

В. Я. ГРЕЧНЕВ

**РУССКИЙ
РАССКАЗ**

КОНЦА

XIX-

XX

ВЕКА



РУССКИЙ РАССКАЗ



В. Я. ГРЕЧНЕВ

копии отпущены Петру

с зыжов 'снх' и гнометрич

В. С. П.

18.V.75

Рез. по гнометрич
18.V.75

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

В. Я. ГРЕЧНЕВ

РУССКИЙ РАССКАЗ
конца
XIX—XX века
(проблематика
и поэтика жанра)



ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1979

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I	
Проблемы жанра рассказа и художественные искания писателей 1880—1900-х годов _____	3
Глава II	
В мире лирико-философской прозы Бунина _____	44
Глава III	
Трагедия в повседневности (тип героя, конфликт и своеобразие психологизма в рассказах Л. Андреева) _____	101
Глава IV	
Горький-новеллист _____	154
Заключение _____	197
Указатель имен и названий _____	204

Ответственный редактор А. И. ХВАТОВ

Вячеслав Яковлевич Гречнев
РУССКИЙ РАССКАЗ КОНЦА XIX—XX ВЕКА

*Утверждено к печати Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства Т. А. Лапцкая
Художник Л. А. Яценко
Технический редактор И. М. Нашеварова
Корректоры О. И. Буркова и Н. И. Журавлева

ИБ № 8669

Сдано в набор 2.10.78. Подписано к печати 11.03.79. М-08562. Формат 84×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Печ. л. 6¹/₂=10.92 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 11.29. Тираж 14900. Изд. № 7224.
Тип. зак. № 810. Цена 90 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., 1

Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

Г $\frac{70202-515}{042(02)-79}$ 425-79

© Издательство «Наука», 1979 г.

ГЛАВА I

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА РАССКАЗА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ ПИСАТЕЛЕЙ 1880—1900-х ГОДОВ



Хорошо известно высказывание В. Г. Белинского: «Если есть идеи времени, то есть и формы времени».¹ Действительно, в истории не только русской, но и мировой литературы постоянно происходившая смена жанров рано или поздно завершалась установлением «деспотического» господства какого-то одного из них (будь то лирика, драма, роман, повесть или публицистика). В русской литературе первого десятилетия XIX в. господствует лирика, но уже в начале 1820-х годов «одновременно с расцветом стиха вопрос о судьбах прозы выдвигается как очередной».² Настоятельную необходимость в смене жанров раньше и отчетливее других осознал Пушкин: век требует прозы — вот смысл многих его суждений тех лет. Пройдет полтора десятилетия, и Белинский отметит: «... теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть <...> Какие книги больше всего читаются и покупаются? Романы и повести. Какие книги доставляют литераторам и дома и деревни? Романы и повести. Какие книги пишут все наши литераторы, призванные и непризванные <...>? Романы и повести. Чудное дело! Но это еще не все: в каких книгах излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философические системы, и, словом, все науки? В романах и повестях».³

В конце XIX — начале XX в. ведущее положение в русской литературе занял малый жанр. Перефразируя

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4. М.—Л., 1953, с. 276.

² Эйхенбаум В. О прозе. Сб. статей. Л., 1969, с. 216.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 264.

Белинского, можно было бы сказать: «Теперь вся наша литература превратилась в рассказ и повесть. Какие книги больше всего читаются и раскупаются? Рассказы и повести» и т. д.

Современники, критики и писатели, одни раньше, другие позже, соглашаясь и протестуя, констатировали этот факт. Многие из них усматривали здесь влияние моды, пришедшей к нам с Запада. Причем одни отнеслись к этой моде весьма сочувственно, полагая, что она соответствует духу времени и потребностям читателей: «В последнее время на Западе, а отчасти и у нас распространился новый оригинальный род литературных произведений — маленькие сжатые очерки, почти отрывки, приближающиеся по своим размерам и содержанию к известным „Стихотворениям в прозе“ Тургенева <...> Французские беллетристы новейшей формации первые ввели в моду эту своеобразную и довольно грациозную форму, отлично приспособленную к потребностям и вкусам современной публики».⁴ Другие считали, что эта мода «мало благоприятствует нормальному росту молодых дарований».⁵ Получила распространение и точка зрения, согласно которой «засилье» малого жанра, вытеснившего большие эпические формы, — явление нежелательное и временное, своего рода показатель неблагополучия в жизни и литературе, симптом общего кризиса. Так, Н. К. Михайловский, не обнаруживший в значительном большинстве рассказов Чехова «общей идеи» и утверждавший, что тот изображает действительность по принципу «что попадает на глаза», делал вывод: «Чехов не один в таком положении. Таковы уж общие условия, в которых находится ныне литература, и не одна литература: такова „действительность“».⁶

Характер эпохи 1880-х годов — эпохи безвременья и жесточайшей политической реакции, безусловно, не мог не сказаться на развитии всех форм общественной жизни, в том числе и литературы. Вместе с тем, как справедливо замечает К. Д. Муратова, «не следует забывать о том, что периодизацию общественных и литературных явлений

⁴ Сев. вестн., 1888, № 11, с. 77.

⁵ Вестн. Европы, 1889, № 4, ч. 2, с. 694.

⁶ Михайловский Н. К. Литература и жизнь. Сб. статей. СПб., 1892, с. 99.

нельзя рассматривать догматически, что установление границ отдельных периодов не может строиться строго по календарю».⁷ Действительно, в 1880-е годы ушли из жизни такие крупнейшие таланты, как Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев, А. Н. Островский. В это же десятилетие, кроме того, одни писатели (И. А. Гончаров, например) отошли от активной творческой деятельности, а другие, в недавнем прошлом признанные мастера большой эпической формы (Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. С. Лесков), обратились к созданию произведений малого жанра. Получила широкое распространение эпигонски-натуралистическая продукция. Все это приводило современников к выводу, что итоги литературного развития 1880—1890-х годов в сравнении с предшествующими и последующими десятилетиями оказались значительно менее внушительными. Особенно категоричны были символисты, заговорившие в 1890-е годы о кризисе реализма и «причинах упадка» русской литературы. Не соглашаясь с подобного рода оценками литературного десятилетия, И. А. Бунин писал в воспоминаниях о Чехове: «Печататься я начал в конце восьмидесятых годов. Так называемые декаденты и символисты, появившиеся через несколько лет после того, утверждали, что в те годы русская литература „зашла в тушик“, стала чахнуть и сереть, ничего не знала, кроме реализма, протокольного описания действительности... Но давно ли перед тем появились, например, „Братья Карамазовы“, „Клара Милич“, „Песнь торжествующей любви“? Так ли уж реалистичны были печатавшиеся тогда „Вечерние огни“ Фета, стихи В. Соловьева? Можно ли назвать серыми появившиеся в ту пору лучшие вещи Лескова, не говоря уже о Толстом, о его изумительных, несравненных „народных“ сказках, о „Смерти Ивана Ильича“, „Крейцеровой сонате“? И так ли уж были не новы — и по духу и по форме — как раз в то время выступившие Гаршин, Чехов?».⁸

Бунин, как видим, справедливо напоминает о том, во-первых, что при оценке литературы 1880-х годов следует учитывать художественные открытия писателей, завершавших и завершивших свой путь на грани десятилетия, и особенно таких, как Достоевский и Тургенев, последние

⁷ Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972, с. 135.

⁸ Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1967, с. 239.

произведения которых (как и творчество Толстого на рубеже веков), без сомнения, положили начало напряженным поискам новых возможностей реализма, столь характерным для беллетристов как 1880—1890-х, так и 1900-х годов. Очень верно, во-вторых, подметил Бунин и то, что вопрос о кризисе литературы возник в известной мере из-за недооценки малого жанра — повестей и рассказов писателей как старшего, так и младшего поколений, которые во многом определяют успехи и направленность творческих исканий художников слова последующих поколений в русской литературе.

«Давно установлено, — пишет исследовательница, — что развитие жанров не обладает равной интенсивностью. В отдельные периоды тот или иной жанр может выдвигаться на первый план, а другие остаться в тени. Неравномерность развития жанров весьма примечательна, но судьба одного из них (в данном случае романа) не может влечь за собой оценку состояния всей литературы как кризисного».⁹

Судьба романа, проблемы смены жанров, манер повествования и обновления литературных приемов действительно находятся в центре внимания и писателей, и критиков тех лет. Не раз будет задумываться над тем, исчерпаны ли и насколько возможности старой формы романа, Л. Толстой. В 1893 г. он запишет в своем дневнике: «Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо».¹⁰ К такому же выводу придет Толстой и в письме, написанном в сентябре 1906 г.: «Я давно уже думал, что эта форма отжила, не вообще отжила, а отжила как нечто важное. Если мне есть что сказать, то не стану я описывать гостиную, закат солнца и тому подобное» (Т, 76, 203).

О «полном упразднении литературных приемов, созданных поколением 40-х годов, напишет С. А. Венгеров, подводя итоги развитию литературы последней четверти XIX — первого десятилетия XX в. Начало «смене

⁹ Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, с. 12.

¹⁰ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбил. изд.), т. 52. М., 1952, с. 93. — Все последующие ссылки на это издание приводятся в тексте книги в такой форме: Т, 52, 93 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

литературного стиля», по словам С. А. Венгерова, будет положено Чеховым; вслед за ним устремятся писатели-модернисты, а также М. Горький и Л. Н. Андреев, в творчестве которых этот исследователь обнаружит «синтез новой формы со старым содержанием».¹¹

Наряду с проблемами литературного стиля, старой и новой форм повествования довольно остро обсуждается в это время и вопрос о месте и роли жанра рассказа в современном литературном процессе. Далеко не сразу и не все критики готовы были признать господствующее положение рассказа в литературе. Это положение явно не вызывало симпатий у Н. К. Михайловского, который, как уже отмечалось выше, рассматривал его как признак идейного и художественного измельчания и оскудения. Пройдет, однако, не очень много времени, и Н. К. Михайловский вынужден будет признать (сохранив, впрочем, изрядную долю скептицизма) не только ведущее положение малого жанра, но и «законность» происшедшей замены романа рассказом. Как и целый ряд других критиков, он будет констатировать: «Форма небольших рассказов ныне в большой моде. Не проходит месяца, чтобы на книжном рынке не появилось несколько томиков „Рассказов“, „Очерков и рассказов“, „Маленьких рассказов“... В огромном большинстве случаев все это не возвышается над уровнем посредственности. Но самая форма, призванная, по видимому, заменить собою старый роман, конечно, вполне законна».¹²

Это утверждение «формы небольших рассказов» в 1890—1900-е годы, сначала в творчестве А. П. Чехова и В. Г. Короленко, а затем М. Горького, И. А. Бунина, А. И. Куприна, Л. Н. Андреева и ряда других писателей, было подготовлено усилиями многих литераторов как первой, так и второй половины XIX в. Трудно переоценить в этом плане художественное значение «Повестей Белкина» Пушкина и «Петербургских повестей» Гоголя, произведений малого жанра И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. С. Лескова, а также зарубежной новеллы (имеется в виду прежде всего творчество Флобера и Мопассана).

¹¹ Венгеров С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы. СПб., 1909, с. 40, 43.

¹² Рус. богатство, 1901, № 11, с. 60.

Каждый из названных писателей стремился по-своему усовершенствовать и преобразовать жанровую природу рассказа, его структуру в целом и отдельные его компоненты.

Своеобразным переходным периодом от старых форм к новым были 1860—1870-е годы, когда в литературу почти одновременно пришли такие писатели, как Г. И. Успенский и Н. В. Успенский, В. А. Слепцов, А. И. Левитов, Ф. М. Решетников. Они, по словам Н. К. Михайловского, «нанесли оскорбление действием всем традиционным, привычным формам беллетристики», поскольку не только обратились к новым проблемам, героям и конфликтам, но еще и ввели в литературный обиход «недосказанные рассказы, незавершенные сценки, начала без конца и концы без начала, беглые отметки, еле очерченные лица, отсутствие „выдумки“, как говорил Тургенев, то есть скольконибудь стройной фабулы, и т. д.».¹³

Сопоставляя художественную манеру Г. И. Успенского с «традиционными формами беллетристики», Н. К. Михайловский особо отметил присущее его произведениям сочетание «содержательности» и краткости, граничащей с «аскетизмом». Как принципиальное нововведение рассматривал критик умение этого писателя строить свои очерки и рассказы без «длиннейших описаний природы или внешней обстановки», без «непомерного размазывания психологических тонкостей», без «множества вводных и для хода рассказа совершенно излишних лиц». «Рассказ Успенского, — продолжал далее Н. К. Михайловский, — всегда сжат, даже чересчур сжат, почти схематичен; мысли автора, когда он говорит от себя, опять-таки изложены скорее слишком кратко, чем слишком пространно... Успенский есть художник-аскет, отвергнувший всякую роскошь, все не ведущее прямо к намеченной цели».¹⁴

Подлинным новатором в жанре рассказа в 1870-е годы выступил В. М. Гаршин. Как и Успенский, он избегал «длиннейших описаний» и «всего, не ведущего прямо к намеченной цели». И не случайно, конечно, что именно Успенский одним из первых отметил и по достоинству

¹³ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 319.

¹⁴ Там же, с. 328.

оценил особую сгущенность повествования как главную примету своеобразия художественного метода Гаршина.

Разумеется, каждый из этих писателей неповторимо индивидуален. Успенский, по словам Н. К. Михайловского, «приучил» читателя к «выработанной им форме полубеллетристических, полупублицистических очерков».¹⁵ У Гаршина же преобладали философско-психологические рассказы и аллегорически-сказочные этюды или «скрещение» этих двух повествовательных форм.¹⁶

* * *

На рубеже веков критики и писатели самых разных направлений, одни с сожалением, другие не без радостного возбуждения и пафоса, будут отмечать утрату традиционного для русской литературы интереса к постановке широких общественных проблем, а также к описанию быта, обстоятельств жизни. «В центре рассказов, — заметит Е. Аничков, — стоит именно личность человека, а не целая группа людей». И авторы их стремятся показать, «что дело вовсе не в тех обстоятельствах, которые привели к той или иной развязке, а <...> в душевных движениях, ощущениях и чувствах героя».¹⁷ О всепоглощающем интересе писателей к индивидуальной психологии личности особенно пространно и настойчиво станут говорить символисты. «Подобно реалистам, мы признаем единственно подлежащим воплощению в искусстве: жизнь, — писал В. Я. Брюсов. — Но тогда как они искали ее вне себя, мы обращаем взор внутрь <...> Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, — вот что стало задачей художника».¹⁸ Значительно более категоричен в своих суждениях был Ф. Сологуб: «Никакого нет быта, и никаких нет нравов, — только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны <...> Что же все слова и диалоги? — один вечный ведется диалог, и вопрошающий от-

¹⁵ Там же, с. 335.

