «На войне» 256, 339  
 «На повороте» 241  
 «На астраде» 9

- «Поветрие» 241  
Верлея П. 93, 437—439, 475, 480, 481, 519  
«Искусство поэзии» 439  
«Силеза небес над кровлей» 439  
Вертянский А. Н. 725  
Верхарн Э. 452, 462, 470, 495, 496. 500, 519, 739  
«Восстание» 495  
«Города-спруты» 462  
«Золото» 496  
«Елена Спартанская» 495  
Виленькин Н. М. см. Минский Н.  
Вильчинский В. П. 68, 632  
Витте С. Ю. 408  
Воинов И. А. 410  
«Буря народная» 410  
Волохова Н. Н. 530  
Волошин М. А. 11, 432, 444, 471, 477—479, 569, 693  
«Аполлон и мышь» 569  
«В мастерской» 478  
«Зеркало» 478  
«Казнь» 478  
«Киммерийская весна» 478  
«Киммерийские сумерки» 478  
«Кровавая неделя в Санкт-Петербурге» 478  
«Кровавое воскресенье» 478  
«Лики творчества» 478  
«Отрывки из посланий» 478  
«Париж» 477  
«Предвестия» 478  
«Стихотворения» 479  
«Тапак» 478  
«Томимый снами, я дремал...» 478  
«Я вся — тона жемчужной акварели...» 478  
«Я ждал страданья столько лет...» 478  
«Anno mundi ardentis» 479  
«Corona astralis» 478  
Волынский (Флексер) А. Л. 40. 425, 426, 556  
Вольнов И. Е. 329, 608, 612—614, 632—634  
«Повесть о днях моей жизни» 613, 614  
«Юность» 634  
Вольтер М.-Ф.-А. 11  
Воровский В. В. 321, 341, 359, 383, 575, 580, 584, 586, 590—592  
Воронихин А. Н. 708  
Воронский А. К. 304, 678  
Врубель М. А. 20, 451  
Вуколов Л. И. 72  
Вунд В. 214  
Выспянский Ст. 509  
Гаврилов Ф. П. 396  
«На заре» 404  
Галаган Г. Я. 782  
Галина Г. (Эйнерлинг Г. А.) 104. 406  
«Лес рубят, молодой, нежно зеленый лес...» 104  
Гамсун К. 476, 623  
Ганьшин С. Е. 413  
«Девятый вал» 413  
«Море» 413  
Гарин Н. (Михайловский Н. Г.) 234—239, 243, 256, 257, 267, 577  
«Бурлаки» 235  
«В суетоке провинциальной жизни» 234—236  
«Волк» 235  
«Гимназисты» 238, 239  
«Деревенская драма» 257  
«Деревенские панорамы» 235, 236  
«Детство Темы» 238  
«Инженеры» 238  
«Несколько лет в деревне» 234. 235, 267  
«Студенты» 238  
Гартман Н. 331  
Гаршин В. М. 30, 32, 37, 44, 47, 49, 101, 123—142, 221, 331, 338  
«Встреча» 126  
«Денщик и офицер» 124  
«Из воспоминаний рядового Иванова» 120, 130  
«Красный цветок» 121, 136—138  
«Медведи» 125  
«Надежда Николаевна» 138—140  
«Ночь» 34, 44, 125, 127  
«Происшествие» 125, 126  
«Сигнал» 140, 141  
«То, чего не было» 124, 135, 137  
«Трус» 129, 130  
«Художники» 30, 124—127, 130, 221  
«Четыре дня» 125—129, 338  
«Attalea princeps» 124, 131—135  
Гаспаров М. Л. 518  
Гастев А. К. 410—412  
«Балка» 412  
«Башня» 412  
«Гудки» 411  
«Кран» 412  
«Рельсы» 412  
«Я полюбил...» 410  
Гауптман Г. 220, 221, 247, 476  
«Одинокие» 220  
«Перед восходом солнца» 220  
«Ткачи» 247  
Гейне Г. 203, 475, 521  
Гейне из Ирбита см. Филимонов Ф. Ф.  
Герасимов К. С. 516

- Герасимов М. П. 411  
 «Весеннее» 413  
 «На заводе» 411  
 «Степь» 413  
 Герасимов Ю. К. 454  
 Герцен А. И. 174, 215  
 Гете И.-В. 218, 219, 423, 475, 523, 570, 636  
 «Фауст» 218, 423  
 Гиббон Э. 510  
 Гиль Р. 487  
 Гиндин С. И. 486  
 Гишпиус Вас. В. 689  
 Гишпиус Вл. В. 484  
 Гишпиус З. Н. (Крайний А.) 302, 420, 423, 426—430, 447, 481, 482, 488, 493, 502, 509, 525, 580, 587, 597  
 «Злосчастная» 429  
 «Лунные муравьи» 429  
 «Песня» 427  
 «Посвящение» 428  
 «Роман-царевич» 427, 429, 597  
 «Чертова кукла» 427, 429, 587, 597  
 «Швея» 447  
 Гликберг А. М. см. Черный С.  
 Глиэр Р. М. 101  
 Гмырев А. М. 396, 405, 406  
 «Алая» 405  
 «В море» 405  
 «Гори, мое сердце» 405  
 «На озере» 406  
 «Набат» 405  
 «Полночная» 406  
 «Призыв» 405  
 «Сокол» 405  
 «Сон» 406  
 Гнедов В. 714  
 Говоруха-Отрок Ю. И. 33, 34, 74  
 «Рязвязка» 34  
 Гоген П. 497  
 Гоголь Н. В. 179, 180, 271, 453, 502, 529, 564, 566, 608, 617, 636, 750  
 «Вечера на хуторе близ Диканьки» 566, 608  
 «Мертвые души» 433  
 Гойя Ф. 339, 350  
 Голенищев-Кутузов А. К. 106—108  
 «В ожидании» 108  
 «Затишье и буря» 107  
 «К Н....у» 107  
 «М. П. Мусорскому» 108  
 «Рассвет» 108  
 «Смута» 108  
 «Старые речи» 108  
 Головин К. Ф. см. Орловский К.  
 Голодный М. (Эпштейн М. С.) 518  
 Голубева О. Д. 588  
 Голубков В. В. 466  
 Гольцев В. А. 83, 145  
 Гонкур Ж. де 55  
 Гонкур Э. де 55  
 Гончаров И. А. 327, 422  
 Гончарова Н. С. 719  
 Гораций 475  
 Горбунов И. Ф. 71  
 Гордиенко А. 678  
 Горенко А. А. см. Ахматова А.  
 Горифельд А. Г. 176, 387  
 Городецкий С. М. 449, 668, 689—693, 729  
 «Адам» 691  
 «Весна (Монастырская)» 694  
 «К друзьям» 694  
 «Некоторые течения в современной русской поэзии» 690  
 «Перун» 693  
 «Поясок» 694  
 «Сказочные чудица» 693  
 «Славят Ярилу» 693  
 «Ставят Ярилу» 693  
 «Тюремные песни» 694  
 «Цветущий посох» 694  
 «Ярь» 693  
 Горький М. (Пешков А. М.) 6—41, 13—17, 22, 24, 29, 35, 42, 62, 73, 84, 93, 133, 144, 154, 158, 176, 203, 224, 229, 239, 243, 248, 250, 255, 256, 259—262, 267, 270, 275, 280, 281, 285—329, 331, 334, 335, 338—342, 351, 356, 358, 359, 366, 367, 370—372, 376, 383, 385, 399, 403, 405, 409, 410, 412, 483, 490—492, 502, 512, 514, 518, 533, 577, 579—581, 588, 591, 592, 594, 595, 597, 598, 605, 606, 614, 616, 618—620, 632, 633, 636—644, 646, 647, 661, 662, 692, 714, 720, 724, 733, 745, 747, 750, 751—755  
 «Бывшие люди» 288  
 «В Америке» 301  
 «В людях» 326—329, 633  
 «Варенька Олесова» 320  
 «Васса Железнова» 618, 619  
 «Враги» 13, 256, 260, 267, 301—309, 316, 664  
 «Вывод» 320  
 «Город Желтого Дьявола» 22  
 «Городок Окуров» 313, 314, 326, 368, 605, 606  
 «Дачники» 299, 300  
 «Двадцать шесть и одна» 288  
 «Две души» 326  
 «Дети солнца» 300, 342  
 «Детство» 326—329  
 «Достигаев и другие» 619  
 «Егор Булычев и другие» 296, 620  
 «Женщина» 325