¹⁶ Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973, с. 7.

¹⁷ Аничков Е. Литературные образы и мнения. СПб., 1903, с. 36.

¹⁸ Весы, 1905, № 1, с. 26, 27.

вечает сам и жаждет ответа. И какие же темы? — только Любовь, только Смерть. Нет разных людей, есть только один человек, один только Я во вселенной...». ¹⁹

Нет сомнений (и в этом вполне отдавали себе отчет все современники), что в распространении антиобщественных идей и настроений, в создании культа индивидуализма, в переоценке ценностей ведущую роль сыграли входившие в моду в 1890—начале 1900-х годов писатели-декаденты. «Внеобщественная личность, — писал современный критик, — вот базис, на котором <...> модернизм воздвигает и свое отрицательное отношение к разуму, и свой культ иррационального в человеке, и свою навязчивую мысль о смерти, и свои религиозные рецепты <...> К быту лицом обращена была классическая литература; спиной повернута к нему литература современная, от быта окончательно не могущая уйти, но делающая <...> все зависящее, чтобы установить свою независимость от быта». ²⁰

Классическая литература действительно была обращена к быту; справедливо и то, что многие писатели, о которых идет речь, делали немало, чтобы «установить свою независимость от быта». Однако говоря о современной литературе, нельзя было не учитывать творческую деятельность как самих классиков (тех из них, которые продолжали жить и работать в эти годы), так и литераторов, продолжавших их традиции, в частности писателей-«знаньевцев», составивших «особое течение внутри критического реализма». ²¹

Нет нужды, конечно, отрицать заметно усилившийся в литературе конца века интерес к глубоким внутренним процессам душевной жизни человека, к подспудным и неуловимым подчас сдвигам и переходам в психологических состояниях и настроениях персонажей, к тому, как они, эти подсознательные настроения, в свою очередь диктовали весьма неожиданные для всех — и для самого героя и для окружающих его — поступки и «линию» поведения и чрезвычайно прихотливым зачастую образом выстраивали его судьбу в целом. Но несомненно также и то, что

¹⁹ На рубеже. К характеристике современных исканий. Критический сборник. СПб., 1909, с. 312.

²⁰ Там же, с. 308, 311.

²¹ Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе, с. 105.

этот интерес был подготовлен не только и не столько символистами, сколько писателями-реалистами, у которых пристальное внимание к загадкам души органически сочеталось с аналитическим, подлинно исследовательским отношением к быту, среде, социальным проблемам действительности. Задолго до появления первых манифестов русских символистов, в 1853 г., Толстой запишет в дневнике: «Я читал Капитанскую дочку и, увы! должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара — не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении интерес подробностей чувства заменяет интерес самых событий. Повести Пушкина голы как-то» (Т, 46, 187—188).

Спорить с оценкой прозы Пушкина здесь нет надобности: известно, что к 1870-м годам мнение Толстого о Пушкине-прозаике кардинально изменится. Важно другое — Толстой на редкость пронизательно и глубоко определяет то направление в развитии реализма, которое в последующие десятилетия станет ведущим. Разумеется, он опирается при этом на опыт таких предшественников и современников, как Лермонтов, Гоголь, Тургенев и особенно Достоевский. Этот опыт несомненно был усвоен литераторами конца века. Но не менее серьезное, а то и решающее значение для них имели творческие поиски и достижения Толстого начала 1870—1880-х годов, его открытия, касающиеся изображения «диалектики души» и «подробностей чувств».

Известно, что период этот был до чрезвычайности трудным и во многих отношениях кризисным для Толстого. В эти годы, пишет Б. Эйхенбаум, «отошла не только работа над романом («Война и мир», — В. Г.), длившаяся пять лет, — отошла целая эпоха, отошли все люди, с которыми Толстой вступил в литературу (Тургенев, Анненков, Дружинин, Боткин, Чичерин), отошла, наконец, и та литература, в которой он чувствовал себя своим <...> Семидесятые годы были катастрофическими для многих писателей старшего поколения: и для Тургенева, и для Гончарова, и для Писемского, и для Лескова. То же случилось и с Толстым: он оказался, в сущности, без дела, без пути, без влияния».²²

²² Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974, с. 30, 31.

Для Толстого это было время беспощадно критического пересмотра своего отношения почти ко всем отраслям и видам человеческой деятельности и знаний, переоценки тех результатов и достижений, которыми располагали современные ученые, философы и деятели искусства. Более чем сурово относится Толстой и к созданному им самим. Достаточно сказать, что «Войну и мир» в одном из писем своих он называет «дребеденью многословной» и подчеркивает при этом, что ничего подобного он «больше никогда не станет» (Т, 61, 247) писать. В центре его напряженного внимания теперь проблемы и возможности малого жанра. С этой целью он обращается к изучению древнего эпоса, греческих классиков, русского фольклора. Эту же задачу ставит он перед собой, приступая к созданию рассказов для детей и «Азбуки». «Совершенно ясно, — замечает в этой связи исследователь, — что работа над „Азбукой“ вышла в конце концов далеко за пределы педагогики. „Азбучные“ рассказы оказываются литературными этюдами и упражнениями: Толстой пробует освободиться от психологического анализа, и от „генерализации“, и от „подробностей“, и от длинных фраз».²³

В этом стремлении к предельно лаконичным формам и весьма незамысловатому, на первый взгляд, содержанию очень естественно было усмотреть движение Толстого не вперед, а вспять: ведь он пробует «освободиться» от многого из того, что было его новаторским вкладом в литературу («психологический анализ», «подробности» чувств и т. д.). Очень соблазнительно было бы также поставить все это в прямую связь (и тем самым дать объяснение этому «спаду») с духовным кризисом, который переживал писатель. Такая связь несомненно была, но только последовательность и взаимозависимость здесь были существенно иные: сам по себе этот кризис в значительной степени был обусловлен поисками новых путей, того «идеального образца повествовательной чистоты», который отличался бы от всего, что было сделано и самим Толстым, и в современной ему литературе. Толстой «хочет строить литературу на принципах мирового народного эпоса».²⁴

²³ Там же, с. 67.

²⁴ Там же, с. 72.

Рассматривая рассказ Толстого «Кавказский пленник» как «первый опыт», в котором нашли осуществление эти принципы «мирового народного эпоса», исследователь устанавливает то новое, к чему приходит в эти годы Толстой и что имело первостепенное значение в дальнейшем совершенствовании возможностей реализма. Справедливо подчеркнуто в этой связи и то, как усилиями Толстого жанр повести и рассказа начинает утверждаться в ряду ведущих жанров современной литературы, начинает претендовать на постановку тех больших общечеловеческих, философских проблем, решением которых в недавнем прошлом занимались писатели-романисты, и в первую очередь сам автор «Войны и мира».

Говоря о том новом, что содержал в себе рассказ «Кавказский пленник», критик пишет: в нем «нет никакой психологической раскраски, никаких отступлений в сторону, никаких описательных подробностей. В основу положены простые, первобытные, „натуральные“ отношения и чувства, лишенные всякой болезненности или утонченности, все действие построено на элементарной борьбе за жизнь <...> Впервые у Толстого рассказ построен на самых событиях, на самом сюжете — на самом простом интересе к тому, чем дело кончится. От читателя не требуется ничего иного, кроме сочувствия герою, которому грозит гибель. Недаром Толстой так увлекался Гомером: получилось нечто вроде миниатюрной „Одиссеи“, противостоящей не только всей современной литературе, но и собственной грандиозной „Илиаде“ — „Войне и миру“».²⁵

Обращение Толстого к малому жанру происходит, конечно, не случайно, отнюдь не только в связи с его индивидуальными писательскими склонностями и субъективными настроениями. В период, сменивший великую эпоху 1860-х годов, эпоху борьбы, надежд и упований, до предела обостряются социальные противоречия. Весьма актуальными соответственно становятся и проблемы нравственные, философские, этические. В. И. Ленин писал в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха»:

«То, что „переворотилось“, хорошо известно, или, по крайней мере, вполне знакомо всякому русскому. Это — крепостное право и весь „старый порядок“, ему соответствующий. То, что „только укладывается“, совершенно не-

²⁵ Там же, с. 72—73.

знакомо, чуждо, непонятно самой широкой массе населения <...>.

Справедливо, что если не „единственно важным“, то важнейшим с точки зрения ближайших задач всей общественно-политической деятельности в России для периода 1861—1905 годов (да и для нашего времени) был вопрос, „как уложится“ этот строй, буржуазный строй, принимающий весьма разнообразные формы в „Англии“, Германии, Америке, Франции и т. д. Но для Толстого такая определенная, конкретно-историческая постановка вопроса есть нечто совершенно чуждое. Он рассуждает отвлеченно, он допускает только точку зрения „вечных“ начал нравственности, вечных истин религии, не сознавая того, что эта точка зрения есть лишь идеологическое отражение старого («переворотившегося») строя, строя крепостного, строя жизни восточных народов».²⁶

В своей «Исповеди» Толстой расскажет, как «блуждал» он в «лесу знаний человеческих между просветами знаний математических и опытных», «умозрительных», философских и исторических, как последовательно разочаровывался в них и как в конце концов убедился, что «выхода нет и не может быть» (Т, 23, 21), ибо увидел, что ни одно из этих знаний, ни одна из этих наук и «полунук» не способны ответить на вопросы, по его мнению, единственно важные и нужные человеку: в чем смысл жизни, каким должно быть истинно человеческое поведение и т. д. На этом же основании он довольно пренебрежительно, как уже отмечалось, станет отзываться теперь о своем романе «Война и мир», в котором так много исторических и философских отступлений и размышлений: роман-эпопея представится ему излишне «многословным», т. е. отвлекающим и уводящим от прямой и обобщенной постановки проблем морально-этических. Вполне понятно в этом плане обращение Толстого к малому жанру, который, как никакой другой из жанров эпических, позволял весьма целеустремленно, без всяких околичностей, сосредоточиться на изображении «вечных» «начал нравственности».

В начале 1870-х годов происходит новый поворот в настроениях и общем направлении творческой работы Толстого. Неожиданно для многих, в том числе и близко сто-

²⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 100—101.

явших к нему людей, он отходит от прежних замыслов и уже начатых произведений и приступает к созданию своего предпоследнего романа «Анна Каренина». «„Анна Каренина“, — пишет исследователь, — была <...> полемическим произведением, направленным против духа современной словесности и публицистики: и против понимания задач искусства, и против господствовавших форм реализма, и против женского вопроса, и против рабочего вопроса, и против земства, и против системы народного образования, и против материалистической философии».²⁷

Эта полемичность «Анны Карениной» особенно очевидна была современникам. Отмечали они и новаторские особенности художественной системы романа. К. Н. Леонтьев, например, говорил: «...в „Карениной“ личной фантазии автора меньше, наблюдение сдержаннее, зато психологический разбор точнее, вернее, реальнее, почти научнее; разлив поэзии сдержаннее, но зато и всякого рода несносных претканий и шероховатостей гораздо меньше <...> А главное, при этом сравнении мы убедимся в том, что все эти места в „Карениной“ более органически связаны с ходом дела, чем подобные же места в „Войне и мире“».²⁸

Творческая практика Толстого (и, разумеется, Достоевского) приоткрывала новые беспредельные горизонты в исследовании «вечных» «начал нравственности», проблемы характера. Не без связи с этими открытиями (как и в связи с достижениями философии, психологии и биологии) особенно очевидным становится то, как много непонятого и необъяснимого таят в себе недра внутренней жизни человека, сколь «консервативны» основы души человеческой, сколь мало подвластны они прямым воздействиям внешней среды и как непросто поэтому складываются взаимоотношения личности с окружающим миром. Именно это имел в виду Достоевский, когда писал в статье об «Анне Карениной», что мысль Толстого выражена «в огромной психологической разработке души человеческой с страшной глубиной и силою, с небывалым доселе у нас реализмом художественного изображения». «Ясно и понятно до очевидности, — продолжал он, — что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-со-

²⁷ Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы, с. 158—159.

²⁸ Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1914, с. 76—77.

циалисты, что ни в каком устройстве общества не избежите зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных, а есть Тот, который говорит: „Мне отмщение, и Аз воздам“. Ему одному лишь известна вся тайна мира сего и окончательная судьба человека. Человек же пока не может браться решать ничего с гордостью своей непогрешимости, не пришли еще времена и сроки».²⁹

Тенденциозность этого высказывания Достоевского отметили уже современники (особенно в той части, где в полемике с «социалистами» он хотел бы сделать своим союзником Толстого). Очевидно было и то, что роман Толстого, который Достоевский интерпретировал очень по-своему, в таком истолковании становился весьма похожим на произведения автора «Преступления и наказания». Но к авторитету Достоевского нельзя было не прислушаться, когда он говорил о еще не познанных «безднах» души человеческой и о том принципиально новом слове, которое высказал Толстой на пути этого познания.

Роман Толстого, как уже отмечалось, затронул если и не все, то во всяком случае очень многие актуальные проблемы своего времени. И все же центральным в нем было (ведь он получил название по имени главной героини) художественное исследование «внутренней истории страсти». Проблема личности в таком подчеркнута «сфокусированном» освещении (и в целом не совсем обычном для жанра романа) как раз и обусловила существенное «перевооружение» Толстого-художника, обновление приемов и принципов изображения мира и человека. И не случайно, конечно, в пору создания этого романа Толстой более чем внимательно и сочувственно следит за творческой практикой современных поэтов, в частности таких, как Тютчев и Фет, находит себе опору в их лирике. Результатом своеобразного усвоения и развития тем и методов Тютчева и Фета были, по мнению Б. Эйхенбаума, «глубокий лиризм в обрисовке Анны и Левина, символика деталей, отсутствие повествовательного тона». Поясняя свою мысль, критик пишет далее: «Дело здесь не

²⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 12. СПб., 1883, с. 233.