- «Жизнь Клема Самгина» 289, 317, 318, 324, 326  
 «Жизнь Матвея Кожемякина» 313, 316—319, 325, 327, 605, 619  
 «Заметки о мещанстве» 310—312  
 «Исповедь» 326, 597  
 «Кирилка» 320  
 «Кладбище» 325, 326  
 «Коновалов» 70, 288  
 «Ледоход» 324, 614  
 «Лето» 313, 319, 321, 577, 579  
 «Макар Чудра» 285  
 «Мальва» 288  
 «Мать» 13, 16, 258—260, 267, 299, 301—309, 313, 316, 318—320, 579, 581, 753  
 «Мещане» 13, 295—297, 303, 310, 399  
 «Мои интервью» 301  
 «Мои университеты» 320, 329  
 «Мой спутник» 325  
 «На дне» 13, 295, 297—299, 301  
 «Не давайте денег русскому правительству» 301  
 «Нилушка» 326  
 «Очерки и рассказы» 285, 287, 751  
 «Песня о Буревестнике» 6, 43, 242, 255, 293, 296, 399  
 «Песня о Соколе» 6, 289, 293, 399  
 «Подсолнух» 436  
 «Покойник» 324  
 «Полю Верлен и декаденты» 93  
 «По поводу московских событий» 262, 403  
 «По Руси» 323—327, 616, 633  
 «Послание в пространство» 315  
 «Последние» 618  
 «Прекрасная Франция» 31  
 «Проходимец» 289  
 «Разрушение личности» 321  
 «Рождение человека» 323  
 «Русские сказки» 323, 595  
 «Сказки об Италии» 299, 323, 325  
 «Старуха Изергиль» 289, 293, 299  
 «Супруги Орловы» 288  
 «Трое» 293, 399, 465  
 «Фома Гордеев» 6, 13, 62, 250, 270, 287, 289—293, 303, 305, 307, 319, 325, 328  
 «Челкаш» 288  
 «Человек» 294, 298, 299  
 «Читатель» 286
- Готье Т. 697  
 «Искусство» 697  
 «Эмали и камни» 697
- Грааль-Арельский см. Петров С. С.  
 Гребенщиков Г. Д. 605, 608  
 «В просторах Сибири» 605, 608  
 Гречанинов А. Т. 119  
 Гречишкин С. С. 446, 463, 505, 782
- Гречнев В. Я. 338  
 Гржебин З. И. 408  
 Грибоедов А. С. 217  
 «Горе от ума» 217  
 Григорович Д. В. 20, 244  
 Григорьев А. А. 407, 460  
 Григорьев А. Л. 458, 755, 782, 783  
 Григорьян К. Н. 438, 782  
 Грин А. (Гриневский А. С.) 581  
 «Карантин» 581  
 «Третий этаж» 581  
 Громов П. П. 535  
 Грунтов А. К. 670  
 Гудай Н. К. 437, 480  
 Гумилев Н. 472, 632, 689—692, 695—700  
 «Абиссиния» 696  
 «Абиссинские песни» 697  
 «Африканская ночь» 696  
 «Вечер» 699  
 «Война» 698  
 «Деревья» 699  
 «Египет» 697  
 «Жемчуга» 695  
 «Жираф» 695  
 «Заблудившийся трамвай» 699, 700  
 «Записки кавалериста» 697, 698  
 «Капитаны» 695  
 «Колчан» 698  
 «Костер» 698, 699  
 «Красное море» 696  
 «Ледоход» 699  
 «Наследие символизма и акмеизм» 690  
 «Наступление» 698  
 «Неоромантическая сказка» 695  
 «Нигер» 696  
 «Огненный столп» 699  
 «Открытие Америки» 696  
 «Письма о русской поэзии» 698  
 «Помпей у пиратов» 695  
 «Прапамять» 698  
 «Путь конквистадоров» 695  
 «Радости земной любви. Три новеллы» 698  
 «Романтические цветы» 695, 696  
 «Русская усадьба» 699  
 «Сады души» 696  
 «Современность» 695  
 «Сонет» 698  
 «Стокгольм» 698, 699  
 «Тень от пальмы» 698  
 «У камина» 696  
 «Чужое небо» 695, 698  
 «Я верил, я думал...» 692
- Гуревич Л. Я. 425  
 Гуро Е. (Нотенберг Э. Г.) 720  
 Гусев-Оренбургский С. И. 252—256, 336, 619  
 «В приходе» 253

- «Жених» 252  
 «Злой дух» 252  
 «Идеалист» 252  
 «Кахетинка» 252  
 «Миша» 253  
 «Пастырь добрый» 252  
 «Последний час» 253  
 «Самоходка» 252  
 «Сборщик» 253  
 «Страна отцов» 253—255  
 Гуткина И. Г. 12  
 Гюйсманс Ж.-К. 421  
 «Наоборот» 421
- Даманская А. Ф. 588  
 «Однажды» 588  
 Данилин И. А. 249  
 «Месть» 249  
 «Панкратыч» 249  
 Дарвин Ч. 57, 480  
 Двинянинов Б. Н. 96  
 Дедлов (Кигн) В. Л. 36, 37, 74  
 «Сашенька» 36  
 Деев-Хомяковский Г. Д. 682  
 Дельмас Л. А. 538  
 Ден Т. П. 59  
 Денисов см. Гиппиус З. Н.  
 Дерунов С. 116, 119  
 Десницкий В. А. 372  
 Джойс Д. 569  
 Диккенс Ч. 150  
 Дикман М. И. 430  
 Динерштейн Е. А. 749  
 Дистерло Р. А. 32, 33, 66  
 Дмитриева В. И. 249, 577, 578, 608  
 «Баба Иван и ее крестник» 249  
 «Майна—вира» 249  
 «На огонек» 578  
 Дмитриева Е. И. (Васильева) 479  
 Добролюбов А. М. 434, 435, 459, 460, 461, 484  
 «Из книги Невидимой» 435  
 «Natura naturans. Natura naturata» 435, 459  
 Добролюбов Н. А. 118, 425, 480, 575  
 Доде А. 55  
 Долгополов Л. К. 300, 407, 453, 566  
 Дорошевич В. М. 244  
 Достоевский Ф. М. 56, 184, 229, 266, 295, 312, 313, 365, 422, 425, 452, 453, 525, 529, 556, 562, 563, 566, 579, 580, 601, 606, 753  
 «Бедные люди» 525  
 «Братья Карамазовы» 56  
 Дрейфус А. 482  
 Дрожжин С. Д. 119—121, 286  
 «Ах, уж я ль, млада-младешенька...» 126  
 «В засуху» 120
- «В родной деревне» 120  
 «В столице» 121  
 «Вечерняя песня» 120  
 «Две поры» 120  
 «Земляничка моя» 121  
 «Зимний день» 120  
 «Злая доля» 120  
 «Из поэмы „Ночь“» 121  
 «Как листок оторван...» 121  
 «Калинка» 121  
 «Мне не надобно богатства...» 120  
 «Моя муза» 119  
 «Не грусти о том...» 120  
 «Не помынь с травкою повилюкою...» 121  
 «Что не ласточка-касаточка поет...» 121  
 «Хороша ты, душа красна девица» 120
- Дрозда М. 564  
 Дронов В. С. 482  
 Дрягин К. В. 354  
 Дубасов Ф. В. 408  
 Дукор И. 454  
 Дун А. З. 469  
 Дурново П. П. 408  
 Дымшиц А. Л. 398, 692  
 Дьяков А. А. см. Неэлобин А.  
 Дьяконов А. А. 476  
 Дюркгейм Э. 146  
 Дягилев С. П. 755
- Евреинов Н. Н. 391  
 Еврипид 472, 509  
 Евстигнеева Л. А. 407, 746  
 Елеонский С. Ф. 336  
 Емельянов-Коханский А. Н. 714  
 Ермакова М. Я. 365  
 Ерилова Е. В. 438, 448  
 Ермолова М. Н. 632  
 Есенин С. А. 519, 571, 632, 667—671, 673—677, 681, 682, 685, 688  
 «Базар» 673—674  
 «Ключи Марии» 677, 681  
 «Край ты мой заброшенный...» 675  
 «Отчее слово» 571  
 «Пастих» 681  
 «Радуница» 675  
 «Рекруты» 674  
 «Там, где вечно дремлет тайна...» 681
- Жданов Л. Г. 503  
 Жибер М. А. см. Лохвицкая М.  
 Жирмунский В. М. 432, 444, 453, 454, 543, 697, 701, 702



Жорес Ж. 12  
Жуковский В. А. 460, 467, 521  
Журов П. А. 670, 676

Заволокин П. Я. 670  
Зайцев Б. К. 261, 265, 352, 571, 600,  
627, 628, 632, 634  
«Аграфена» 265, 600  
«Дальний край» 627  
«Изгнание» 628  
«Мать и Катя» 628  
«Мгла» 265  
«Миф» 265  
«Молодые» 265  
«Полковник Розов» 265, 600  
«Священник Кронид» 265  
«Студент Бенедиктов» 628  
Замятин Е. И. 606, 620, 632  
«Уездное» 606, 620  
Засодимский П. В. 74—79  
«Грех» 74  
«По градам и весям» 76  
Засулич В. И. 61, 86, 88—90  
Захарьин Г. А. 56  
Зелинский К. Л. 678  
Зенкевич М. А. 689, 691, 700  
«Дикая Порфира» 691  
Зиновьева-Аннибал Л. Д. 589  
«Тридцать три урода» 589  
Златовратский Н. Н. 74—77, 90  
«Барская дочь» 74  
«Безумец» 75  
«Город рабочих» 75  
«Господа Караваевы» 75  
«Лес» 75  
«Скиталец» 76  
«Труженики» 75  
Золя Э. 53—56, 58, 59, 64—66, 68,  
247

Ибсен Г. 220—222, 454, 476  
«Привидения» 220, 221  
Иванов Вс. В. 634  
Иванов Вяч. И. 420, 441, 444, 445,  
448, 451, 454—460, 470, 525, 526,  
536, 657, 693  
«Заветы символизма» 456  
«Медный всадник» 453  
«Тихая воля» 449  
«Сог ardens» 459  
Иванов Г. В. 689, 713  
Иванов-Разумник Р. В. 569, 624,  
669  
Иванова Е. В. 435, 442  
Ивнев Р. (Ковалев М. А.) 720  
Игнатъев И. В. 713, 714, 732  
Иезуитова Л. А. 125, 335, 371, 782  
Измайлов А. А. 332, 356, 459