просто во „влиянии“ <...> на Толстого, а в том, что Толстой, ища выхода из своего прежнего метода <...> ориентируется в „Анне Карениной“ на метод философской лирики, усваивая ее импрессионизм и символику». ³⁰

По этому пути пойдет не только Толстой, он станет характерным и для других писателей: «Интересно, что в это же время Тургенев пишет свои „Senilia“. Это воздействие поэзии на прозу prepares будущий ход от реализма к символизму». ³¹

«Воздействие поэзии на прозу», заметное усиление лирико-философского начала в жанрах эпических в литературе 1880—1900-х годов можно обнаружить отнюдь не только в творчестве символистов (кстати сказать, достижения их в прозе будут вообще довольно относительно). Этот в каждом данном случае весьма своеобразный сплав лирики с прозой — лирические описания и размышления, философско-публицистические отступления и пояснения — мы находим в творчестве почти всех писателей конца века. Говоря об этой характерной закономерности, исследователь пишет: «В эпоху, когда относительная стабильность общественных отношений „человеческой комедии“ XIX столетия сменилась взрывчатым драматизмом века грядущих революционных катастроф и потрясений, художник встает перед необходимостью занять более активную, действительно оценочную позицию. И, соответственно, происходит перевооружение, своеобразная интенсификация художественного языка. На смену изобразительным задачам приходят задачи „выразительные“, экспрессивные. Многостороннее живописное воспроизведение мира начинает казаться слишком пассивным, созерцательным. Возникает потребность в освоении действительности в формах емких, экономных, подчеркивающих авторское осмысление глубинной сути явления, насыщенных действенной авторской оценкой». ³²

Показателен в этом отношении и заметно возросший интерес современных беллетристов к фольклору, легендам, сказкам, к библейским сюжетам, притчам, аллегории, т. е. к формам прежде всего очень емким и доступным,

³⁰ Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы, с. 181, 185.

³¹ Там же, с. 185.

³² Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы. М., 1968, с. 99.

к жанрам, в которых, кроме того, стихия лирических чувств самым удивительным образом сочеталась с эпической широтой и философской углубленностью. Достаточно назвать такие, например, произведения, как «Скорморох Памфалон» Лескова, «Христова ночь» Салтыкова-Щедрина, «Сказание о гордом Аггее» Гаршина, «Сон Макара» Короленко, «Студент» Чехова, «Старуха Изергиль» М. Горького, «Суламифь» Куприна, «Смерть пророка» Бунина, «Иуда Искариот» Андреева и многие другие. Остается заметить, что развитию этой тенденции также в значительной степени способствовал Толстой, в частности его так называемые рассказы для народа, над которыми он напряженно работал в 1880-е годы. «Об этих произведениях писателя можно сказать то же, — пишет критик, — что сам он говорил о „Повестях Белкина“: в них „гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства“. По многим внешним признакам народные рассказы Толстого приближаются к жанру новеллы. Однако по сути своей, по духу своему они чрезвычайно далеки и более того — диаметрально противоположны тому ренессансному мироотношению, с которым у жанра новеллы существует постоянная и прочная генетическая связь. Истоки толстовских рассказов лежат в другой сфере: в них отчетливо ощутима связь с жанрами средневековой литературы — притчей, легендой, апокрифическим преданием, житием. Эта связь с жанрами древнерусской учительной прозы опосредованно отражала мировоззрение писателя, ставшего на позиции патриархального крестьянства.

Отчетливо ощутим в этих произведениях и другой источник — устное народное повествование <...>

Народные рассказы вновь открыли для новеллистической практики богатые возможности, таящиеся в жанрах древней литературы и прозаического фольклора. Краткость, доходчивость, концентрированность содержания, смысловая целеустремленность — вот качества, которые прежде всего привлекали к ним русских писателей».³³

Новые приемы и принципы изображения, новая система художественных доказательств, которые мы находим в «Анне Карениной», были использованы Толстым

³³ Шубин Э. А. Современный русский рассказ. Вопросы поэтики жанра. Л., 1974, с. 48—49, 51—52.

(опять-таки в новаторском переосмыслении) в его рассказах и повестях 1880—1900-х годов. Такие произведения Толстого, как «Смерть Ивана Ильича», «Записки сумасшедшего», «Крейцера соната», «После бала», «Отец Сергий», «Дьявол», «Хозяин и работник», «Хаджи-Мурат», были поистине этапными в развитии всей русской литературы и малого жанра в особенности. В них он поднимает актуальнейшие социальные проблемы своего времени, мучительно размышляет над так называемыми «вечными» вопросами — философскими и морально-этическими. Выводы, к которым приходит Толстой-художник, более чем неутешительны. Он показывает, что современным людям приходится жить в условиях, которые, с точки зрения серьезно и глубоко думающего и чувствующего человека, никак нельзя признать нормальными, когда остаются нерешенными кардинальные, насущные вопросы человеческого бытия: социального устройства («верхи» и «низы»), семьи, любви, взаимоотношения полов и т. д. В каждом данном случае писатель ставит своих героев в положение трагически безысходное. Даже слабой надежды на какой-то исход не было у Ивана Ильича, «история жизни» которого «была самая простая и обыкновенная и самая ужасная». Не было потому, что «мертв»-то он был при жизни. И, конечно, дело не в том, что прозрение пришло к нему слишком поздно: жизнь иная, духовная, исполненная высокого смысла и не могла состояться — он просто не способен был бы приобщиться к ней по природе своей, в силу своей заурядной «обыкновенности». И более того, мы понимаем, что вряд ли она задалась бы и другому, пусть недюжинному герою, потому что не представляется возможным вести подлинно осмысленную и нравственную жизнь там, где все лишено истинного смысла и нравственных основ, где все подчинено карьерным соображениям и расчету, где лживы и равнодушны даже самые близкие тебе люди. Конечно, выбор этих близких (дружба, любовь, обзаведение семьей) совершается по воле самого человека, т. е., казалось бы, именно от него и только от него самого зависит, кто будет рядом — добрый, искренний, любящий или, напротив, злой, эгоистичный и равнодушный человек. Нетрудно предположить, что этот выбор обычно делается в пользу первых (если, разумеется, при этом не преследуются какие-либо побочные соображения). В весьма малой степени руководствовался

подобными соображениями Иван Ильич, предлагая руку и сердце своей невесте (не последнее место занимала в его сознании трезвая мысль, что это партия выгодная). И эта неправда не прошла для него бесследно: перед смертью он особенно отчетливо осознал, что духовно близких ему людей нет и не было не только на службе, но и в семье. Но вот у Позднышева в «Крейперовой сонате» отсутствовали какие бы то ни было побочные соображения: он женился только по любви и у него не было оснований сомневаться, что любовь эта взаимна. И тем не менее финал этой семейной истории был трагическим. Вывод, к которому пришел Позднышев, очень безотраден: мужчину и женщину сближают лишь мгновения животной страсти, а потому нет и быть не может взаимного понимания между этими по сути своей глубоко враждебными друг другу полами. В ответ на возражение собеседника, что «взаимность» все-таки «может быть», Позднышев отвечает: «Нет-с, не может быть <...> так же как не может быть, что в возу гороха две замеченные горошины легли бы рядом. Да кроме того, тут не невероятность одна, тут, наверное, пресыщение. Любить всю жизнь одну или одного — это все равно, что сказать, что одна свечка будет гореть всю жизнь...» (Т, 27, 14).

Позднышев совершает убийство не только своей жены («кривым» ножом); в известном смысле, без ножа, он убивает и самого себя, человека, большой жизненный опыт которого неопровержимо, казалось ему, свидетельствовал: высокой, одухотворенной и взаимной любви не существует. Прелюбодеяние жены должно было окончательно убедить его в этом (он очень хотел, чтобы оно имело место, в противном случае не только «теория» его не подтверждалась, но и вся жизнь теряла цену и смысл). И вот оказалось, что «любовники» (жена и скрипач Трухачевский) вели себя вполне пристойно («музичировали», ужинали), т. е. состав преступления отсутствовал. И тем не менее Позднышев убивает жену, убивает, продолжая отстаивать свою идею, оказавшуюся несостоятельной, убивает из мести, свойственной той категории людей, которые, погибая, хотели бы лишиться радости жизни все остальное человечество. Глаза умирающей жены полны страха и ненависти, и герой догадывается, что сила этой ненависти могла быть продиктована большим, настоящим чувством любви к другому человеку. И вот этого-то как

раз и не может простить и пережить Позднышев: мир, в котором он пребывал, рухнул, а с ним, можно сказать, погиб заживо и он сам. Он не сошел с ума, но существование, которое он продолжает вести после всего случившегося, трудно назвать жизнью. Перед нами человек «с порывистыми движениями <...> с очевидно преждевременно поседевшими <...> волосами и с необыкновенно блестящими глазами, быстро перебегавшими с предмета на предмет» (Т, 27, 7).

В названных повестях и в рассказе «Записки сумасшедшего» (1884—1886) речь идет о коренных противоречиях жизни, о непрестанной и трагической борьбе разумного и животного начал в человеке. В трактате «О жизни» (1886—1887) Толстой писал:

«Не может не видеть человек, что существование его личности от рождения и детства до старости и смерти есть не что иное, как постоянная трата и умаление этой животной личности, кончающееся неизбежной смертью; и потому сознание своей жизни в личности, включающей в себя желание увеличения и неистребимости личности, не может не быть неперестающим противоречием и страданием, не может не быть злом, тогда как единственный смысл его жизни есть стремление к благу <...>

Отречение от блага животной личности есть закон жизни человеческой. Если он не совершается свободно, выражаясь в подчинении разумному сознанию, то он совершается в каждом человеке насильно при плотской смерти его животного» (Т, 26, 365—366).

Художественный смысл повестей Толстого, конечно же, не сводится к выводу, который он делает в данном случае. Да, мы видим, что Иван Ильич и Позднышев, подчинившие свою жизнь стремлению к личному благу, глубоко несчастны и финал их ужасен. Но мы понимаем и другое (и это также находим в произведениях Толстого): человек по природе своей не может отречься от самого себя, от своей личности, ибо это равносильно смерти. Именно «разумному сознанию» (борьбе со «слабой людской») подчинил всю свою жизнь герой повести «Отец Сергей», но эта односторонняя устремленность была не менее уродливой (и по-своему эгоистичной и тщеславной), нежели та, что характерна для персонажей «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонаты». «Разумное сознание» не смогло восторжествовать и в по-

вести «Дьявол», у героя которой, мы видим, были весьма отчетливые представления о том, что есть истинно красивое, доброе и духовное. Толстому, разумеется, не была введена «формула» искомого гармонического сочетания разумного и чувственного в человеке. Но всем строем своих художественных изображений и размышлений он подводит читателя к мысли: пусть и в весьма высоком и отдаленном идеале они, «пропорции» такой гармонии, должны существовать, и человек не может не стремиться к этому идеалу.

В своих повестях, таким образом, Толстой исследует по преимуществу глубокие внутренние противоречия, коренящиеся в природе человека, не управляемую сознанием (или выходящую из-под его контроля, как в повестях «Отец Сергей» и «Дьявол») стихию животных, низменных начал. Отчасти поэтому может сложиться впечатление, что писатель в какой-то мере недооценивает формирующую силу воздействия и влияния на личность среды, социальных обстоятельств. Известное основание для такого наблюдения содержит, к примеру сказать, явно полемичное начало рассказа «После бала», герой которого заявляет: «Вот вы говорите, что человек не может сам по себе понять, что хорошо, что дурно, что все дело в среде, что среда заедает. А я думаю, что все дело в случае» (Т, 34, 116). И далее Толстой показывает, как герой этот, Иван Васильевич, по рождению и общественному происхождению своему принадлежащий к тем социальным кругам, где узаконенным и нормальным считалось наказание шпицрутенами, отказывается принять эту «норму» жизни. Но мы понимаем, что «дело» не столько «в случае», сколько, и прежде всего, в том запасе, потенциале нравственных возможностей, которым обладает человек. Именно нравственные основы характера (если они есть у данного человека) позволяют ему осознать, «что хорошо» и «что дурно», и соответствующим образом (зачастую вразрез с установившимися обычаями) выстраивать свое жизненное поведение.

При всем том Толстой, конечно, отнюдь не склонен недооценивать влияние среды и обстоятельств. В центре его внимания сложнейшая диалектика взаимосвязи личного («животного») и общественного («разумного»). Он стремится показать, как от природы данные человеку несовершенства, препятствующие утверждению «закона» высо-

кого смысла бытия, довольно успешно способствуют установлению далеких от нормы социальных отношений и как те в свою очередь весьма поощрительно предрасполагают к проявлению «животных» начал личности.

В своем трактате «О жизни», уже цитированном выше, Толстой замечает: «Да, утверждение о том, что человек не чувствует требований своего разумного сознания, а чувствует одни потребности личности, есть не что иное, как утверждение того, что наши животные похоти, на усиление которых мы употребили весь наш разум, владеют нами и скрыли от нас нашу истинную человеческую жизнь. Сорная трава разросшихся пороков задавила ростки истинной жизни» (Т, 26, 377).

Этот своего рода замкнутый круг пытается изобразить Толстой и в названных повестях, в частности в «Смерти Ивана Ильича» и «Крейцеровой сонате». Низменные «потребности личности» (в одном случае) и «животные похоти» (в другом), можно сказать, без остатка поглотили жизнь героев этих произведений. Они, эти потребности, как раз и привели к созданию (в каждом данном случае особого и в то же время в чем-то по существу своему весьма сходного) микроклимата их семейной жизни. Но ведь такими же по сути своей были стремления и формы быта всех других людей их общества, а следовательно, весь уклад личной и даже глубоко интимной жизни отдельного человека как бы освещался давно сложившимися традициями, приобретал оттенок повседневной обычности, характер узаконенности. Мы видим, что Позднышев и — особенно — Иван Ильич и на службе, и в семейном кругу живут в полной зависимости от общественного мнения. И в таком абсолютном подчинении можно обнаружить почву для многих драм и трагедий человеческого существования: человек постепенно утрачивает свою индивидуальность, расстается со своими хорошими задатками и добрыми качествами души, мало-помалу и незаметно для себя самого становится всецело несвободным (при всей видимости свободы поступков и осуществления своих желаний и стремлений). Именно так проходит свой жизненный путь Иван Ильич:

«В Правоведении уже он был тем, чем он был впоследствии всю свою жизнь: человеком способным, весело-добродушным и общительным, но строго исполняющим то, что он считал своим долгом; долгом же он своим считал

все то, что считалось таковым наивысше поставленными людьми. Он не был заискивающим ни мальчиком, ни потом взрослым человеком, но у него с самых молодых лет было то, что он, как муха к свету, тянулся к наивысше поставленным в свете людям, усвоивал себе их приемы, их взгляды на жизнь <...>

Были в Правоведении совершены им поступки, которые прежде представлялись ему большими гадостями и внушали ему отвращение к самому себе в то время, как он совершал их; но впоследствии, увидав, что поступки эти были совершаемы и высоко стоящими людьми и не считались ими дурными, он не то что признал их хорошими, но совершенно забыл их и нисколько не огорчился воспоминаниями о них <...>

Сказать, что Иван Ильич женился потому, что он любил свою невесту и нашел в ней сочувствие своим взглядам на жизнь, было бы так же несправедливо, как и сказать то, что он женился потому, что люди его общества одобряли эту партию. Иван Ильич женился по обоим соображениям: он делал приятное для себя, приобретая такую жену, и вместе с тем делал то, что наивысше поставленные люди считали правильным <...>

Очень скоро <...> Иван Ильич понял, что супружеская жизнь, представляя некоторые удобства в жизни, в сущности есть очень сложное и тяжелое дело, по отношению которого, для того, чтобы исполнять свой долг, то есть вести приличную, одобряемую обществом жизнь, нужно выработать определенное отношение, как и к службе.