Ильев С. П. 353  
Ильин Л. А. 120

Иокай М. 180

К. Р. (Романов К. К.) 105—106  
«Умер» 106  
Каблиц И. И. (Юзов И.) 37  
«Основы народничества» 37  
Казанский И. В. см. Игнатъев И. В.  
Казин А. Л. 557  
Кайзер Г. 749  
«Газ» 749  
Калашников Ю. С. 347  
Калинин М. (Жаринин А.) 19, 604,  
616  
Каменский А. П. 587, 588, 593  
«Леда» 588  
«Люди» 587, 588  
«Смерть старика Тона» 593  
«Солнце» 588  
Каменский В. В. 720, 725, 732, 733  
Каминский В. И. 782  
Кандицкий В. В. 748  
Карилян А. см. Калинин М.  
Кармен Л. (Коренман Л. О.) 288  
Каронин-Петропавловский Н. Е. 78—  
79, 286, 287  
«Бабочки» 78  
«Борская колония» 78  
«Места нет» 78  
«Мой мир» 78  
«Рассказы о парашкиндах» 78  
«Рассказы о пустыках» 78  
«Снизу вверх» 78  
Карпентир У. 214  
Касаткин И. М. 608, 611  
«Из жизни скитальца» 611  
«Лесная быль» 611  
«Село Микулинское» 611  
Касторский С. В. 257, 313  
Катаев В. Б. 56  
Катаев Н. М. 11  
Каутский К. 753  
Качалов В. И. 350  
Келдыш В. А. 10, 276, 398, 631, 634,  
645, 659  
Китч В. Л. см. Дедлов В. Л.  
Кипен А. А. 256  
Кириллов В. Т. 411  
Киров С. М. 352  
Киселев Б. М. 385  
Кичуйский В. (Самойлов И. И.) 414  
«Поэт» 414  
Клеменц Д. А. 404  
«Думы кузнеца» 404  
Клычков (Лешенков) С. А. 667—671,  
675—682, 685, 687, 688

- «Бова» 678  
 «Гость чудесный» 681  
 «Детство» 677  
 «Дубравна» 687  
 «Избятные песни» 669  
 «Кольцо Лады» 675  
 «Кушава» 673  
 «Лада» 673  
 «Леший» 673  
 «Невеста» 679  
 «Потаенный сад» 680  
 «Сад» 677  
 «Садко» 679  
 Ключев Н. А. 451, 667—678, 681—688  
 «Белая Индия» 681  
 «Братские песни» 671  
 «В черные дни» 671  
 «Вечерняя песня» 671  
 «Лежанка ждет кота...» 683  
 «Львиный хлеб» 673  
 «Песнослов» 683  
 «Поэту Сергею Есенину» 685  
 «Распахните, орлиные кры-  
 лья...» 688  
 «С родного берега» 688  
 «Сосен перезвон» 668, 671  
 «Старое и новое» 686  
 «Умерла мама» 683  
 Кобылинский Л. Л. см. Эллис  
 Ковалев В. А. 119  
 Ковалев М. А. см. Ивнев Р.  
 Ковалевский М. М. 21, 146  
 Коварский Н. А. 109  
 Коган П. С. 261, 519  
 Коген Г. 557, 738  
 Колтоновская Е. А. 19, 263  
 Кольдов А. В. 117—119  
 Комиссаржевская В. Ф. 300, 342, 347  
 Комиссаржевский Ф. Ф. 295  
 Кондратьев А. А. 490  
 Коневской И. (Ореус И. И.) 484  
 Ковенков С. Т. 694  
 Конт О. 146  
 Коренман Л. О. см. Кармен Л.  
 Корецкая И. В. 376, 456, 472  
 Короленко В. Г. 6, 8, 24, 28, 30, 32,  
 34, 84, 85, 101, 124, 125, 131, 134,  
 142—176, 184, 223, 224, 234, 245,  
 285, 286, 293, 306, 324, 326, 327,  
 336, 357, 426, 465, 576, 605, 637, 754  
 «Ат-Даван» 153, 156  
 «Без языка» 162—169  
 «Бытовое явление» 170, 357, 576  
 «В голодный год» 171  
 «В дурном обществе» 150, 152, 156,  
 163  
 «Государевы ямщики» 153  
 «Дело Бейлиса» 170  
 «Дом № 13» 170  
 «За иконой» 153, 156  
 «История моего современника»  
 172—175, 327  
 «Истязательная оргия» 170  
 «Марусина заимка» 166—168  
 «Мгновение» 168, 169  
 «Мултанское жертвоприношение»  
 171  
 «Огоньки» 169, 293  
 «Павловские очерки» 172, 245  
 «Парадокс» 161, 162  
 «Река играет» 158—161, 324  
 «С двух сторон» 154  
 «Слепой музыкант» 143, 155—157.  
 163  
 «Сон Макара» 151  
 «Сорочинская трагедия» 170  
 «Тени» 160, 161  
 «У казаков» 172  
 «Убивец» 152, 156  
 «Художник Алымов» 164  
 «Черты правосудия» 170  
 «Чудная» 149, 163  
 «Эпизоды из жизни искателя»  
 143  
 «Яшка» 152, 156  
 Костомаров Н. И. 288  
 Котылева О. Э. см. Миртов О.  
 Коц А. Я. 397, 400  
 «Интернационал» 400  
 «Песнь пролетариев» 400, 402, 403  
 Коцюбинский М. М. 319  
 Кравцов К. П. 415  
 Крайний А. см. Гишпиус З. Н.  
 Кранихфельд В. П. 590, 630  
 Красин Л. Б. 336  
 Краснова Е. А. 520  
 Красов М. И. см. Оболенский Л. Е.  
 Кречетов С. (Соколов С. А.) 502  
 «Алая книга» 502  
 Кржижановский Г. М. 397, 400  
 «Беснуйтесь, тираны...» 400  
 «Варшавянка» 400  
 Кривич В. (Анненский В. И.) 472  
 Кротошкин П. А. 449  
 Круглов А. В. 38  
 «Живые души» 38  
 Крутикова Л. В. 661, 783  
 Крутикова Н. Е. 436  
 Крученых А. Е. 714, 717, 718, 720,  
 741  
 «Новые пути слова» 718  
 «Помада» 718  
 Крылов И. А. 416  
 Крюков Ф. Д. 578, 579, 596  
 «Жажда» 596  
 «Зыбь» 579  
 «Шаг на месте» 579  
 Крючков Д. А. 714  
 Кублицкий-Пиоттух Ф. Ф. 520  
 Кувакин В. А. 8, 427

Кугель А. Р. 225, 226  
Кузмин М. А. 504, 506, 589, 591, 593.  
689—692  
«Высокое искусство» 591, 593  
«Крылья» 589  
«Любовь этого года» 690  
«Маскарад» 690  
«Любовь этого лета» 690  
«Ракеты» 690  
«Сети» 690  
«Эпитафия» 690  
Куйбышев В. В. 413  
«Море жизни» 413  
Куприн А. И. 8, 10, 21, 250, 251, 256,  
257, 294, 371, 373—394, 502, 592,  
593, 623, 632, 634, 637, 714  
«Анафема» 383  
«Безумие» 393  
«Болото» 257  
«Бред» 382  
«Воля» 389  
«Впотымах» 373  
«Гамбринус» 382, 383  
«Гога Веселов» 389  
«Гранатовый браслет» 384—387  
«Дознание» 373, 374  
«Жидкое солнце» 388  
«Звезда Соломона» («Каждое же-  
лание») 391, 392  
«Искусство» 380  
«Искушение» 390  
«Каждое желание» см. «Звезда  
Соломона»  
«Канталупы» 389  
«Киевские тиш» 373  
«Лесная глушь» 373  
«Листригоны» 387, 388  
«Лунной ночью» 373, 393  
«Люди-птицы» 387  
«Миниатюры» 373  
«Молох» 250, 373—376, 380, 384, 393  
«Морская болезнь» 384  
«На глухарей» 373  
«Неизъяснимое» 389  
«Ночлег» 374  
«Ночная смена» 374  
«Обида» 382  
«Олеся» 373, 374, 384, 391, 393  
«Паша» 389  
«Первенец» 373  
«Первый встречный» 385  
«Поединок» 256, 258, 376—380, 384,  
393  
«Последний дебют» 373  
«Поход» 374  
«Река жизни» 381, 382  
«Серебряный волк» 373  
«Сны» 379  
«События в Севастополе» 379  
«Странный случай» 393