И такое отношение к супружеской жизни выработал себе Иван Ильич» (Т, 26, 69, 70, 73, 74).

Только незадолго перед смертью Иван Ильич начинает осознавать, что вся его жизнь была «не то». Особенно ненавистно ему в этой прошлой жизни то, что было связано с его несамостоятельностью, с его излишне доверчивым и бездумным подчинением чужим авторитетам, мнениям и взглядам. Ему представляется теперь, что по-настоящему жил он лишь в те редкие мгновения, когда пытался, пусть и очень робко, освободиться от этого подчинения или во всяком случае с чем-то и как-то не согласиться.

Но всем этим более чем печальным выводам Ивана Ильича приводят тяжелые физические недомогания, вызванные болезнью. Но еще большие страдания для него в этот период — страдания нравственные: как никогда

прежде, отчетливо и обостренно он видит и чувствует повсюду ложь и равнодушие (и, конечно, не может не помнить при этом, что и сам он всю свою жизнь только и делал, что способствовал распространению и утверждению этих лживых и равнодушных отношений). Особенно невыносимо мучительны для него раздумья, связанные с безысходным одиночеством, на которое он отныне и навсегда обречен, тем одиночеством, «в котором он находился, лежа лицом к спинке дивана», тем одиночеством «среди многолюдного города и своих многочисленных знакомых и семьи <...> полнее которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни в земле» (Т, 26, 108). Природа этого одиночества не до конца ясна Ивану Ильичу. Но он близок к пониманию, что собственно и в прежней своей жизни всегда был одинок и постоянно хотел уйти от одиночества, в частности когда сознательно или инстинктивно стремился как можно теснее сблизиться с другими людьми своего круга, сообразовать и соотнести с бытующими мнениями и распорядком каждый свой шаг, поступок и желание. В результате же, как понимает он теперь (пусть и не совсем отчетливо), получилось нечто прямо противоположное: чем настойчивее желал он подчинить себя обычаям, воле и взглядам своей среды, т. е. чем больше он нивелировался как личность, тем все меньше и меньше, естественно, он мог претендовать на интерес к нему окружающих, тем все менее прочными становились его связи с людьми, даже самыми близкими. Одиночества же, которое столь сильно тяготит Ивана Ильича в его теперешнем положении, он не чувствовал прежде и потому, что ему недосуг было задуматься об этом (все мысли и чувства его были подчинены одному: жить и поступать как другие), и потому, что все они, эти другие люди, были так или иначе заинтересованы в том, чтобы скрывать от него свое истинное, нередко глубоко равнодушное, а то и неприязненное отношение (для одних он был начальником, для других — коллегой, на место которого можно было претендовать, для третьих — человеком, приносящим в дом деньги). Теперь же, когда он обречен на смерть, он больше никому не нужен и не интересен. Так подсказывают ему обостренные болезнью мысль и чувство (в данной ситуации это к тому же и более очевидно: у окружающих отпала надобность с особой тщательностью скрывать свое подлинное к нему отношение).

Понимая, что все его связи с людьми оборваны (как и то, что цена этим связям никогда не была высокой, ибо основывались они на корыстных или деловых соображениях), Иван Ильич не может не прийти к самому безотрадному и ужасному для себя выводу: у него нет ни настоящего, ни тем более будущего. Остается прошлое, но и в нем, отдавшись воспоминаниям, он сумел обнаружить только одну светлую точку, детство, т. е. ту пору жизни, когда и он сам, и его любили искренне, глубоко и совершенно бескорыстно. С этой точки зрения вся жизнь, и не только его, Ивана Ильича, но и человека вообще, предстает для него в трагическом освещении как цепь все увеличивающихся страданий, выпадающих на долю живого существа, от рождения и до смерти обреченного на муки полного одиночества.

В своих рассказах и повестях 1880—1890-х годов Толстой, таким образом, поставил проблемы, которые в начале XX в. привлекли внимание многих художников слова, стали актуальными и, более того, модными (особенно, хотя и не только, в творчестве писателей-символистов, которые, как уже отмечалось, предъявляли претензии на роль первооткрывателей и новаторов).

Толстой (не без творческого усвоения художественных достижений Достоевского и Чехова) опередил своих младших современников в исследовании глубочайших тайн человеческой души, «темных» инстинктов и подсознательных импульсов, в изучении их роли и аспектов их воздействия на сознательную жизнь человека. Он изобразил многослойность человеческого сознания, самый процесс протекания одновременно на разных уровнях сокровенных и неуловимых душевных движений, «механизм» возникновения ассоциаций. Он показал, в частности, как уживаются в человеке мысли и чувства прошлых дней и дней сегодняшних, как взаимодействуют они, и в особенности то, как влияют нравственный опыт минувших лет, воспоминания, содержащие память чувств, на поступки и поведение человека, живущего в настоящем. В этом же плане рассмотрения заповедных тайников человеческого сознания Толстого интересовали вопросы своеобразного социально-биологического отбора, совместимости и несовместимости особой мужского и женского пола (вспомним, к примеру, рассуждения Позднышева о двух «замеченных горошинах» и

о наступлении неминуемого «пресыщения»). И следует сказать, что в отличие от своих позднейших последователей и эпигонов он решал все эти проблемы более масштабно, в сравнительно широком социально-бытовом плане и отнюдь неоднозначно. Он воссоздал без всякого в целом сочувствия клинически верный и точный процесс распада человеческой личности, находившейся во власти стихийных и животных инстинктов, желаний и стремлений. Толстой явно осудил своих героев за слишком запоздалые раздумья о высоком смысле человеческого бытия, за каждый неверный взгляд и шаг, который они сделали в своей предшествующей, такой «простой» и «обыкновенной» и такой «ужасной» жизни. Но в этом осуждении не было односторонности, ибо объективный художественный смысл толстовских рассказов и повестей (мы вновь повторяем это) ни в коей степени не сводился к защите и возвеличиванию только «сознательной» или только «духовной» стороны человеческого существования. Его авторская позиция всегда была шире и многограннее. Об этом свидетельствуют его дневниковые записи, в частности последнего года жизни (когда он, кстати, особенно много размышлял об этой самой «духовности»). В июне 1910 г. он запишет: «Да, благодарю Того, То, что дало, дает мне жизнь и все ее благо, — разумеется, духовное, которым я все еще не умею пользоваться, но даже и за телесное, за всю эту красоту, и за любовь, за ласку, за радость общения. Только вспомнишь, что тебе дано ничем не заслуженное благо быть человеком, и сейчас все хорошо и радостно» (Т, 58, 63). И он же, с такой убежденностью всегда ратовавший за то, чтобы человек жил прежде всего духовной жизнью, однажды заметил: «Кто живет вполне духовной жизнью, тому жизнь здесь становится так неинтересна и тяжела, что легко расставаться с нею» (Т, 53, 95).

Нетрудно установить прямую связь раздумий Толстого о смысле и назначении человеческой жизни с проблемами, которые так же постоянно и не менее остро волновали его, — с проблемами смерти, людских взаимоотношений и одиночества. В упомянутых произведениях он наметил весьма плодотворные направления в художественном решении этих «вечных» тем. Но эти направления и открытия, к сожалению, далеко не всегда и не во всей их цельности и диалектической сложности были приняты

во внимание и учтены его последователями. В повестях Толстого наметилась полемика с писателями, в творчестве которых обнаружили тенденции абсолютизации и эстетизации этих тем, с авторами, которые пытались перефразировать высказывание одного из героев Достоевского (если нет бога, то все позволено) примерно следующим образом: все позволено, если есть смерть. Толстой в этом случае всегда делал прямо противоположный по смыслу вывод: думать о смерти — значит прежде всего думать о жизни, причем о жизни, лишенной мелких и суетных стремлений, осмысленной, духовной и полезной обществу. «Если думать о будущем, — писал он в феврале 1910 г., — то как же не думать о неизбежном будущем — смерти. А никто не думает. А надо и хорошо для души и даже утешительно думать о ней» (Т, 58, 14).

Избег односторонности Толстой и в решении проблемы «человек и общество». И здесь он вступил в спор как с теми писателями, которые стремились доказать полную зависимость человека от житейских обстоятельств («среда заела»), так и с теми, кто пытался показать героя вне связи с бытом и полностью отрицал социальные влияния и воздействия на него. Для Толстого вопросы, какова среда и в зависимости от этого каково ее влияние (одно дело — дворянски-аристократическое общество и другое — мир крестьянский), а также каков сам по себе человек, склад его характера, каковы его нравственные устои, всегда имели решающее значение. Как художника и философа его постоянно интересовала в одних случаях способность человека легко и бездумно усваивать чужие мнения и обычаи среды, в других — умение отстоять и сохранить свою самобытность (истоки индивидуальной предрасположенности к этому). Толстой прекрасно понимал, что нельзя жить в обществе и быть свободным от общества. Но в то же время он видел, какими тяжелыми последствиями чреват тип существования, избранный Иваном Ильичом. И, более того, он не сомневался в том, что угроза полного и безраздельного подчинения бытующим взглядам и мнениям существует не только в «простой» жизни «обыкновенного» человека. Эту угрозу реально ощущал и он сам, Лев Николаевич Толстой, образ жизни которого так разительно отличался от того, который вели изображенные им герои. И не случайно, конечно, он вновь и вновь возвращался к раздумьям на эту

тому, о чем свидетельствуют три записи в его дневнике, сделанные в одном только мае месяце 1910 г. «Не скажу, что забочусь о суждении людей, не скажу, что люблю их, а несомненно и неудержимо произвольно чувствую их, так же как чувствую свое тело, хотя слабее и иначе» (Т, 58, 51) — это в записи от 13 мая. А 18 мая он напишет: «Как трудно, а зато как хорошо и радостно жить совершенно независимо от суждений людей, а только перед судом своей совести, перед Богом. Иногда испытываю это, и как хорошо!» (Т, 58, 53). А спустя два дня выскажется еще более красноречиво: «Господи, помоги мне жить независимо от людского суждения, только перед Тобою, с Тобою и Тобою» (Т, 58, 54). Развитие и уточнение этой же мысли находим и на последующих страницах дневника: «Какая слабость, тревога, неопределенность, когда думаешь о мнении людском, и какая свобода, спокойствие, всемогущество, когда живешь только для себя перед Ним!» (Т, 58, 60).

Стремясь понять и объяснить природу отчуждения, одиночества человека, столь нередкое отсутствие взаимопонимания между людьми, Толстой размышляет в этой связи как о причинах субъективных, так и объективных. В первом случае он пристально вглядывается во внутренние стимулы и мотивы поведения, заложенные в человеческом характере едва ли не от рождения. Человек, по мнению Толстого, не уделяет должного внимания ближним своим очень часто потому, что слишком занят самим собой, своей личностью, а точнее, той полной драматизма борьбой, которая происходит в нем непрестанно. «Всякий человек, — пишет Толстой, — живет тремя мотивами: или отдается чувству, или подчиняется внушению, или — высшая доступная человеку жизнь — подчиняется только разуму. В борьбе между этими тремя проходит вся жизнь человека» (Т, 54, 203). Изображению борьбы этих «мотивов» как раз и посвящает свои повести Толстой. В одном случае, как мы помним, более пристально исследуется «чувство» («Крейцера соната»), в другом — «подчинение внушению» общественного мнения («Смерть Ивана Ильича»), в третьем — подчинение «только разуму» («Отец Сергей»). Но кроме этих субъективных «мотивов» существуют (в значительной мере связанные с ними) и причины объективного порядка, которые также препятствуют установлению контактов че-

ловека с миром и другими людьми. В декабре 1896 г. Толстой делает следующую запись в своем дневнике:

«Чертков говорил, что вокруг нас четыре стены неизвестности: впереди стена будущего, позади стена прошедшего, справа стена неизвестности о том, что совершается там, где меня нет, и 4-я, он говорит, стена неизвестности того, что делается в чужой душе. По-моему, это не так.

Три первые стены так. Через них не надо заглядывать. Чем меньше мы будем заглядывать за них, тем лучше. Но 4-я стена неизвестности того, что делается в душах других людей, эту стену мы должны всеми силами разбивать — стремиться к слиянию с душами и других людей. И чем меньше мы будем заглядывать за те три стены, тем больше мы будем сближаться с другими в этом направлении» (Т, 53, 126).

Почти все герои упоминавшихся произведений Толстого так или иначе стремятся «заглянуть» за первые «три стены» «неизвестности». Все они во власти дум и настроений «будущего» (карьера, заботы об увеличении доходов и т. д.), много душевных сил отдается ими воспоминаниям о прошлом, анализу его (где, когда и почему жизнь дала трещину). Немало изобретательности проявляют они и в познании «третьей стены», интереса к тому, «что совершается там», где их нет (сюда можно отнести их повышенную чуткость к общественному мнению и господствующим «приличиям»). А вот «четвертая стена», стремление познать души других людей и сближаться с ними, почти не интересует их или интересует в очень малой степени (точнее же потребность в этом они начинают ощущать слишком поздно). Отсюда и весьма запоздалое и непоправимое разочарование их в людях, даже самых близких, представление о которых, как выясняется, у них было самое превратное, отсюда и одиночество их — своего рода возмездие за то, что в свое время они то ли не пожелали, то ли не смогли найти единственно верный и столь необходимый путь к душам этих людей.