«Суламифь» 384, 385, 592  
«Тост» 380, 388, 389  
«Штабс-капитан Рыбников» 380—  
381  
«Юнкера» 373, 389  
«Яма» 384, 387, 592, 593  
Лавренев Б. А. 720  
Лавров А. В. 446, 471, 505, 553, 555,  
783  
Лавров П. Л. 57, 86, 146  
Ладыжников И. П. 286  
Лазаревский Б. А. 591  
«Правда» 591  
Лакомб П. 146  
Лакшин В. Я. 272  
Ланг А. А. см. Миропольский А. Л.  
Ларин Б. А. 218  
Ларионов М. Ф. 719  
Лебедев Н. К. см. Морской Н.  
Левитан И. И. 20, 66  
Левитов А. И. 70, 287  
Лейкин Н. А. 70, 71  
Ленин В. И. 11, 13—15, 17, 27, 31,  
73, 76, 77, 85, 89, 122, 233, 260, 261,  
278, 292, 301, 305, 307, 309, 312,  
313, 315, 358, 395, 396, 403, 433, 447,  
448, 469, 496, 497, 516, 575, 576, 595,  
596, 598, 602, 603, 632, 686, 743,  
751—753  
Ленский Вл. (Абрамович В. Я.) 589,  
591, 593  
«Большая любовь» 589  
«Катастрофа» 593  
«Отчего?» 591  
«Трагедия брака» 593  
Леонов М. Л. 119  
Лермонтов М. Ю. 92, 94, 112, 115,  
451, 460, 477, 493, 521, 636, 663  
Лесков Н. С. 28, 29, 41, 234, 289, 316,  
317, 426  
«Соборяне» 41  
Леткова-Султанова Е. П. 8  
Леухин 70, 72  
Лешенков С. А. см. Клычков С.  
Либкнехт К. 586  
Лившиц Б. К. 717  
Лизогуб Д. А. 86  
Линин А. М. 61  
Литвин Э. С. 493, 782  
Лобачевский Н. И. 730  
Логинов И. С. 411, 414  
«На заводе» 411  
«Поэту-мещанину» 414  
Лозинский М. Л. 689  
Ломунов К. Н. 276  
Лонгфелло Г.-У. 475, 636  
«Песнь о Гайавате» 636  
Лопатин Г. А. 92  
Лотман М. Ю. 474

- Лохвицкая М. (Жибер М. А.) 104,  
 113, 114, 426, 713, 721  
 «В наши дни» 13  
 «Джамиле» 113  
 «Есть что-то грустное в розовом  
 рассвете» 113  
 «Стихотворения» 113  
 «Сумерки» 113  
 «Умей страдать» 113  
 Лукьянов А. А. 404, 406  
 Луначарский А. В. 9, 14, 176, 181,  
 260, 287, 300, 302, 306, 307, 342,  
 344, 345, 352, 353, 358, 379, 401, 450,  
 511, 520, 595, 615, 692, 716, 724, 748,  
 755  
 «К юбилею 9 января» 401  
 Львов-Рогаачевский В. Л. 334, 358,  
 609, 680  
 Любимов Д. Н. 385  
 Люксембург Р. 176, 271  
 Ляцкий Е. А. 456, 484, 507
- Магазаник Е. П. 274  
 Майков А. Н. 105, 114, 437  
 Маковский С. Н. 471  
 Макогоненко Г. П. 315  
 Максимов Д. Е. 452, 481, 487, 526,  
 532, 540  
 Максимов М. В. 31, 450  
 Максимов С. В. 184  
 Малевич К. С. 719, 741  
 Малинин В. А. 57  
 Малиновский А. А. см. Богданов  
 Ал-др Ал-дрович  
 Малларме С. 439, 475, 480  
 Мамин-Сибиряк Д. Н. 31, 64, 65,  
 245, 246, 248, 250, 267  
 «Горное гнездо» 64, 65  
 «Дикое счастье» 64  
 «Золото» 64  
 «Приваловские миллионы» 64  
 «Три конца» 64, 246  
 «Уральские рассказы» 31  
 «Хлеб» 64, 246, 267  
 Мандельштам О. Э. 455, 689, 692—  
 694, 700, 707—711  
 «Адмиралтейство» 707, 709, 710  
 «Айя-София» 707  
 «Бах» 708  
 «Бессонница. Гомер. Тугие па-  
 руса...» 709  
 «В разногласии девичьеского хо-  
 ра...» 708  
 «Декабрист» 711  
 «Зверинец» 711  
 «Золотой» 693  
 «Камень» 693  
 «Мы напряженного молчанья не  
 выносим...» 708
- «На площадь выбежав, свобо-  
 ден...» 708  
 «Петербургские строфы» 709  
 «Посох» 708  
 «Раковина» 692  
 «С веселым ржанием пасутся та-  
 буны...» 709  
 «Соломинка» 711  
 «Только детские книги читать...»  
 706  
 «Утро акмеизма» 692, 710  
 «Чаадаев» 708  
 «Я не увижу знаменитой „Фед-  
 ры“...» 708  
 «Notre Dame» 707—709  
 «Silentium» 707  
 «Tristia» 710  
 Манухин И. М. 70  
 Маринетти Ф.-Т. 715, 716, 727  
 Марк Ф. 748  
 Маркевич Б. М. 33  
 «Бездна» 33  
 «Перелом» 33  
 «Четверть века назад» 33  
 Маркс К. 7, 83, 84, 260, 670  
 Мартынов Л. Н. 517  
 Маслов А. Н. см. Бежецкий  
 Матвеев О. 116  
 Матюшин М. В. 717, 719, 741  
 Мачтет Г. А. 400  
 «Замучен тяжелой неволей...» 400  
 Машинский С. И. 694  
 Маширов А. И. 412—414  
 «Весенний дождь» 413  
 «Гребцы» 413  
 «Зарницы» 412  
 «После работы» 412  
 «Ручьи» 413  
 Маяковский В. В. 355, 402, 474, 493,  
 517, 518, 632, 714—721, 725, 726,  
 733, 734, 738  
 «А все-таки» 739  
 «Будетляне» 743  
 «Владимир Маяковский» 742, 745,  
 749  
 «Война и мир» 743, 745  
 «За женщиной» 739  
 «К ответу» 749  
 «Капля дегтя» 745  
 «Несколько слов обо мне самом»  
 740  
 «Ночь» 740  
 «Облако в штанах» 742, 744, 746,  
 747  
 «Простое, как мычание» 745  
 «Революция» 749  
 «Сказка о красной шапочке» 749  
 «13 лет работы» 738  
 «Утро» 739

- «Флейта-позвоночник» 746, 748  
«Человек» 742, 745  
Межелайтис Э. 517  
Мейерхольд В. Э. 295, 347  
Мейлах Б. С. 281, 447  
Менделеева Л. Д. см. Блок (Менделеева) Л. Д.  
Мережковский Д. С. 8, 114—116, 310, 343, 420, 422—429, 481, 486, 490, 502, 503, 525, 597  
«Александр I» 425, 509  
«Антихрист, Петр и Алексей» 423  
«Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» 423  
«Дети ночи» 423  
«Кораллы» 116  
«О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» 422  
«Парки» 423  
«Сакья-Муни» 116  
«Символы» 423  
«Смерть богов. Юлиан Отступник» 423, 424  
«Христос и Антихрист» 423, 425  
Метерлинк М. 220—224, 344, 353, 454, 481  
«Аглавена и Селизетта» 212  
«Жизнь пчел» 223  
«Непрошенная гостья» 222, 223  
«Слепые» 222, 223  
«Сокровище смиренных» 222  
Метнер Э. К. 568, 569  
Мечников И. И. 625  
Микульчик А. 404  
«Песня кузнеца» 404  
«Стихотворения рабочего» 404  
Миллицина Е. М. 576  
«В ожидании приговора» 576  
Мин Г. А. 408  
Минаев Д. Д. 93  
Минковский Г. 730  
Мянский Н. (Виленкин Н. М.) 35, 114, 115, 303, 420—422, 426, 427, 447, 448, 481, 502  
«Гефсиманская ночь» 114  
«Гимн рабочим» 115, 447  
«Наставники мои! О Пушкин величавый...» 115  
«Ноктюрн» 114  
«Посвящение» 115  
«Последняя исповедь» 114  
«При свете совести» 115, 421, 422  
«Старинный спор» 114, 421  
«Стихотворения» 114  
Минц Э. Г. 533, 783  
Мирбо О. 247  
«Дурные пастыри» 247  
Мирза-Авакян М. Л. 439, 485  
Миролубов В. С. 269, 426, 490, 496, 607, 670  
Миронов Г. М. 176  
Миропольский А. Л. (Ланг А. А.) 484  
Миртов О. (Котылева О. Э.) 590  
«Мертвая зыбь» 590  
Михайлов А. И. 783  
Михайлов М. Л. 203, 406  
Михайловский Б. В. 442, 718  
Михайловский Н. Г. см. Гарин Н.  
Михайловский Н. К. 8, 33—35, 37, 39, 40, 47, 58, 68, 70, 71, 146, 147, 176, 198, 244, 259, 330, 333, 334, 363, 469, 472  
Мицкевич С. И. 590  
Мишле Ж. 169  
Мопассан Г. де 145, 218  
Мордовцев Д. Л. 174, 503  
Морозов М. В. 18  
Морозов Н. А. 358  
Морской Н. (Лебедев Н. К.) 66  
«Содом» 66  
Морфилл У. 487  
Москвин И. М. 298  
Московкина И. И. 125  
Мочульский К. Н. 553  
Муйжель В. В. 17, 262, 576—578, 593, 596, 598, 607, 608  
«Аренда» 262  
«Болезнь» 578  
«В мертвом углу» 517  
«Год» 607  
«Земная» 593  
«Кошмар» 262, 576  
«Нищий Ахитофел» 588  
«Чужой» 596  
Муштаейн Л. Г. 415  
Муравьева-Логина Т. Д. 637  
Муратов А. Б. 782  
Муратова К. Д. 10, 23, 269, 302, 303, 323, 353, 375, 403, 442, 631, 634, 712, 782, 783  
Муромцева-Бунина В. Н. 635, 642  
Мусоргский М. П. 107, 108  
Мясников А. С. 569, 645, 717  
Мясницкий И. (Барышев И. И.) 71  
Нагородская Е. А. 590  
«Гнев Диониса» 590  
Надсон С. Я. 92, 96—101, 106, 407, 455, 477, 480  
«В ответ» 98  
«В толпе» 99  
«О, неужели будет миг...» 92  
«Певец» 97, 98  
«Похороны» 97  
«Поэт» 97  
«Стихотворения» 97

- Найденев С. (Алексеев С. А.) 250.  
252, 256  
«Дети Ванюшина» 250, 252, 256  
«Стены» 250  
Нансен Ф. 483  
Нарбут В. И. 689, 700  
Наровчатев С. С. 478  
Наумов Н. И. 74—77, 90  
«Гетман» 75  
«Деревенский аукцион» 75  
«Зажора» 75  
«Нефедовский починок» 75  
«Погорельцы» 75  
Неведомский М. (Миклашевский М. П.) 337  
Незлобин А. (Дьяков А. А.) 33  
Нейфельдт Г. С. см. Новополин Г.  
Некрасов Н. А. 92, 94, 97, 99, 101, 102, 117, 293, 408, 452, 453, 480, 502, 521, 543, 560, 663  
«Железная дорога» 560  
«Забывтая деревня» 408  
Немирович-Данченко Вас. И. 31, 38.  
49, 66, 67, 250, 290  
«В огне» 49  
«Волчья сыть» 250  
«Вперед» 49  
«Гроза» 49  
«Краденое счастье» 66  
«Незаметные герои» 38  
«Плевна и Шипка» 49  
Немирович-Данченко Вл. И. 348—350, 353, 361, 365, 370  
Неруда П. 755  
«Праздничная песня» 755  
Нестеров М. В. 9, 21, 294  
Нефедов Ф. Д. 31, 70, 74, 76  
«В приморском городке» 76  
«Весной» 76  
«Стена Дубков» 75  
«Чудесник Варнава» 75  
Нечаев Е. Е. 122, 396  
«Песня хрусталей» 396  
Никитин И. С. 92, 117, 119, 656  
Никитина М. А. 569  
Николай II 279, 294, 408, 409  
Няпше Ф. 331, 367, 370, 444—445, 536, 550  
Новополин Г. (Нейфельдт Г. С.) 592  
Новоселов И. 116  
Ножин Н. Д. 214  
Ноздрин А. Е. 122  
Нордау М. 421  
«Вырождение» 421  
Нотенберг Э. Г. см. Гуру Е.  
Обломиевский Д. Д. 439  
Оболенский Л. Е. (Красов М. И.) 37, 290  
«Два полюса» 37  
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 146.  
632  
Овчаренко А. И. 326  
Одинцов Д. Я. 412  
«Вперед» 412  
Ойэтти У. 308  
Олигер Н. Ф. 578  
«Осенняя песня» 578  
Олимпов К. см. Фофанов К. К.  
Ольминский (Алексаидров) М. С. 590  
Ольхин А. А. 400  
«Дубинушка» 400  
Омулевский (Федоров) И. В. 174  
О'Нил Ю. 755  
Ореус И. И. см. Коневской И.  
Орешин П. В. 667—669, 673, 688  
«Зарево» 673  
«Крестный путь» 688  
«Я, Господи» 688  
Орлов В. Н. 453, 471  
Орловский К. (Головин К. Ф.) 33  
«Вне колена» 33  
Осинский В. А. 86  
Осипович (Новодворский) А. О. 33.  
85—89  
«Роман» 89  
«Эпизод из жизни ни павы, ни вороны» 33  
Островский А. Н. 28, 61, 69, 213, 218, 225, 290, 295, 341  
«Гроза» 218  
«Лес» 218  
«О положении драматического искусства в России в настоящее время» 69  
«Снегурочка» 225  
Остроумова-Лебедева А. П. 704  
Осьмаков Н. В. 396  
Охотина Г. А. 29  
Павлов И. П. 382  
Палиевский П. В. 272  
Пальмин Л. И. 101, 373  
«Не плачьте над трупами павших бойцов» 101  
Пастернак Б. Л. 471, 517, 720, 732—739  
«Артиллерист стоит у кормила...» 738  
«Близнец в тучах» 733  
«Близнец на корме» 733  
«Весенний дождь» 739  
«Десятилетие Пресни» 738  
«Дурной сон» 738  
«Июльская гроза» 734  
«Марбург» 735  
«Метель» 738

- «Поверх барьеров» 733  
«Распад» 739  
«Сестра моя жизнь» 733, 738  
«Степь» 739  
«Урал впервые» 739  
«Черный бокал» 734  
«Я клавишей стаю кормил с ру-  
ки...» 735
- Пастухов Н. И. 70  
Перовская С. Л. 86  
Перцов П. П. 101, 114, 438, 486,  
492—494, 496  
Петников Г. И. 717, 732  
Петров С. Г. см. Скиталец  
Петров С. С. 713  
Петровская Н. И. 456, 488, 505  
Пешкова Е. П. 304, 318  
Пивоварова Л. М. 31  
Пигарев К. П. 460  
Пиранделло Л. 755  
Писарев Д. И. 425, 480  
Платон 521  
Плеханов Г. В. 6, 8, 78, 81, 84, 89,  
90, 244, 346, 348, 397, 598  
Плещеев А. Н. 97, 123  
По Э. 463, 467, 502, 519, 708  
«Ворон» 467  
«Колокольчики и колокола» 467  
Подольская И. И. 474  
Подъячев С. П. 596, 612, 613  
«За грибами, за ягодками» 612  
«К тихой обители» 596  
«Карьера Захара Федоровича  
Дрыкалина» 613  
Поливанов Л. И. 480  
Полонский Я. П. 105, 521  
Поляков С. А. 475  
Помяловский Н. Г. 70, 310  
Потапенко И. Н. 38—43, 53, 234, 240,  
589  
«В деревне» 38  
«Генеральская дочь» 43  
«Думы и песни» 38  
«Здравые понятия. (Записки бла-  
горазумного человека)» 39—41  
«На действительной службе» 39—  
41  
«На пенсии» 43  
«Не-герой» 42  
«Новые люди» 41  
«Святое искусство» 39  
«Секретарь его превосходитель-  
ства» 40  
«Счастье поневоле» 43  
«Феденька» 38
- Потье Э. 400  
Пржевальский Н. М. 184  
Привалов И. Е. 404  
«Песни прядильщика» 404  
«Прядильщики» 405
- Пристли Д.-Б. 229  
Пришвин М. М. 18, 23, 324, 327, 605,  
617, 618, 621—623, 632, 633  
«В краю непуганных птиц» 622  
«За волшебным колобком» 621, 622  
«Крутоярский зверь» 618  
«Подземная Русь» 622  
«Птичье кладбище» 618  
«У стен града невидимого» 622  
«Черный араб» 622, 623
- Протопопов М. А. 43  
Пругавин А. С. 82, 667, 672  
Прюдом С. 475  
Пуришев Б. И. 505  
Пушкин А. С. 92, 94, 112, 115, 217,  
408, 437, 452, 453, 460, 467, 477,  
501, 502, 521, 539, 541, 543, 548,  
559, 566, 608, 636, 663, 750  
«Борис Годунов» 217  
«Братья разбойники» 408  
«Деревня» 501  
«Евгений Онегин» 541, 566  
«Медный всадник» 453, 501, 566  
«Полтава» 217  
«Пир Петра Великого» 548  
«Сцены из рыцарских времен» 539  
Пятницкий К. П. 11
- Радин Л. П. 397  
«Снова я слышу родную „Лучи-  
ну“...» 398  
«Смело, товарищи, в ногу...» 398
- Райнис Я. 514  
Расин Ж. 708  
Рахманинов С. В. 101  
Рензов Б. Г. 56  
Рембо А. 475, 481, 497  
Ремизов А. М. 23, 261, 265, 266, 390,  
492, 557, 580, 598, 600—602, 694  
«Бека» 265  
«Бесовское действо» 598  
«В плену» 265  
«В секретной» 265  
«В царстве полуночного солнца»  
265  
«Гнев Или пророка» 598  
«Колыбельная песня» 265  
«Крестовые сестры» 600, 601  
«Лимонарь, сиречь: луг духов-  
ный» 600  
«Неуемный бубен» 600  
«О безумии Иродиадином» 598  
«Плач девушки перед замуже-  
ством» 265  
«По этапу» 266  
«Посолонь» 266  
«Пруд» 266, 600, 601  
«Русальные действия» 598  
«Светло-христово воскресение» 598