Толстой в своих повестях и рассказах, таким образом, был предельно внимателен к социально-нравственным запросам эпохи, к общественно-эстетическим исканиям современности. Его творческая практика 1880—1900-х годов способствовала выявлению больших возможностей

малого жанра в постановке общечеловеческих проблем: о духовном и плотском в человеке, о его месте и назначении во вселенной, о пределах его познания действительности и самого себя, о границах его свободы. Новые пути и пределы открыл он и в художественном исследовании той неуловимой, но несомненно существующей в жизни человека связи всего частного и незначительного, случайного и преходящего с общим и важным, необходимо закономерным, непреходящим и часто весьма отдаленным. Все это приводило к заметному расширению временной, исторической и социально-пространственной емкости жанра повести и рассказа.

Подлинно новаторским был вклад Толстого в преобразование и дальнейшее усовершенствование структуры малого жанра. С гениальной чуткостью учел он новые веяния, связанные с реформой жанра рассказа, и не только в русской, но и в мировой литературе (он внимательно следил за творческой деятельностью Флобера и Мопассана). И, в частности, он свел к минимуму предыстории, прямые портретные характеристики персонажей, отказался от развернутых бытовых и пейзажных описаний. Принял во внимание Толстой поиски и достижения современных писателей в отношении обновления средств и способов выражения авторской позиции (для исчерпывающей оценки которой необходимо исходить из совокупности всех художественных компонентов). В его произведениях мы находим сочетание философской лирики с трагической проницей (оно также утвердилось в литературе начала века). Заметно повысилась у него (и тоже в духе времени) смысловая нагрузка художественной детали (он чаще, чем прежде, прибегал к развернутой метафоре, к аллегории, к детали-символу). По справедливому замечанию исследователя, в произведениях позднего Толстого «исчезает» «внутренний монолог — это замечательное толстовское открытие, позволяющее наиболее полно и интимно показать движущийся и прихотливо сложный поток индивидуального сознания. Зато решающую и конструктивную роль приобретает авторский монолог, всеведущий голос автора». Этот монолог «как бы оmyвает все элементы изображения и вбирает их в себя; оценка не прилагается извне к воссозданной картине жизни, а возникает изнутри, голос повествователя словно растворен в самой системе рисовки действитель-

ности».³⁴ Вместе с тем Толстой, как и Достоевский, придавал большое значение изображению в каждом данном случае особой, оригинальной точки зрения на мир как главных, так и второстепенных персонажей. Поэтому представление о том или другом герое толстовских произведений вырастает из перекрестного, коллективного взгляда на него окружающих людей. Достаточно напомнить в этой связи, например, сколь обширна система этих точек зрения в повести «Смерть Ивана Ильича». Здесь имеются в виду самые разнообразные персонажи: это и члены семьи героя — жена, дочь и сын, и сослуживцы его — коллеги и начальники, и доктора, и слуги, и сам Иван Ильич, пытающийся смотреть на себя со стороны.

Точки зрения самых разных персонажей не только помогают глубже и всесторонне узнать Ивана Ильича, его жизнь, проследить, как обыденный, средний человек дыханием смерти был приобщен к трагедии, но и способствуют пониманию общества, к которому он принадлежал, и, главное, уяснению того, как и чем было вызвано и обусловлено его одиночество, «полнее которого не было нигде: ни на дне моря, ни в земле». Как уже отмечалось, почти все, кто входил в это окружение, смотрели на Ивана Ильича с какой-то своей, специальной, чаще всего корыстной, точки зрения (за исключением сына и слуги, который отнесся к умирающему по-крестьянски просто, по-человечески и которого так полюбил за это Иван Ильич). Вскоре после выхода в свет своей повести Толстой писал: «Ничто так не мешает людям понимать смысл жизни и жить, как должно, как то, что они придумывают себе специальные точки зрения. Так, положим, человека на ваших глазах убивают. Если у вас нет никакой специальной точки зрения, вы броситесь отнимать или, по крайней мере, будете негодовать, отговаривать, но если у вас точка зрения эстетическая, вы наблюдаете выражение чувств, позы <...> если у вас точка зрения служебная, вы одобряете правильность или не одобряете неправильность с служебной точки зрения; если у вас точка зрения религиозная, вы рассуждаете о грехе и т. п.» (Т, 52, 103—104).

³⁴ Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы, с. 112, 113.

О Чехове как писателе, стоявшем на грани «старой» и «новой» литератур, будут говорить многие современные ему критики и художники слова. Одни из них ограничатся лишь констатацией этого факта и обратят внимание на роль и значение открытий Чехова для судеб русской литературы: «Чехов — главная пограничная станция. От него идут все пути — к новой литературе, к новой жизни, которая рождается на смену прошлому».³⁵ Другие, как Толстой например, выскажут мысль о мировом значении чеховских открытий: «Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде <...> И Чехова как художника нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мною. У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов».³⁶

Развивая эту мысль Толстого, Б. М. Эйхенбаум приходит к выводу, который помогает понять и то, почему жанр рассказа оказался в состоянии стать достойным преемником больших эпических форм, и то, почему в связи с этим данный период литературы, когда почти одновременно заявил о себе большой отряд писателей-новеллистов, для которых так много значили опыт и открытия Чехова, никак не может быть назван периодом упадка и кризиса. «Дело не только в том, что Чехов ввел в русскую литературу короткий рассказ, — писал литературовед, — а в том, что эта краткость была принципиальной и противостояла традиционным жанрам романа и повести как новый и более совершенный метод изображения действительности. Именно поэтому все, написанное до Чехова, стало казаться несколько старомодным — не по темам или сюжетам, а по методу».³⁷

Современники Чехова, за редким исключением, оказались плохо подготовленными к восприятию открытого им «нового и более совершенного метода изображения действительности». К числу немногих, составивших это

³⁵ Вестн. Европы, 1915, № 1, с. 304.

³⁶ Сергеевко П. Толстой и его современники. М., 1911, с. 226, 228.

³⁷ Эйхенбаум Б. О прозе, с. 365.

исключение, относился Гаршин, который одним из первых высоко оценил новаторские искания Чехова.

Отношение Гаршина к чеховским произведениям, а также представление о той атмосфере довольно распространенного непонимания Чехова, которая была характерна отнюдь не только для первых лет пребывания его в литературе, хорошо удалось передать И. Е. Репину в его воспоминаниях о Гаршине: «Мы частенько встречались с Всеволодом Михайловичем <...> Он читал нам вслух только что появившуюся тогда — я бы сказал — „сюиту“ Чехова „Степь“. Чехов был еще совсем неизвестное, новое явление в литературе. Большинство слушателей — и я в том числе — нападали на Чехова и его новую тогда манеру писать бессюжетные и бессодержательные вещи. Тогда еще тургеневскими канонами жили наши литераторы. „Что это — ни цельности, ни идеи во всем этом“, — говорили мы, критикуя Чехова. Гаршин со слезами в своем симпатичном голосе отстаивал красоты Чехова, говорил, что таких перлов языка, жизни, непосредственности еще не было в русской литературе. Надо было видеть, как он восхищался красотой и особенно поэзией этого восходящего тогда нового светила русской литературы. Как он смаковал и перечитывал все чеховские коротенькие рассказы!».³⁸

О «бессюжетности» и «бессодержательности» произведений Чехова говорилось и в статьях профессиональных критиков. Сетовали они (Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский, К. К. Арсеньев и другие) и на отсутствие в его рассказах «цельности» и «идеи». Особенно много критических возражений вызывали такие подлинно новаторские, своеобразные формы выражения авторской позиции, как объективно-лирический и нейтральный, объективно-«холодный» тон повествования. Не раз писалось в этой связи о «равнодушии», «аполитичности» и «безыдейности» Чехова. Известно, что и Толстой, высоко ценивший творчество Чехова, неоднократно отмечал, что авторская позиция в его произведениях выражена недостаточно отчетливо. Но, конечно, в работах современных Чехову критиков немало было сделано и верных наблюдений. С этой точки зрения заслуживает внимания по-

³⁸ Цит. по: Проблемы метода и стиля (Русская литература). Днепропетровск, 1969, с. 78.

лемика, которую вел Д. С. Мережковский с критиками, упрекавшими Чехова в недостаточно полном и художественно убедительном изображении предысторий героев, логики развития их характера, поступков и поведения. Несомненно полемичным было и размышление Мережковского по поводу чеховского объективного тона повествования, вызывавшего упреки в «равнодушии» и «аполитичности». «Эта художественная объективность, — подчеркивал Мережковский, — нисколько не исключает гуманного чувства, дышащего в каждой строке, того чувства, которое пробуждает мысль и волнует совесть читателя, быть может, не менее самой яркой, боевой, политической тенденции».³⁹ Целый ряд верных замечаний был высказан Мережковским о своеобразии чеховского пейзажа, о композиции рассказов (Мережковский чередовал названия «рассказы» — «новеллы»), способах психологической характеристики героев и т. д.

Эта статья не понравилась Чехову, хотя он и отметил в письме к А. Н. Плещееву: «Статья Мережковского, если смотреть на нее как на желание заняться серьезной критикой, весьма симпатичное явление». К недостаткам статьи Чехов отнес «отсутствие простоты», «кричащие натяжки и туманности».⁴⁰ Явно не по душе ему была в этой работе и некоторая претенциозность стиля. Главное же, с чем не согласился Чехов (как было и тогда, когда речь шла о статьях всех других критиков), это с традиционным подходом к оценке героев, с примитивно-однозначным разделением их на «положительных» и «отрицательных», «либералов» и «консерваторов», «удачников» и «неудачников». В письме к А. С. Суворину Чехов писал о статье Мережковского: «Меня величает он поэтом, мои рассказы — новеллами, моих героев — неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое <...> Делить людей на удачников и на неудачников — значит смотреть на человеческую природу с узкой, предвзятой точки зрения ... Удачник Вы или нет? А я? А Наполеон? .. Где тут критерий? Надо быть богом, чтобы уметь

³⁹ Сев. вестн., 1888, № 11, с. 86.

⁴⁰ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем в 20-ти т., т. 14. М., 1949, с. 231. — Все последующие ссылки на это издание приводятся в тексте книги в такой форме: Ч, 14, 231 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

отличать удачников от неудачников и не ошибаться» (Ч, 14, 217).

Речь в данном случае шла не только о критериях оценки героев, но и о принципах изображения характера, т. е. в определенной мере об авторской позиции и способах ее выражения. Все эти вопросы имели первостепенное значение для Чехова, ибо новаторское решение их, как уже отмечалось, не встречало должного отклика у современников. В оценке героя, как правило, учитывались его общественно-профессиональная роль и положение, круг исповедуемых им идей и взглядов, а также (т. е. далеко не в первую очередь) его нравственные качества. Исходя из этого принципа, Мережковский и считал чеховских героев «неудачниками».

И этот критерий оценки героев, и отношение Чехова к авторской позиции, убеждение его в том, что беллетрист должен только ставить вопросы, а не решать их, — все это зачастую не встречало понимания даже и у достаточно профессиональных и внимательных читателей, хорошо относившихся к нему.

В связи с рассказом «Именины» Чехов писал А. Н. Плещееву (тот, в целом положительно оценивая это произведение, спрашивал у автора, не боится ли он прослыть либералом): «Мне кажется, что меня можно скорее обвинить в обжорстве, в пьянстве, в легкомыслии, в холодности, в чем угодно, но только не в желании казаться или не казаться ... Я никогда не прятался <...> Если мне симпатична моя героиня Ольга Михайловна, либеральная и бывшая на курсах, то я этого в рассказе не скрываю, что, кажется, достаточно ясно. Не прячу я и своего уважения к земству, которое люблю, и к суду присяжных. Правда, подозрительно в моем рассказе стремление к уравниванию плюсов и минусов. Но ведь я уравниваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют для меня главной сути, а ложь героев с их правдой. Петр Дмитрич лжет и буффонит в суде, он тяжел и безнадежен, но я не могу скрыть, что по природе своей он милый и мягкий человек. Ольга Михайловна лжет на каждом шагу, но не нужно скрывать, что эта ложь причиняет ей боль» (Ч, 14, 184).

Вполне очевидно в этом высказывании стремление Чехова к всестороннему постижению характера героя, выявлению всех «плюсов» и «минусов» в сфере прежде

всего нравственно-психологической. Введенные Чеховым критерии оценки персонажей были несомненно новаторскими. Новизна этих критериев нередко не учитывалась критиками, которые, как это делал Мережковский, продолжали «дуть в рутину».

Для Чехова важна была «в первую очередь личность, ее внутренняя сущность <...> Зависимость же этой сущности от высказываемых человеком мыслей, от доктрины, к которой он примыкает, весьма относительна. И высказывания, и идеологическая платформа определяются бесчисленным множеством случайностей бытия (ситуацией, настроением, общим временным состоянием психики и т. п.). Все это может вообще не затрагивать ядра личности. Это ядро, сущность личности выявляется трудно <...> Она окружена, заслонена, затемнена внешними обстоятельствами и предметами бытия <...> Между тем только сущность личности — единственная мера всего.

В идейных столкновениях персонажей если не носителем истины (таких героев нет у Чехова), то более других приближающимся к ней всегда является не тот, чья логика строже и идея обоснована убедительней, а тот, чьи чисто человеческие качества вызывают большую симпатию автора». ⁴¹

Новаторские преобразования Чехова коснулись, можно сказать, всех компонентов жанра рассказа. В одном из своих писем он буквально по пунктам перечислил те требования, которым, по его мнению, должно было отвечать художественное произведение малого жанра. Расположил он эти пункты в следующем порядке: «1) отсутствие пролинянных словоизвержений <...> 2) объективность сплошная; 3) правдивость в описании действующих лиц и предметов; 4) сугубая краткость; 5) смелость и оригинальность <...> 6) сердечность». Здесь же высказал он и свое мнение о принципах изображения пейзажа и приемах психологической характеристики, а также о способах группировки и количестве персонажей:

«Описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер *à propos* <...> В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина <...>».

⁴¹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 263, 264.

В сфере психики тоже частности. Храни бог от общих мест. Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев. . . Не нужно гоняться за избытком действующих лиц. Центром тяжести должны быть двое: он и она» (Ч, 13, 214—215).