- «Часы» 266, 600, 601  
«Чертыханец» 600  
Ренан Э. 599  
«Жизнь Иисуса» 599  
Решетников И. Е. 464  
Рерих Н. К. 694  
Решетников Ф. М. 64, 70  
«Подлиповцы» 70  
Риккерт Г. 557  
Римский-Корсаков Н. А. 119  
Родионов И. А. 577  
«Наше преступление» 577  
Родина Т. М. 454  
Рождественский В. А. 478  
Розанов В. В. 11, 595  
Розанова О. В. 719  
Роллан Р. 176  
Романов К. К. см. К. Р.  
Рошшин В. (Савинков Б. В.) 581, 596  
«Конь бледный» 581, 596  
«То, чего не было» 581  
Ростан Э. 346  
«Сирано де Бержерак» 346  
Рубинштейн А. Г. 101  
Руднев П. А. 461, 500  
Рукавишников И. С. 618  
«Проклятый род» 618, 619  
Рунов Вал. 670  
Руссо Ж.-Ж. 11  
Рыбацкий Н. (Чирков И. И.) 401  
«9-е января» 401  
Рылеев К. Ф. 501  
«Думы» 501  
Рысс С. 586
- Саади 636  
Сабашникова М. В. 478  
Савин И. 578  
«Около деревни» 578  
Савин М. К. 396  
«Кузнец» 404  
«Утешение» 408  
Садовойской Б. А. 506, 684  
Сакулин П. Н. 668, 672, 678  
Салтыков-Щедрин М. Е. 28, 29, 30,  
34, 68, 92, 96, 97, 105, 124, 134, 177,  
206, 228, 290, 295, 416  
«За рубежом» 105  
«Мелочи жизни» 29, 68  
«Пестрые письма» 29  
«Письма к тетушке» 29, 177  
«Современная идиллия» 29, 96  
Самойлов И. И. см. Кичуйский В.  
Санин А. А. 295, 350  
Сафразбекян И. Р. 470  
Сахаров А. Л. 498  
Светлов М. А. 518  
Свирский А. И. 288  
Северянин И. (Лотарев И. В.) 114,  
712, 720—726
- «А знаешь край?...» 721  
«Ананас в шампанском» 722, 725  
«В коляске Эсклармонды» 723  
«В лимузине» 722  
«В пяти верстах по полотну...»  
722  
«Гатчинская мельница» 721  
«Громкопиющий кубок» 714, 724  
«Диссона» 722  
«Ее монолог» 721  
«Златолира» 725  
«Июльский полдень» 722  
«И это — явь!» 725  
«Качалка грезерки» 724  
«Квадрат квадратов» 724  
«Клуб дам» 722  
«Мороженое из сирени» 723  
«На смерть Фофанова» 722  
«Нелли» 722  
«Открытое письмо» 713  
«Пролог „Эго-футуризм“» 713  
«Русская» 724  
«Увертюра» 722, 725  
«Что видели птицы...» 721  
«Шампанский полонез» 723  
«Электрические стихи» 713  
«Эпилог» 721  
«Victoria Regia» 725
- Секе К. 564  
Семенова Г. П. 346  
Семеновский Д. Н. 413  
«Все тебе» 413  
Сенкевич Г. 229, 316  
«Семья Полавецких» 229  
Серао М. 304  
Серафимович (Попов) А. С. 10, 14,  
256, 257, 259, 294, 576, 604, 615,  
616, 626, 629, 632, 633, 642, 654  
«Бомбы» 257  
«Город в степи» 16, 615, 619, 629  
«Золотой Якорь» 615  
«Как было» 576  
«Клубок» 615  
«На заводе» 248  
«Пески» 626  
«Под землей» 248  
«Похоронный марш» 259  
«Семишкура» 248  
«Среди ночи» 257  
«Стрелочник» 248  
«Сцепщик» 248  
«У обрыва» 576
- Сервантес де Сааведра М. 636  
Сергеев-Ценский С. Н. 18, 20, 261,  
511, 604, 608, 619, 620, 623, 625,  
628—632  
«Бабаев» 629  
«Береговое» 629  
«Благая весть» 625  
«Движения» 620, 629—631



- «Наклонная Елена» 629  
«Недра» 625, 629  
«Неторопливое солнце» 625, 629  
«Печаль полей» 619, 629  
«Пристав Дерябин» 605, 620, 629, 631  
«Улыбки» 625  
Сеченов И. М. 57  
Силард Л. 357, 569  
Скабичевский А. М. 35, 38, 39, 46, 302  
Скатов Н. Н. 452, 560  
Скиталец (Петров С. Г.) 255, 256, 404, 406, 604  
«Колокол» 255  
«Кузнец» 255  
Скобелев В. П. 564  
Слезкин Ю. Л. 589  
«Марево» 589  
Сливицкая О. В. 625, 783  
Случевский К. К. 110—112, 114  
«Висбаден» 110  
«Из альбома одностороннего человека» 111  
«На Раздельной» 110  
«Неподвижны очертанья...» 111  
«После казни в Женеве» 438  
«Странный город» 110  
«Цынга» 110  
«Lux Aeterna» 110  
Смидович В. В. см. Вересаев В. В.  
Соколов Б. М. 438  
Соколов С. А. см. Кречетов С.  
Соловьев Вл. С. 434, 437, 441, 451, 522, 523, 526, 544, 550, 553  
Соловьев Вс. С. 503  
Соловьев С. М. 420, 498  
Соловьев Ю. Б. 7  
Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 251, 266, 356, 423, 426, 430—434, 438, 439, 446, 447, 474, 481, 482, 488, 493, 502, 509, 529, 530, 562, 580, 582—584, 587, 589, 594, 595, 622, 707, 713, 714, 724, 733  
«В поле не видно ни зги...» 430  
«Воля к жизни, воля к счастью, где ж ты...» 431  
«Дым и пепел» 582  
«Жало смерти» 433  
«Звезда Маир» 430  
«Елисавета» 434  
«Есть соответствия во всем...» 438  
«Истлевающие личины» 433  
«Капли крови» 582, 583  
«Книга очарований» 433  
«Книга разлук» 433  
«Когда я в бурном море плавал...» 431  
«Королева Ортруда» 582  
«Красногубая гостья» 434  
«Мелкий бес» 251, 432, 433, 583  
«Миллионы» 589  
«Мы — плененные звери...» 430  
«Навы чары» 434, 582, 583  
«О владычица смерть, я роптал на тебя...» 431  
«Опечаленная невеста» 594  
«Пламенный круг» 430—432  
«Плененная смерть» 431  
«По тем дорогам, где ходят люди...» 430  
«Политические сказочки» 446  
«Претворившая воду в вино» 434  
«Призыв зверя» 434  
«Смерть по объявлению» 434, 594  
«Творимая легенда» 433, 582, 594  
«Тяжелые сны» 251, 432  
«Чертовы чашели» 431  
«Швея» 446, 447  
«Я люблю мою темную землю...» 707  
Сомов К. А. 555  
Софокл 509  
Спендиаров А. А. 101  
Спенсер Г. 146  
Спиноза Б. 459  
Станиславский К. С. 205, 244, 295, 296, 344, 347  
Старикова Е. В. 422, 568  
Старк Л. Н. 413  
«Север» 413  
Стасов В. В. 244  
Степанов Н. Л. 732  
Степанова Г. В. 756  
Степанов (Кравчинский) С. М. 86—90  
«Андрей Кожухов» 86—88  
«Домик на Волге» 86, 88  
«Мудрица Наумовна» 86  
«Подпольная Россия» 86  
«Степан Халтурин» 86  
«Штундист Павел Руденко» 86, 88  
Стернин Г. Ю. 20  
Стравинский И. Ф. 694, 704, 728  
Стриндберг Й.-А. 476  
Струве П. Б. 507  
Стружкин Н. С. 102  
Струнин Д. 40  
Суворин А. С. 11, 244  
Сувчинский П. П. 229  
Сургучев И. Д. 620  
«Губернатор» 620  
Суриков И. З. 116—119, 286  
«Богатырская жена» 117  
«В дороге» 118  
«В зареве огней» 118  
«В ночном» 118  
«В огороде возле броду...» 119  
«В поле» 117, 119

- «В степи» («Снег да снег кругом...») 117  
 «Василько» 117  
 «Вдова. Из Т. Шевченко» 119  
 «Вот и степь с своей красою...» 117  
 «Горе» 117  
 «Дед Клим» 118  
 «Детство» 117  
 «Думы. На мотив Шевченко» 119  
 «Жница» 119  
 «Загорелась над степью заря...» 118  
 «Заря занимается, солнцу садиться...» 118  
 «Зима» 118  
 «И снится мне, что под горою...» 119  
 «Казнь Стеньки Разина» 117  
 «Косари» 117, 118  
 «Кручинушка» 119  
 «Летом» 117, 118  
 «На реке» 118  
 «Нет радости, веселья...» 119  
 «Немочь» 117  
 «От деревьев тени...» 118  
 «Преступница» 119  
 «Прощание» 119  
 «Рассвет» 117  
 «Рябина (Что шумишь, качаясь...» 117  
 «С горя» 117  
 «Садко у морского царя» 116, 117  
 «Сиротинка» 119  
 «Сиротой я росла...» 119  
 «Тихо тощая лошадка...» 117  
 «Тяжело и грустно...» 117  
 «Удалой» 117  
 «У пруда» 117  
 «Утро в деревне» 118  
 «Что не жгучая крапивушка...» 119  
 «Что не реченька...» 119  
 «Хорошо тому да весело...» 119  
 Сурков А. А. 701  
 Сухарев Г. М. 466  
 Сыромолов Ф. 415  
 Сытин И. Д. 72, 322  
 Тагер Е. Б. 53, 238, 267, 568  
 Таиров А. Я. 474  
 Тан Н. А. (Богораз В. Г.) 251, 401, 406, 605  
 «Предсмертная песня» 401  
 «Чукокские рассказы» 251  
 Тарановский К. Ф. 35  
 Тарасов Е. М. 401, 406, 407  
 «Будем смеяться» 408  
 «Возникла в глухую январскую ночь...» 401, 407  
 «Город» 406, 407  
 «Дерзости слава» 403, 407  
 «Земные дали» 406  
 «Изгнание» 406  
 «Из-под замка» 406  
 «Они лежали здесь — в углу...» 407  
 «Смокли залпы запоздалые...» 407  
 «Стихи. 1903—1905» 403, 406  
 «Ты говоришь, что мы устали...» 401  
 Тард Г. 146  
 Телешов Н. Д. 234, 256, 294, 576, 642  
 «Крамолда» 576  
 «Нужда» 234  
 «Самоходы» 234  
 «Хлеб — соль» 234  
 Темный Н. (Лаазарев Н. А.) 248, 249  
 «Наследство» 249  
 «Обыск» 248  
 «Сироткин» 248  
 Тетерников Ф. К. см. Сологуб Ф.  
 Тиме Г. А. 71  
 Тименчик Р. Д. 471  
 Тимофеева В. В. 741  
 Тиханчева Е. П. 101, 436, 480  
 Тихомиров Л. А. 33  
 Тихонов А. Н. 412  
 Тихонов В. А. 33  
 Тихонов Н. С. 516, 697  
 Тицан 498  
 Толстая С. А. 281, 282  
 Толстой А. К. 124, 437, 461, 521, 729  
 «Поток-богатырь» 729  
 Толстой А. Н. 17, 99, 361, 511, 604, 617, 623, 632  
 «Заволжье» 617  
 «Приключения Растегина» 617  
 «Хромой барин» 617  
 «Чудаки» 617  
 Толстой Л. Н. 6, 8, 10, 11, 17, 28, 29, 72, 73, 80, 82, 84, 105, 140, 165, 171, 176, 183, 220, 223, 234, 267, 269—284, 289, 294, 295, 297, 312, 313, 317, 326, 329, 330—332, 338, 340, 341, 357, 363, 383, 422, 426, 466, 529, 562, 563, 575, 619, 620, 626, 636, 655, 663, 750—754  
 «Алеша Горшок» 277  
 «Анна Каренина» 289  
 «Благодарная почва» 284  
 «Божеское и человеческое» 278  
 «Власть тьмы» 220, 267  
 «Война и мир» 267  
 «Воскресение» 6, 10, 267, 270, 279, 303  
 «Где выход?» 275

«Единое на потребу» 277  
«Живой труп» 255, 270  
«Закон насилия и закон любви» 278  
«К политическим деятелям» 276  
«К рабочему народу» 276  
«Конец века» 277  
«Кто убийцы? Павел Кудряш» 280—284  
«Не могу молчать» 278, 357, 575  
«Нет в мире виноватых» 283, 284  
«О жизни» 282  
«О значении русской революции» 277  
«Об общественном движении» 276  
«Отец Сергей» 270  
«Песни на деревне» 284  
Предисловие к статье В. Г. Чертова «О революции» 276  
«Разговор с прохожим» 284  
«Смертная казнь и христианство» 278, 279, 281  
«Смерть Ивана Ильича» 341, 620  
«Три дня в деревне» 283, 284  
«Фальшивый купон» 270  
«Хаджи-Мурат» 270—275  
«Что такое искусство?» 28  
Травушкин Н. С. 73, 247  
Тренев К. А. 608, 619, 620  
«Владыка» 619, 620  
«Мокрая балка» 608  
Тренин В. В. 746  
Трепов Д. Ф. 408  
Трефолов Л. Н. 403—405  
«Грамотка» 103  
«Грешница» 104  
«Дуня» 103  
«Конституция» 104  
«Либеральный городок» 104  
«Макар» 103  
«Наша доля — наша песня» 104  
«Недопетая песня» 104  
«Песня о комаринском мужике» 104  
«Пиита» 104  
«Пятьдесят лет» 103  
«Таинственный ящик» 103  
«Филантроп» 104  
«Ямщик» 104  
Трифонов Н. А. 302, 406  
Тумялис Ю. 475  
Тургенев И. С. 28, 43, 56, 80, 99, 206, 212, 213, 226, 308, 384, 393, 655, 704, 752  
«Где тонко, там и рвется» 226  
«Клара Милич» 43  
«Месяц в деревне» 226  
«Новь» 33  
«Песнь торжествующей любви» 43  
Тургенева А. А. 565

Тынянов Ю. Н. 564, 710  
Тэн И. 144  
Тютчев Ф. И. 437, 453, 460, 467, 494, 501, 521, 538, 559, 673, 707, 714  
Тяпков С. Н. 714

Уайльд О. 476  
Уитмен У. 470, 727  
Улановская Б. Ю. 432  
Ульянова-Елизарова А. И. 247  
Усманов Л. Д. 57  
Успенский Гл. И. 30, 31, 78, 84—85, 90, 124, 125, 131, 141, 148, 183, 195, 214, 228, 234, 290, 576, 656  
«Без определенных занятий» 84  
«Власть земли» 85, 148  
«Власть капитала» 85  
«Горький упрек» 84  
«Живые цифры» 85  
«Из деревенского дневника» 84  
«Из разговоров с приятелями» 85  
«Книжка чеков» 195  
«Крестьянин и крестьянский труд» 85, 148  
«Мечтания» 85  
«Петькина карьера» 85  
«С конки на конку» 85  
«Трудами рук своих» 85  
Успенский Н. В. 656  
Уткина Н. Ф. 57  
Уэллс Г. 388, 729  
«Машина времени» 729

Фадеев А. А. 81  
Федин К. А. 318  
Федоров А. В. 454, 472, 474  
Федоров И. В. см. Оммулевский И. В.  
Федосова И. А. 683  
Фет А. А. 105, 112, 407, 437, 439, 453, 460, 461, 484, 508, 521, 538  
«Вечерние огни» 105, 484  
Фигнер В. Н. 92  
Филимонов Ф. Ф. 102  
«Совет» 103  
Филиппов Л. И. 557  
Филипченко И. Г. 411, 412  
«Рабочий» 412  
Филонов П. Н. 719, 742  
Философов Д. В. 14, 302, 303, 390  
Флексер А. Л. см. Волюнский А.  
Флоренский П. А. 717  
Фомин С. Д. 682  
Фонвизин С. И. 587  
«В смутные дни» 587  
Софанов К. М. 112—114, 437, 713, 714, 721  
«В неприглядных стенах заключен я давно...» 112  
«Двойник» 113

- «Заря вечерняя, заря прощальная» 113  
«Звезды ясные, звезды прекрасные...» 113  
«Меланхолия» 113  
«Отошедшим» 112  
«Столица бредила в чаду своей тоски...» 437  
«Сумерки бледные, сумерки мутные...» 113  
«Ты помнишь ли?» 113  
«Умирающая невеста» 113
- Франс А. 12. 503  
Фрейд З. 390, 391  
Фрейдкина Л. М. 361  
Фридендер Г. М. 56
- Хайченко Г. А. 69  
Хамов К. Н. 322  
Харджиев Н. И. 692, 746  
Хлебников В. В. 517, 714—719, 726—732, 739, 745  
«Бунт жаб» 728  
«Внучка Малуши» 729  
«Война в мышеловке» 731  
«Гибель Атлантиды» 729  
«Девий бог» 728  
«Дети Выдры» 728  
«Журавль» 727, 728  
«Заключение смехом» 731  
«Зверинец» 727  
«Змей поезда» 728  
«И и Э» 728  
«Кузнечик» 731  
«Мирсконца» 730  
«Мы и дома» 731  
«Свояся» 730  
«Шаман и Венера» 729
- Хмельницкая Т. Ю. 561  
Хорос В. Г. 31  
Хрулева Р. П. 477
- Цвейг С. 753  
Цензор Д. М. 406  
Цертелев Д. Н. 106, 107  
«Сон» 107  
«Стихотворения» 106
- Циолковский К. Э. 343
- Чаадаев П. Я. 708  
Чайковский П. И. 20, 109, 119  
Чапыгин А. П. 605, 608—613, 632—634  
«Белый скит» 609—611  
Черный С. (Гликберг А. М.) 474  
Чернышевский Н. Г. 92, 145, 214, 228, 304, 575  
Чертков В. Г. 276
- Черубина де Габриак (Дмитриева Е. И.) 479  
Чехов А. П. 6, 8, 11, 12, 20—22, 28—30, 33, 36, 47, 49, 52, 56, 57, 66, 71, 84, 101, 123—125, 142, 144, 153, 176—230, 234, 235, 237, 239, 243, 244, 250, 251, 256, 258, 267, 270, 271, 286, 291, 294—296, 330, 332, 342, 344, 355, 370, 426, 428, 436, 455, 465, 577, 620, 630, 637, 641, 658, 751, 754, 755  
«Бабе царство» 192, 199  
«Баран и барышня» 177  
«Беглец» 225  
«Беда» 188  
«В вагоне» 177  
«В море» 430  
«В овраге» 194, 195, 198, 200, 204, 237, 267  
«В рождественскую ночь» 180  
«Вишневый сад» 12, 227, 228, 258, 267  
«Горе» 188  
«Гриша» 183  
«Гусев» 190, 191, 201  
«Дама с собачкой» 208—210  
«Двое в одном» 178  
«День за городом» 183, 184  
«Детвора» 183  
«Доктор» 202  
«Дом с мезонином» 197, 198  
«Драма на охоте» 72  
«Дуэль» 188, 190, 199, 203—205, 211  
«Дядя Ваня» 224—227, 251, 296  
«Егерь» 183  
«Жена» 199  
«За яблочки» 177  
«Зеленая коса» 181  
«Иванов» 212—216  
«Именины» 199  
«Калхас» 216  
«Крыжовник» 206  
«Кухарка женится» 183  
«Лебединая песня» 216, 217  
«Леший» 180, 215—217  
«Мальчики» 202  
«Медведь» 182  
«Моя жизнь» 194, 196, 199, 211  
«Мужики» 194, 237, 267, 577  
«На большой дороге» 180  
«На пути» 199  
«Невеста» 209, 210, 252, 363  
«Ненужная победа» 180  
«Ночью» 436  
«О любви» 206, 208, 209  
«Остров Сахалин» 184, 185  
«Палата № 6» 22, 189, 193, 199  
«Папаша» 177, 178  
«Пари» 203