Перечислить все, что позволило Чехову, говоря словами Л. Толстого, создать «свою особенную форму», или, более того, «совершенно новые для всего мира формы», конечно, невозможно. Трудно решить и вопрос, какая из сторон в чеховской реформе русской прозы была главной. Наблюдения и выводы делались в данном случае самые разные, но обычно они не помогали дать исчерпывающий ответ на указанный вопрос. На исчерпанность не претендует и высказывание В. Катаева. Чехов, по мнению этого автора, «достиг величайшего совершенства в умении слить два элемента художественной прозы — изобразительный и повествовательный — в одно общее целое. До Чехова повествование и изображение, обычно даже у самых тонких мастеров, например Тургенева, за исключением разве Толстого и Достоевского, почти всегда чередовалось, не сливаясь друг с другом. Описание шло своим чередом, повествование — своим, одно после другого. В поразительном слиянии изобразительного с повествовательным — одно из открытий Чехова».⁴² Точнее других, пожалуй, определил значение сделанного им сам писатель. «Заслугу» свою Чехов видел отнюдь не в открытии тех или других художественных приемов. Он хорошо понимал, что жанр рассказа не без его, Чехова, активного участия стал не только популярным, но и жанром ведущим, с которым отныне не могли не считаться и маститые критики, и редакторы «толстых» журналов: «Я счастлив, что указал многим путь к толстым журналам <...> Все мною написанное забудется через 5—10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга» (Ч, 14, 201). Эти «пути» действительно остались «целы и невредимы», ибо вели они, как уже писалось по этому поводу, к «новому и более совершенному методу изображения действительности».

«Новое и более совершенное» могло появиться, разумеется, только потому, что Чехов подлинно творчески

⁴² Лит. газ., 1960, 30 янв., № 13.

усвоил или во всяком случае учел многие из тех художественных открытий, которыми так богата была русская литература XIX в. Размышляя о том, «на каких хлебах вскормлен был» самобытный талант этого писателя, А. В. Чичерин замечает: «Чехов, как и его великие предшественники, вышел из гоголевской „Шинели“, многое воспринял от тургеневского тонкого лиризма. Удивительным образом перемешал он его с щедринской сатирической язвительностью. Достоевский и Толстой, как две грозные бури, прошли через его душу».⁴³

Что же касается жанра рассказа, то пути, проложенные Чеховым здесь, это прежде всего пути непрерывного творческого поиска, в процессе которого было создано поразительно богатое разнообразие типов рассказов, как нельзя лучше свидетельствовавших о масштабах оригинального писательского дарования и о поистине неисчерпаемых возможностях, заложенных в самой природе данного жанра. «Различия, непохожесть, даже контрасты здесь настолько разительны, что позволяют говорить о чеховской многоликости, о чеховском протеизме, — пишет Г. Бердников. — В самом деле, Чехов выступает <...> автором и остросюжетных произведений, и бытовых, подчеркнуто статичных сцен. Рядом оказываются рассказы, написанные в строго объективной манере, и откровенно субъективные, где в центре событий — автор-рассказчик, который свободно беседует с читателями, балагурит, открыто вмешивается в повествование, комментируя события, оценивая поступки героев и их характеры. Произведения, граничащие с мелодрамой, соседствуют с юморесками. К этому следует прибавить великое обилие стилистических оттенков в ряду как лирических, так и юмористических произведений».⁴⁴

Значение художественных открытий Чехова, творческое влияние его на современных литераторов не только младшего, но и старшего поколений переоценить трудно. В прямой связи с новаторскими исканиями этого художника происходят существенные изменения в жанровой структуре рассказа. По мнению исследователя, «к концу XIX века в развитии жанра рассказа намечается тяготе-

⁴³ Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968, с. 315.

⁴⁴ Бердников Г. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. Л., 1970, с. 539.

ние к двум крайностям. Первая — рассказ, сохраняющий во многом верность жизненным фактам. В нем обычно сохраняется и внешне правдивая форма изложения, повествование ведется от имени автора (Тургенев). Это рассказ, близкий к очерку. Вторая — рассказ с усиливающимся субъективным началом, выражающимся в углублении лиризма при сохранении внешне строгой объективности повествования. Авторская личность не играет никакой видимой роли в развитии сюжета, действия рассказа. А между тем все изложенное в рассказе пропущено через душу автора, пронизано его чувством. Таков чеховский рассказ». ⁴⁵

Названный здесь и действительно характерный для Чехова способ выражения авторской позиции не был, конечно, единственным в его писательской практике. И, разумеется, не к канонизации того или другого способа, тех или других художественных приемов, открытых Чеховым, сводилось его влияние в литературе. Благотворность этого воздействия сказывалась в поощрении писателей к неустанному поиску все новых и новых средств выражения точки зрения автора на мир и человека. Следы этого поиска можно обнаружить в произведениях многих современных литераторов, и в том числе в творчестве Л. Толстого и В. Г. Короленко 1890—1900-х годов. Оба писателя, не будучи сторонниками чеховской объективно-«холодной» манеры письма, почти одновременно и независимо друг от друга, обращаются к созданию произведений, в которых они стремятся (уделяя этому весьма серьезное внимание) выдержать подчеркнуто нейтральный тон повествования. У Толстого это «Хаджи-Мурат» и особенно повесть «Фальшивый купон», в связи с работой над которой он отметит в дневнике: «Пишу очень небрежно, но интересует меня тем, что выясняется новая форма, очень *sobre*» (умеренная, трезвая, — В. Г.) (Т, 54, 202). У Короленко — рассказ «Не страшное», в процессе создания которого его интересует не только новая форма выражения авторской позиции, но и необычная для него тема, которую вполне можно было бы назвать «чеховской». «Рассказ странный, — напишет Короленко, — не

⁴⁵ Чепиного А. Реалистическая основа развития жанра рассказа в русской литературе 30-х—90-х годов XIX века. — В кн.: Славянский сборник. 2. Фрунзе, 1964, с. 114.

в обычном моем роде, но захватил меня сильно, и работаю я над ним долго, потому что не хочется вставлять ни одной строчки „от себя“. Ведется он (наполовину) от лица некоторого чудака, который меня интересует не меньше, чем то, о чем он рассказывает. Тема — бессмысленная сутолока жизни и предчувствие, или ощущение, что смысл есть, огромный, общий смысл всей жизни, во всей ее совокупности, и его надо искать». ⁴⁶

Влияние Чехова, кроме того, видится в усилении и обострении интереса современных ему писателей к свободной композиции рассказа, к формам синтетически сложным и раскованным. И это также становится своеобразным веянием времени, о чем свидетельствуют высказывания представителей самых разных поколений писателей: старейшего и гениально чуткого ко всему новому в литературе и непрестанно творившего это новое Л. Толстого и его младшего современника И. А. Бунина. В ряду неустанных и порой мучительных раздумий позднего Толстого о том, как писать, и о том, стоит ли вообще заниматься художественным творчеством, находим следующую дневниковую запись: «Что-то напрашивается, не знаю, удастся ли. Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь» (Т, 57, 9). К такому же примерно выводу придет и Бунин, размышляя о литературных приемах предшественников и современников (Тургенева, Лермонтова и Чехова) и о трудностях своего писательского пути: «Мне хочется писать без всякой формы, не согласуясь ни с какими литературными приемами». ⁴⁷

Не без воздействия новаторских исканий Чехова и не без связи с утверждением в литературе жанра рассказа и новых принципов изображения, открытых в рамках этого жанра, в творчестве многих писателей конца века довольно отчетливо проявляется тенденция к всестороннему, углубленному постижению духовного мира в его подчас трудноуловимых и труднообъяснимых противоречиях и сложностях. Как уже отмечалось, Чехов

⁴⁶ Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 3. М., 1954, с. 464—465.

⁴⁷ Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1967, с. 171.

в этом плане не только творчески учел художественные достижения Толстого и Достоевского, но и пошел дальше своих великих предшественников. Своеобразие чеховского психологического анализа видится не только в том, что напрямую, непосредственному исследованию души героя он предпочел анализ косвенный, опосредствованный (через портретные и бытовые детали, пейзаж, жест, поступок и т. д.). Думается, что это своеобразие надобно искать в удивительном и, конечно, вполне самобытном синтезе, сочетании, скажем так, толстовского умения постигать «диалектику души» с тем, что у Достоевского иногда называют (и, заметим, не весьма удачно) «диалектикой мешанины» («дьявольского» и «божественного», светлого и темного). По-видимому, это сочетание имел в виду Чехов, когда говорил (в цитированном выше письме к Плещееву) о своем «стремлении к уравновешиванию плюсов и минусов».

В дневниковой записи Толстого от 18 мая 1890 г. читаем: «Мы пишем наши романы хотя и не так грубо, как бывало: злодей — только злодей и Добротворов — добротворов, но все-таки ужасно грубо, одноцветно. Люди ведь все точно такие же, как я, то есть пегие — дурные и хорошие вместе, а ни такие хорошие, как я хочу, чтоб меня считали, ни такие дурные, какими мне кажутся люди, на которых я сержусь или которые меня обидели» (Т, 51, 44). Приведенное суждение — одно из многих в цепи непрерывных размышлений Толстого о текучести человека и о художественных возможностях воссоздания этой текучести. Встречавшиеся и в юношеском дневнике раздумья на эту тему становятся особенно напряженными в 1890—1900-е годы. Точнее говоря, меняются не только и не столько степень, интенсивность, сколько содержание и направленность этих размышлений, а соответственно и художественные принципы психологического анализа в произведениях Толстого тех лет. В марте 1898 г. он отмечает в дневнике: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо» (Т, 53, 187).

Иными словами, Толстому здесь, как мы видим, близко стремление Чехова к тому, что последний называл «уравновешиванием плюсов и минусов». Более ощутимы в этот

Период и творческая перекличка Толстого с Достоевским, писателем и человеком, по определению Толстого, «умершим в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла» (Т, 63, 142). Пристальное внимание Достоевского и Толстого к творческим исканиям друг друга было несомненно плодотворным, как весьма значительным было и то, что они, эти искания, обогатили писательский опыт Чехова, и то, что открытия Чехова оказались в свою очередь существенными для позднего Толстого.

Очень верно отмечалось: «Произведения Толстого полны удивительных художественных предсказаний <...> В зерне у него можно найти все то, что литература XX века усиленно разрабатывала и считала своей спецификой».⁴⁸ Сказанное имеет отношение, и не менее прямое, к Достоевскому и Чехову. Можно также добавить, что деятельность этих художников слова способствовала созданию на редкость творческой атмосферы, весьма располагавшей писателей-современников к неустанным поискам и новым художественным открытиям.

⁴⁸ Г и н з б у р г Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 312.

ГЛАВА II

В МИРЕ ЛИРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ БУНИНА



Как мы стремились показать, творческая практика Тургенева и Достоевского, Толстого и Чехова во многом способствовала тому, что издавна традиционный для русской литературы процесс жанровых взаимопроникновений принял в конце XIX—начале XX в. особенно острую форму. Этот процесс, по словам исследовательницы, «стал более интенсивным по характеру изменений в жанрах и более широким — по охвату литературных явлений. Типичным стало взаимное влияние между различными родами литературы в творчестве одного писателя».¹ В большинстве своем подобные взаимопроникновения не только заметно видоизменяли структуру жанра, но и существенно обогащали, расширяли и усиливали его возможности.

В этот «водоворот жанровых контактов эпохи»² был вовлечен, в частности, И. А. Бунин. Уже в первых рецензиях и статьях о Бунине отмечалось жанрово-типологическое разнообразие его творчества. В этой связи говорилось о рассказах, написанных в традиционной, так сказать, «дочеховской» манере (с пространными биографиями героев, развернутыми портретными и психологическими характеристиками), и рассказах, сочетавших в себе как эти «старые», так и «новые» приемы изображения (с подчеркнуто повышенным вниманием к «смене настроений», к сфёре «чистой» психологии). Но чаще

¹ Полодкая Э. А. Взаимопроникновение поэзии и прозы у раннего Бунина. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1970, т. XXIX, вып. 5, с. 412.

² Там же.

всего, пожалуй, писалось о пристрастии Бунина к созданию лирико-философских этюдов — произведений, тяготеющих к жанру стихотворений в прозе. Это воздействие Бунина-поэта на Бунина-новеллиста видели в музыкальности, ритмичности языка бунинских рассказов, в обильном и охотном использовании метафоры и поэтических сравнений. К стихотворной форме, по мнению как первых, так и многих последующих критиков, восходила также бесфабульность его рассказов. Одним из наиболее важных показателей «родства бунинской прозы с поэзией» представляется также то, что «повествователь Бунина, подобно лирическому герою в поэзии, — синтетическое лицо: это и рассказчик, и герой, и носитель авторского начала. Как действующее лицо он больше созерцает и наблюдает, чем участвует в событиях. Да и события в произведениях этой поры занимают мало места; размышления и описания природы зачастую составляют сюжетную основу многих рассказов <...> и подавляющего большинства стихотворений этих лет».³

Читателя заметок Бунина «Как я пишу» не оставляет ощущение, что речь в них идет лишь о произведениях стихотворной формы. Чаще всего именно поэтам свойственно говорить так, как это делает Бунин, о замысле, первоначальном импульсе этого замысла, идее стихотворения, его фабуле и возможных вариантах финала, зачастую еще не ясных самому автору:

«Как возникает во мне решение писать?.. Чаще всего совершенно неожиданно. Эта тяга писать появляется у меня всегда из чувства какого-то волнения, грустного или радостного чувства, чаще всего оно связано с какой-нибудь развернувшейся передо мной картиной, с каким-то отдельным человеческим образом, с человеческим чувством... Это — самый начальный момент <...> Не готовая идея, а только самый общий смысл произведения владеет мною в этот начальный момент — лишь звук его <...> И я часто не знаю, как я кончу <...>

Да, первая фраза имеет решающее значение».

И как бы желая рассеять возможные сомнения относительно того, что имелось им в виду — поэзия или проза, Бунин подчеркивал: «Свои стихи, кстати сказать, я не ограничиваю от своей прозы. И здесь, и там одна и та же

³ Там же, с. 414.

ритмика <...> дело только в той или иной силе напряжения ее». ⁴

К размышлениям на эту тему Бунин возвращался неоднократно. Побуждало его к этому и стремление решить вопрос (хотя бы для себя), кто он прежде всего — поэт или прозаик, и желание оценить сделанное, определить свое место и значение в современном литературном процессе. Это было тем более важно для него, что критики (особенно в первый период его деятельности) довольно часто говорили о «подражаниях», находя у него то тургеневские, то чеховские «настроения», и о «традиционности» его писаний. Согласиться с этим Бунин, вполне естественно, не мог. Он высоко ценил художественные открытия и пути, проложенные названными писателями, но готов был признать лишь творческую перекличку с ними, да и то в самом общем плане.

Заслуживают внимания в этом отношении стихотворения в прозе, жанр лирико-философской миниатюры, первооткрывателем которого в русской литературе явился Тургенев, а ближайшими и на редкость самобытными продолжателями В. М. Гаршин и В. Г. Короленко. К этому жанру обращаются и многие другие писатели на грани веков. Анализируя причины заметно оживившегося внимания к названному жанру, исследовательница отмечает: «Литература конца XIX в.—начала XX в. <...> характеризовалась повышенным интересом к внутреннему, духовному миру человека; стремлением большинства писателей к синтезу реализма и романтизма, причем заметную роль в поэтике их произведений играли иносказание, аллегория, романтическая образная система; усилением лирического, субъективного начала, распространявшегося на все литературные роды и виды; преимущественным господством прозы, ее малых жанровых форм: повести, рассказа, очерка. Все это вполне объясняет тот факт, что стихотворения в прозе стали в России довольно популярным жанром». ⁵

⁴ Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 9. М., 1967, с. 374—375. — Все последующие ссылки на это издание приводятся в тексте книги в такой форме: Б, 9, 374—375 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

⁵ Иссова Л. И. Жанр стихотворений в прозе в русской литературе (И. С. Тургенев, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, И. А. Бунин). Автореф. канд. дис. Воронеж, 1969, с. 14—15.

Опыт Тургенева, как и других авторов, обращавшихся к жанру стихотворений в прозе, был несомненно учтен Буниным. Об этом свидетельствуют создававшиеся им, и не только в первый период творчества, разного рода лирико-философские этюды, рассказы-легенды, лирические миниатюры, пейзажно-психологические эскизы («Перевал», «Сосны», «Эпитафия», «В августе» (1901), «Летний день» (1926), «Журавли» (1930)). Для них, как и для произведений данного жанра Тургенева, Гаршина и Короленко, «характерно стремление к лирическому, субъективному изображению действительности, к рефлексии и философским обобщениям, к сгущенности и лаконизму повествования <...> к метафоричности, к мелодическому звучанию речи».⁶ Нет оснований сомневаться, что не только поэзию Тургенева, но и его стихотворения в прозе имел в виду Бунин, когда пытался установить степень «родства» со своим выдающимся предшественником: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем <...> Тургенев тоже был стихотворец прежде всего <...> Для него главное в рассказе был звук, а все остальное — это так. Для меня главное — это найти звук. Как только я его нашел — все остальное дается само собой».⁷

Среди исследователей творчества Бунина нет единого мнения о формах и степени влияния на него Чехова. Одни из них это влияние недооценивают, а другие, напротив, стремятся установить самую что ни на есть прямую зависимость бунинской прозы от чеховской. «Наиболее плодотворным представляется подход к творчеству Бунина и Чехова как к двум объективным эстетическим ценностям, достойным сравнения», — пишет в этой связи литературовед и добавляет: «... не будем относиться к Бунину как к талантливому перенимателю чеховских мотивов, но и не будем отрывать его творчество от творчества Чехова. Ведь Чехов был для него не просто старшим современником, но и художником, открывшим новые возможности русского реализма».⁸

⁶ Там же, с. 15, 16.

⁷ Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1967, с. 170—171.

⁸ Полоцкая Э. А. Чехов в художественном развитии Бунина. — В кн.: Литературное наследство, т. 84, кн. 2. Иван Бунин. М., 1973, с. 66.

Известно, что Чехов был одним из наиболее близких Бунину писателей, но вместе с тем Бунин неоднократно и категорически подчеркивал: «Решительно ничего чеховского у меня никогда не было» (Б, 9, 265). Вполне согласен был с этим и Чехов. Прочитав рецензию, в которой писалось о «чеховском настроении» у Бунина, Чехов говорил ему: «Ах, как это глупо! Ах, как глупо! И меня допекали „тургеневскими нотами“. Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: „Море пахнет арбузом...“. Это чудесно, но я бы так не сказал» (Б, 9, 195—196). Больше всего сближало их, по словам Бунина, «выдумывание художественных подробностей». Чехов «был жаден до них необыкновенно, он мог два-три дня подряд повторять с восхищением удачную художественную черту» (Б, 9, 235). Но, конечно, внимание к отбору художественной детали и умение найти ее, оригинальную, весомую и многогранную, еще недостаточно убедительное основание говорить о сходстве этих писателей. И прежде всего потому, что в их произведениях мы встречаемся с разной степенью концентрации, насыщенности художественными подробностями, да и смысловая окраска детали как таковой у каждого из них своя, весьма специфичная. Именно это, надо думать, имел в виду Чехов, когда замечал: «Вы <...> гораздо резче меня» — и когда отзывался о рассказе Бунина «Сосны»: «...очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона» (Ч, 19, 222)». ⁹ Кстати сказать, эту перенасыщенность отмечали и другие литераторы. Можно упомянуть в этой связи М. Горького, а также А. И. Куприна, который не без раздражения выговаривал Бунину: «У меня от твоей изобразительности в глазах рябит» (Б, 9, 396).

Внимание Бунина к мастерству Чехова-новеллиста было несомненно более пристальным, нежели к тургеневскому. Причин тому было несколько. Одна из них, безусловно, та, что Бунин, как и Л. Толстой, относил Чехова к числу тех редких художников-новаторов, которые

⁹ Любопытно отметить в этой связи, что одно из первых, юношеских впечатлений Бунина от произведений Чехова было прямо противоположно данному чеховскому высказыванию: Бунин «задевало» то, что Чехов «писал бегло, жидко» (Б, 9, 260).

весьма успешно способствовали развитию и созданию совершенно новых форм писания. «В сущности говоря, — утверждал Бунин, — со времени Пушкина и Лермонтова литературное мастерство не пошло вперед. Были внесены новые темы, новые чувства и проч., но самое литературное искусство не двинулось. Чехов в своих лучших вещах стал менять форму, он страшно рос. Он был очень большой поэт. А разве кто-нибудь из критиков сказал хоть слово о форме его последних рассказов? Никто».¹⁰

Приведенное высказывание свидетельствует о том, что Бунин был довольно чуток к тому новому, что несло с собой творчество Чехова, и очень пристально, по всей видимости, всматривался в его художнические приемы. И в то же время он, случалось, утверждал: «... все литературные приемы надо послать к черту!».¹¹

Противоречия здесь не было. Бунин хорошо понимал: знакомство с опытом даже гениальных предшественников может быть полезно лишь в том случае, если у входящего в литературу — своя концепция, свой взгляд на мир и человека. И только этот взгляд способен вызвать к жизни неповторимо своеобразную форму произведений художника.¹² Однако найти ее всегда мучительно трудно. «Всю жизнь я страдаю от того, что не могу выразить того, что хочется, — с горечью признавался Бунин. — В сущности говоря, я занимаюсь невозможным занятием. Я изнемогаю от того, что на мир я смотрю только своими глазами и никак не могу взглянуть на него как-нибудь иначе».¹³ Взглянуть «только своими глазами» означало для Бунина увидеть и затем воспроизвести мир во всех

¹⁰ Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии, с. 171.

¹¹ Там же.

¹² Нельзя не согласиться с автором книги «Бунин-повествователь», когда он пишет: «На пороге вступления в большую литературу писатель, поэтически трансформируя достижения классиков, вырабатывал свой оригинальный стиль». Но далее, явно противореча себе, критик, можно сказать, отказывает раннему Бунину в этой оригинальности, замечая: «Бунин заимствует у своих учителей не частности, не „красоты стиля“, не элементы внешней изобразительности, а то главное и решающее, что определяет духовно-эстетическую сущность художественного целого: структуру образа, его эмоционально-смысловую наполненность, характер отношения автора к изображаемому» (В а н т е н к о в И. П. Бунин-повествователь. Минск, 1974, с. 9, 10).

¹³ Бабореко А. И. А. Бунин. Материалы для биографии, с. 171.

его связях и противоречиях, во всей его первозданности, почувствовать и разглядеть и запах, и цвет, и полутона, и едва уловимые переходы в оттенках. Однажды он говорил, гуляя по лесной просеке: «Вот, например, как сейчас, — как сказать обо всей этой красоте, как передать эти краски, за этим желтым лесом дубы, их цвет, от которого изменяется окраска неба. Это истинное мучение! Я прихожу в отчаяние, что не могу этого запомнить. Я испытываю мутность мысли, тяжесть и слабость в теле. Пишу, а от усталости текут слезы. Какая мука наше писательское ремесло». И далее вновь возвращается к мысли, которая его постоянно преследовала и которую он не раз высказывал своим собеседникам: «А какая мука найти звук, мелодию рассказа, — звук, который определяет все последующее! Пока я не найду этот звук, я не могу писать».¹⁴ Кстати сказать, именно эта, не знавшая пощады к себе требовательность привлекала Бунина во Флобере. В отзыве о нем Бунин подчеркнул: у Флобера «не только каждое отдельное слово, но и каждый звук, каждая буква имеют значение».¹⁵

И в рассказах самого Бунина «каждое отдельное слово» и «каждый звук», до предела содержательные, участвуют в создании определенной тональности, и особенно в произведениях, которые, как уже отмечалось, можно отнести к жанру стихотворений в прозе. Бунинский «Перевал» открывает фраза: «Ночь давно, а я все еще бреду по горам к перевалу, бреду под ветром, среди холодного тумана, и безнадежно, но покорно идет за мной в поводу мокрая, усталая лошадь, звякая пустыми стременами» (Б, 2, 7). Уже в первой этой фразе почти исчерпана тема рассказа, или, лучше сказать, этюда, — размышления о человеке и превратностях его судьбы, о его надеждах, разочарованиях и одиночестве, на которое он обречен от рождения и до смерти. В этой же первой фразе возникает и, говоря словами Бунина, «мелодия рассказа, — звук, который определяет все последующее». Мелодия эта поначалу едва слышна и звучит она печально: «ночь», «ветер», «холодный туман». Затем она набирает силу, краски постепенно сгущаются: «Темнело быстро, я шел, приближался к лесам — и горы выросли

¹⁴ Там же, с. 171—172.

¹⁵ Там же, с. 172.

все мрачней и величавее» (Б, 2, 7). И вот тоскливо грустный тон становится ведущим, он господствует в произведении, как нельзя лучше соответствуя чувству неизбежного одиночества лирического героя; ему начинает казаться, что «все вымерло на земле и уже никогда не настанет утро» (Б, 2, 8). Этот момент наиболее острых, на грани отчаяния, переживаний героя и составляет кульминацию рассказа. По мере приближения путника к перевалу обнажается вся сложность и противоречивость его мыслей и настроений. Когда силы и надежды на спасение совсем оставляют его, отчаяние помогает ему продолжать движение к цели. Но по достижении этой долгожданной цели герой испытывает лишь разочарование, опустошенность и равнодушие. И уже не о ночной дороге в лесу и не о движении заблудившегося путника к горному перевалу пишет далее Бунин: «Сколько уже было в моей жизни этих трудных и одиноких перевалов! Как ночь, надвигались на меня горести, страдания, болезни, измены любимых и горькие обиды дружбы — и наступал час разлуки со всем, с чем сроднился. И, скрепивши сердце, опять брал я в руки свой страннический посох» (Б, 2, 9).

Нетрудно заметить, что почти все употребляемые Буниным в «Перевале» конкретные слова и понятия содержат аллегорический смысл, символический подтекст. Но, конечно, от поэзии здесь, как и в других его миниатюрах, не только этот расчет автора на повышенную активность ассоциативных возможностей читателя. От лирического стихотворения несомненно идут также приемы и принципы изображения героев — и центральных, и второстепенных. Как правило, мы ничего не знаем об их прошлом и профессии; не стремится Бунин дать представление и о внешнем их облике, выявить какие-либо, пусть и не самые существенные, приметы, индивидуальные особенности их характеров. В поле зрения писателя чаще всего то или другое психологическое состояние, настроение героя, его размышления, связанные с этим настроением и порожденные им. В основе же настроения бунинских персонажей лежит чувственное восприятие окружающего мира, и прежде всего и главным образом природы. Поэзии Бунина, писал А. А. Блок, «...полюбилась прежде всего природа. Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко и красочные и слухо-

вые его впечатления богаты. Мир его — по преимуществу — мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний». ¹⁶

Как и в «Перевале», пейзаж безраздельно господствует в таких этюдах Бунина, как «Тишина», «В Альпах», «Ночлег», «С высоты». При чтении их создается впечатление, что автор прямо-таки нагнетает пейзажные детали, краски, запахи и звуки. Это, собственно, и давало повод современным критикам говорить о том, что Бунин интересовало живописание как таковое, само по себе, и упрекать его в равнодушии к человеку и общественным проблемам. Бунин не раз возражал критикам, и не только в статьях и письмах, но и в стихах: «Нет, не пейзаж влечет меня, Не краски жадный взор подметит, А то, что в этих красках светит: Любовь и радость бытия» (Б, 1, 142). Он был убежден, что в произведениях вместе с природой он воссоздает и «часть своей души». ¹⁷ Эти и некоторые другие высказывания писателя свидетельствовали не столько о том, какое большое значение придавал Бунин изображению природы, сколько о совершенно своеобразном умении его использовать пейзажные и бытовые детали в художественном постижении характера человека, коренных вопросов его бытия.

В каждой из бунинских миниатюр не только свой мир красочных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний, но и особая проблема, исследованием которой занимается автор. Следует подчеркнуть — исследованием проблемы, а не решением ее, ибо проблема эта, как правило, из числа тех, которые принято считать, если не навсегда, то во всяком случае на долгие времена, неразрешимыми. А. А. Блок однажды заметил: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение». ¹⁸ В бунинских стихотворениях в прозе есть нечто подобное таким словам-«звездам». Они тоже как бы «светятся» на «покрывале», сотканном из пейзажных деталей, и ведут читателя к тому, что составляет предмет мучительных раздумий автора. В «Тишине» это все, что связано с «упои-

¹⁶ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 141.

¹⁷ Литературный архив, кн. 5. М.—Л., 1960, с. 132.

¹⁸ Блок А. Записные книжки. 1901—1920. М., 1965, с. 84.