- «Почта» 198  
«Предложение» 182  
«Припадок» 123  
«Размазня» 179  
«Рассказ неизвестного человека» 196  
«Рассказ старшего садовника» 223  
«Роман адвоката» 178  
«Роман доктора» 178  
«Роман репортера» 178  
«Ряженные» 177  
«Сапожник и нечистая сила» 203  
«Свадьба» 182, 202, 203  
«Свирель» 183  
«Сказки Мельпомены» 216  
«Скрипка Ротшильда» 188, 203  
«Скучная история» 30, 189, 239, 251, 342, 620  
«Случай из практики» 209, 250  
«Смерть чиновника» 179  
«Спать хочется» 198  
«Степь» 186—188, 200  
«Студент» 192  
«Суд» 179  
«Счастье» 185, 188  
«Тина» 66  
«Три года» 192, 211, 250, 291  
«Три сестры» 199, 200, 209, 224—227, 251, 293, 296  
«Тряпка» 179  
«Тяжелые люди» 188  
«Убийство» 188, 189  
«Хамелеон» 178  
«Хирургия» 178  
«Хмурые люди» 198  
«Холодная кровь» 198  
«Художество» 183  
«Чайка» 217—224  
«Человек в футляре» 206, 207, 208  
«Черный монах» 193, 194  
«Юбилей» 182  
Чириков Е. И. 234, 242, 243, 252, 256, 304, 646  
«Блудный сын» 252  
«Иван Мироныч» 252  
«Инвалид» 242  
«Мужики» 250  
«Чужестранцы» 242  
Чирков И. И. см. Рыбацкий Н.  
Чистов К. В. 683  
Чичерин Г. В. 289  
Чудаков А. П. 199  
Чуйко В. В. 77  
Чуковский К. И. 72, 311, 328, 380, 408, 592  
Чулков Г. И. 448, 493, 494, 496, 497, 502, 588, 593  
«Парадиз» 588  
Чупринин С. 58  
Чюмина О. М. 105  
Чюрленис М.-К. 444  
Шаляпин Ф. И. 329, 632, 755  
Шарко Ж.-М. 391  
Швецова Л. К. 354  
Шебуев Н. Г. 408  
Шевченко Т. Г. 92, 117, 119, 656  
Шекспир В. 217, 521  
«Гамлет» 217  
Шелгунов Н.: В. 37  
Шеллер-Михайлов А. К. 38  
Шелли П.-Б. 470  
Шеллинг Ф.-В. 523  
Шенье А. 497  
Шервинский С. В. 519  
Шершеневич В. Г. 519, 715, 720  
Шик М. А. 487  
Широков П. 714  
Ширяевец (Абрамов) В. А. 667, 668, 670, 671, 675, 678, 682, 686, 688  
«Буря» 675  
«Закат» 675  
«Масленица» 676  
«Плясовой узор» 676  
«Троица» 676  
Шишкина Л. И. 259, 783  
Шишков В. Я. 605, 608—611, 613, 632, 634  
«Тайга» 609—611, 634  
Школьник И. 742  
Шкулев Ф. С. 122, 396  
«Гимн труду» 404  
«Мы кузнецы, и дух наш молод...» 404  
«Рабочий» 404  
«Смелые песни» 404  
Шмелев И. С. 21, 317, 614, 615, 625, 630, 632, 634, 661  
«Весенний шум» 625  
«Виноград» 625  
«Волчий перекал» 630  
«Господин Уклейкин» 614  
«Росстани» 625  
«Человек из ресторана» 21, 317, 614, 615  
Шмидт П. П. 379  
Шопенгауэр А. 331, 356, 430, 442, 445, 536, 551  
Шпильгаген Ф. 174  
Штейнер Р. 457, 569, 570  
Шубин Э. А. 358  
Щеглов И. (Леонтьев И. Л.) 33, 38, 49—53, 251  
«В горах Кавказа» 51  
«Гордиев узел» 51, 52  
«Дачный муж» 51  
«Добродушные рассказы» 52

«Жареный гвоздь» 51  
«Неудачный герой» 50  
«Первое сражение» 49  
Щепкина-Куперник Т. Л. 104, 406  
Эвентов И. С. 402, 413  
Эдиет П. 399, 401  
«На десятой версте от столи-  
цы...» 401  
Эйнерлинг Г. А. см. Галина Г.  
Эйхенбаум Б. М. 698  
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 420, 446.  
455  
Энгельгардт М. А. 671  
Энгельс Ф. 7, 260  
Чртель А. И. 65, 79—84, 90, 234, 269  
«Волхонская барышня» 80  
«Гарденины» 65, 81, 82  
«Две пары» 82  
«Жадный мужик» 82  
«Записки Степняка» 79  
«Карьера Струкова» 83  
«Переселенцы» 79  
«Письмо из Усманского уезда» 79  
«Смена» 82  
«Addio» 79  
Южаков С. Н. 146  
Юшкевич С. С. 256, 259, 261, 604  
«Король» 256

Языков Н. М. 293  
Якубович П. Ф. 93, 96, 125, 401, 407  
«В мире отверженных» 96  
«Выбор» 94  
«К юноше» 94  
«Ледоход» 95  
«Ночь. Тихо. Ни стонов, ни  
слез...» 94  
«Решение» 95  
«Смерть орла» 95  
Ясинский И. И. (Белинский М.)  
34—36, 67, 68, 668, 669  
«Великий человек» 36  
«Иринах Плутархов» 35  
«Литературные воспоминания» 36  
«Наташка» 34  
«Начистоту» 34  
«Ночью» 34  
«1 марта» 35  
«Пир уродов» 68  
«Прекрасные уроды» 68  
«Свет погас» 36, 38  
«Спящая красавица» 34  
«Старый друг» 35

Holthusen J. 564

Lolo см. Мушштейн Л. Г.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	(К. Д. Муратова) . . . . .	5
<b>ЛИТЕРАТУРА ВОСЬМИДЕСЯТЫХ ГОДОВ</b>		
Глава первая.	Проза 1880-х годов (А. Б. Муратов) . . . . .	27
Глава вторая.	Писатели-народники (В. И. Каминский) . . . . .	74
Глава третья.	Поэзия 1880—1890-х годов (К. Н. Григорьян) . . . . .	91
Глава четвертая.	Всеволод Гаршин (Б. В. Аверин) . . . . .	123
Глава пятая.	Владимир Короленко (Б. В. Аверин) . . . . .	143
Глава шестая.	Антон Чехов (Г. А. Бялый) . . . . .	177
<b>ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА ВЕКОВ И ПЕРИОДА РЕВОЛЮЦИИ 1905 года.</b>		
Глава седьмая.	Реалистическая литература 1890—1907 годов (Л. А. Везугова) . . . . .	233
Глава восьмая.	Поздний Толстой (Г. Я. Галаган) . . . . .	269
Глава девятая.	Максим Горький. Социалистический реализм (К. Д. Муратова) . . . . .	285
Глава десятая.	Леонид Андреев (К. Д. Муратова) . . . . .	330
Глава одиннадцатая.	Александр Куприн (Ю. В. Бабичева) . . . . .	373
Глава двенадцатая.	Пролетарская поэзия (Л. И. Шишкина) . . . . .	395
Глава тринадцатая.	Символизм (А. Л. Григорьев — 1—9; С. С. Гре- чишкин — 10) . . . . .	419
Глава четырнадцатая.	Валерий Брюсов (Э. С. Литвин) . . . . .	480

Глава пятнадцатая.	Александр Блок ( <i>З. Г. Минц</i> ) . . . . .	520
Глава шестнадцатая.	Андрей Белый ( <i>А. В. Лавров</i> ) . . . . .	549

#### ПРЕДОКТЯБРЬСКОЕ ДЕСЯТИЛЕТИЕ

Глава семнадцатая.	Литература в годы реакции ( <i>Ю. В. Бабичева</i> ) . . . . .	575
Глава восемнадцатая.	Реалистическая проза 1910-х годов ( <i>О. В. Сливницкая</i> ) . . . . .	603
Глава девятнадцатая.	Иван Бунин ( <i>Л. В. Крутикова</i> ) . . . . .	635
Глава двадцатая.	Новокрестьянские поэты ( <i>А. И. Мизайлов</i> ) . . . . .	667
Глава двадцать первая.	Акмеизм ( <i>А. Л. Григорьев</i> ) . . . . .	689
Глава двадцать вторая.	Футуризм ( <i>А. Л. Григорьев — 2—4; К. Д. Муратова — 1</i> ) . . . . .	712
Глава двадцать третья.	Владимир Маяковский ( <i>К. Д. Муратова</i> ) . . . . .	738
Заключение	( <i>К. Д. Муратова</i> ) . . . . .	750
Указатель имен и названий литературных произведений . . . . .		756



**ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

Том четвертый

**Литература  
конца XIX—начала XX века  
(1881—1917)**

---

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы  
(Пушкинский Дом)  
Академии наук СССР*

Редактор издательства Е. А. Смирнова  
Художник Л. А. Яценко  
Технический редактор Н. Ф. Соколова  
Корректоры Н. П. Кивим, Е. В. Шестакова  
и Т. Г. Эдельман

---

Сдано в набор 04.03.83.  
Подписано к печати 03.11.83. М-41200.  
Формат 60 × 90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага для глубокой печати.  
Гарнитура обыкновенная. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 49. Усл. кр.-отг. 50. Уч.-изд. л. 55.09.  
Тираж 50 000 экз. (1-й завод 1—25 000).  
Тип. зак. 192. Цена 3 р. 90 к.

---

Издательство «Наука», Ленинградское отделение  
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая типография издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12