тельно» прекрасным и нестерпимо печальным в природе последних дней осени. Это и «кроваво-красные листья дикого винограда»; и «голубая прозрачная вода», в которой «видны <...> песчаное дно, сваи и кили лодок»; и «спокойствие», царившее в «прозрачном воздухе»; и «желтеющие леса»; и «глубокая тишина», когда слышно было только «однообразное журчание воды, бегущей вдоль бортов лодки», да «издалека-издалека» «мерный и звонкий голос колокола, одиноко звонившего где-то в горах» (Б, 2, 236, 237, 238). И созвучно настроению, которое не могло не возникнуть у людей, оказавшихся наедине с величавой и вечной красотой природы, органично и естественно звучит размышление вслух, высказанное одним из героев рассказа: «До чего это понятно — обожествление природы! Какое это великое счастье — жить, существовать в мире, дышать, видеть небо, воду, солнце! И все же мы несчастны! В чем дело? В кратковременности нашей, в одиночестве, в неправильности нашей жизни?» (Б, 2, 239).

Во многом сходный пейзаж встречаем в рассказе «В Альпах» — горные цепи, долины, озера, сосновые леса. Но краски здесь заметно другие. Автор повествует не о солнечном, а о пасмурном дне поздней осени, когда «свинцовое и равнодушное» небо «низко висит над озерами, и такие же свинцовые, только более темные и красивые, лежат под ним озера, налитые между гор, сизыми гнилыми подымающимися из их ложа» (Б, 2, 438). И в этом рассказе речь идет о безысходном одиночестве человека, особенно ощутимом в царстве грандиозных гор и бездонных ущелий. Несомненно также и то, что, как и в «Тихине», тишина в рассказе «В Альпах» призвана напомнить и о суете сует бытия человеческого, и о вечном покое, неотвратимо венчающем всякую жизнь. И однако следует сказать, пользуясь снова терминологией Блока, что слова-«звезды», на остриях которых растянуто «покрывало» этой лирико-философской миниатюры, совсем иные, нежели в «Тихине» и «Перевале». В центре раздумий Бунина в этом случае сложная диалектика связи человека с миром: человеку дано понять и то, что существует трагическая разъединенность его с миром, и то, что он, человек, неотъемлемая частица этого мира.

Пристальное внимание Бунина к каждому отдельному слову, смысловой нагрузке его, и даже, как говорил он

к звуку, определявшему тон всей мелодий рассказа, можно обнаружить не только в его произведениях, близких к стихотворениям в прозе, но и в тех его вещах, которые тяготеют к типологически иной, более традиционной структуре рассказа («На хуторе», «Кастрюк» (1895), «Учитель», «В поле» (1896), «Без роду-племени» (1899) и др.). Следует подчеркнуть, однако, что и в этих рассказах, как и в произведениях, рассмотренных выше, мы встречаемся с подлинно новаторским отношением Бунина к традициям, к художественным открытиям как предшественников, так и современников. Это находит свое проявление и в особой краткости изображения предыстории действующих лиц, и в большом разнообразии приемов выражения авторской позиции и точек зрения персонажей, и в новых принципах воспроизведения психологии героев. Оригинальность Бунина-художника обнаруживается и в дальнейшем, по сравнению, скажем, с Тургеневым и Чеховым, «сближении субъективного и объективного, эпического и лирического начал в повествовании». В структуре его ранних рассказов тесно сливаются две стилевые линии: «...с одной стороны, стремление к предметному, стереоскопически выпуклому изображению внешних реалий действительности, с другой — глубокая внутренняя эмоциональность изображения, которая реализуется в предельной активизации авторской личности. В соответствии с этим воздействие на читателя идет, так сказать, из двух источников: от нарисованной в рассказе картины и одновременно от эмоционально изображающего эту картину художника».¹⁹

* * *

Современные Бунину критики приходили к выводу, что писатели на грани веков стали воссоздавать мир чувств и настроений несколько односторонне, не без ущерба для постижения многих других сторон и граней характера человека и действительности. Этот вывод напрашивался при сопоставлении «старой» и «новой» литератур: «Экспансивность в проявлении настроений — характерная черта новой литературы. Новая литература будет так же

¹⁹ Вантенков И. П. Бунин-повествователь, с. 25—26.

красноречиво говорить для историка о пережитых настроениях, как старая — о господствовавших идеях и мировоззрениях».²⁰ Как показывает анализ рассказов Бунина, в эти годы происходит не только усиление внимания к эмоциональной сфере человеческого бытия, но и существенное изменение принципов изображения этой сферы. Бунин вслед за Чеховым все дальше уходит от прямого изображения внутреннего мира. Резко возрастает у Бунина плотность, насыщенность произведений художественными подробностями, многие из которых представляются, на первый взгляд, случайными, что называется, «нестреляющими» (если вспомнить о чеховском ружье, которое, будучи упомянуто, непременно должно выстрелить). Складывается впечатление, что Бунин просто называет и перечисляет все без исключения, все, что могло быть им или его героями увидено, услышано и осязаемо. В действительности же весь этот бунинский предметный мир с его красками, звуками и запахами весьма содержателен. В этом плане можно сослаться, например, на рассказ «В поле», где скрупулезно и с любовью выписанная обстановка кабинета Якова Петровича Баскакова так много говорит читателю о кровной связи этого разорившегося мелкопоместного дворянина с его предками, а главное, о настроении его, в котором преобладает тоскливое предчувствие, что дни его сочтены и что «скоро, скоро, должно быть, и следа не останется от Лучезаровки!» (Б, 2, 106). Всем своим существом этот человек, пытающийся воскресить мельчайшие бытовые подробности своей прежней жизни, обращен в прошлое. Эту перенасыщенность, явный переизбыток деталей, которые совсем не прямо и нередко именно своей совокупностью участвуют в раскрытии характера героя, можно встретить почти во всех произведениях Бунина и первого, и последующих этапов его творчества. Но, конечно, участие это в каждом случае особого рода. Довольно показательны в данном отношении такие его рассказы, как «В августе» и «Сосны».

Как и в «Перевале», уже первая фраза, открывающая «В августе», почти исчерпывающе воссоздает сюжетную ситуацию: «Уехала девушка, которую я любил, которой я ничего не сказал о своей любви, и так как мне шел тогда

²⁰ Рус. мысль, 1913, № 10, с. 49.

двадцать второй год, то казалось, что я остался один во всем свете. Был конец августа; в малорусском городе, где я жил, стояло знойное затишье. И когда однажды в субботу я вышел после работы от бондаря, на улицах было так пусто, что, не заходя домой, я побрел куда глаза глядят за город» (Б, 2, 244).

И далее, вплоть до заключительного абзаца, Бунин лишь в одном-двух местах в прямой форме говорит о душевном состоянии своего героя. Все остальное повествование посвящено изображению того, как этот молодой человек шел по улицам города, степью и как затем навестил маленький хуторок, поместье толстовцев. При этом автор стремится самым доскональным образом воспроизвести по возможности все, что во время прогулки героя могло «набежать» ему на глаза. И более того, внимание читателя акцентируется на таких мельчайших художественных подробностях, которые (и это ощущение весьма устойчиво) интересны лишь сами по себе, без всякой видимой связи с мыслями и настроением персонажа. Так, «на пыльной площади, у водопровода» герой заметил «красивую большую хохлушку в распитой белой сорочке и черной плахте, плотно обтягивавшей ей бедра, в башмаках с подковками на босую ногу». Затем, «спускаясь под гору на Подол», он «встретил много парных извозчиков, которые шибо везли пассажиров с пятичасового поезда из Крыма». Выйдя из города, взобравшись на гору, герой увидел такую картину: «Вся степь, насколько хватал глаз, была золотая от густого и высокого жнивья. На широком, бесконечном шляхе лежала глубокая пыль: казалось, что идешь в бархатных башмаках». Встретился ему и еще один человек, на этот раз «черный от загара, пожилой хохол в тяжелых сапогах, в бараньей шапке и толстой свитке цвета ржаного хлеба, и палка, которой он попирался, блестела на солнце, как стеклянная». Взгляд героя цепко и зорко и, кажется, почти бесстрастно фиксирует: «Крылья грачей, перелетавших над жнивьями, тоже блестели и лоснились, и нужно было закрываться полями жаркой шляпы от этого блеска и зноя. Далеко, почти на горизонте, можно было различить телегу и пару волов, которые медленно влекли ее, да шалаш сторожа на бахчах» (Б, 2, 244, 245—246).

Нет нужды, думается, стремиться объяснить особый смысл каждой из этих поистине мельчайших и бесчис-

ленных деталей (и то, что, к примеру, башмаки у хохлушки были с «подковками», и что палка блестела, как «стеклянная», и что крылья грачей «лоснились» и т. д., и т. п.). Как уже отмечалось, именно в совокупности своей они помогают выявить нравственно-психологическое состояние персонажа. Душная атмосфера августовского «знойного затишья», в создании которой эти художественные подробности участвуют, делает как нельзя более ощутимым «несказанно тоскливое» настроение героя. Иными словами, его несчастье очень рельефно подчеркивается «полнотой счастья», отпечаток которого в этот жаркий, сонно-умиротворяющий день лежит, кажется, всюду и на всем: «... в садах, в степи, на баштанах и даже в самом воздухе и густом солнечном блеске» (Б, 2, 244). Все, что проходит перед глазами героя-повествователя и как бы машинально фиксируется им, призвано оттенить его полное одиночество. И «хохлушка» с «хохлом», и «извозчики», и «люди, которые ехали откуда-то, где должно быть хорошо», — весь этот мир живет своей особой, чуждой герою жизнью и вызывает в нем «мучительно-тоскливые и сладкие стремления» (Б, 2, 245). Сладки эти стремления потому, что их питает надежда покинуть несомненно благодатный край, в котором тем не менее жить ему невыносимо: «Ах, славно было среди этой тишины и простора! Но всю душу мою тянуло к югу, за долину, в ту сторону, куда уехала она» (Б, 2, 246).

Предельно проста сюжетно-событийная сторона и лирико-философского этюда «Сосны»:

«Вечер, тишина занесенного снегом дома, шумная лесная вьюга наружи...»

Утром у нас в Платоновке умер сотский Митрофан» (Б, 2, 210).

О самом Митрофане и его жизни сказано в рассказе сравнительно мало: не крестьянин и его биография как таковые привлекают внимание Бунина в этом случае, а проблемы бытия человеческого, отношения к жизни и смерти. Бунину явно по душе жизнелюбие, отличавшее этого «крестьянина-охотника», которому было «не скушно, а хорошо жить» в лесной стороне. Но несомненно и другое: писатель не может положительно расценивать во все не огорчавший его героя вывод, к которому Митрофан пришел в конце жизни: «... я и не помню ничего, что

было», как и то, что у Митрофана все дни были «похожи друг на дружку». Мы видим, что герой-повествователь с предельно обостренной чуткостью (чему в немалой степени способствовала, конечно, смерть Митрофана) относится ко всем, даже к самым мельчайшим, проявлениям жизни и стремится не только осознать и осмыслить тот или иной поразивший его момент прожитого дня, но и навсегда запомнить чувственные ощущения, связанные с каждым из этих неповторимых мгновений бытия. Именно поэтому так не похожи «друг на дружку» дни и ночи в восприятии героя-рассказчика. Вот поздний вечер того дня, когда умер Митрофан: «Ураган гигантским призраком на снежных крыльях пронесится над лесом, сосны, которые высоко царят над всем окружающим, отвечают урагану столь угрюмой и грозной октавой, что в просеке делается страшно» (Б, 2, 214). А вот утро после ночной вьюги: «Над глубокими, свежими снегами, завалившими чащи елей, — синее, огромное и удивительно нежное небо <...> Солнце еще за лесом, просека в голубой тени» (Б, 2, 215). И снова вечер, но он так разительно не похож на предыдущий: «Еще чище и нежней стали краски зеленоватого неба к северу <...> А с востока уже встала большая бледная луна <...> В деревушке — ни звука, робко краснеет огонек из тихой избы Митрофана» (Б, 2, 218).

В рассказе сравнительно немного деталей, непосредственным образом связанных с центральным событием — смертью Митрофана. К их числу можно отнести, например, «жалобно-радостный визг» собаки Митрофана, которая бросается к избе, где лежит теперь ее хозяин, «точно хочет показать, что там делается» (Б, 2, 215). Необыкновенную тишину, наступившую со смертью крестьянина, подчеркивает крик «траурных сорок».

Весьма лаконично говорится об отношении Антона, брата Митрофана, к кончине последнего (сообщается лишь о том, что Антон зашел попросить досок на гроб, и попутно отмечается, что тот «спокойно рассказывает о смерти Митрофана»). В этой сцене, как и всюду в рассказе, преобладают художественные детали и подробности, соотношение которых с центральным событием произведения установить непросто. Мы узнаем, например, что «ворота насквозь промерзшего сарая» «скрипучие», что «Антон долго гремит досками и наконец взваливает на плечо длинную сосновую тесину», что «следы лаптей» Антона

«похожи на медвежьи» и что он «идет приседая, прионавливаясь к колебаниям доски, и тяжелая зыбкая доска, перегнувшись через его плечо, мерно покачивается в лад с его движениями» (Б, 2, 216).

Все эти и подобные им буквально микроскопические и, на первый взгляд, нейтральные детали призваны, как представляется, подчеркнуть великий и поучительный смысл трагедии смерти: перед лицом ее особенно наглядна, пронзительно ясна бесценность каждой мельчайшей малости, каждого мгновения человеческой жизни.

Очевидно также, что Бунину в этом рассказе дорога и такая мысль: абсолютно все в природе и человеческой жизни взаимосвязано, нет ничего в мире случайного и не важного, такого, что не оставляло бы в душе человека своей «зарубки», следа, пусть и не всегда приметного и глубокого. Разумеется, проблема эта не была новой, к решению ее обращались многие предшествующие писатели и такие современники Бунина, как Л. Толстой и Чехов. Можно назвать в этой связи толстовский «Фальшивый купон» (над ним писатель работал, как отмечалось, в конце 1880—начале 1900-х годов) и рассказ Чехова «По делам службы» (1899). В чеховском произведении следователь Лыжин ночует в избе, где лежит покончивший с собой «земский агент» Лесницкий. Факт этой нелепой, но отнюдь не случайной смерти вызывает у Лыжина следующие размышления: «Какая-то связь невидимая, но значительная и необходимая, существует <...> между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем. И несчастный, надорвавшийся, убивший себя „неврастеник“, как называл его доктор, и старик мужик, который всю свою жизнь каждый день ходит от человека к человеку, — это случайности, отрывки жизни для того, кто и свое существование считает случайным, и это части одного организма, чудесного и разумного, для того, кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» (Ч, 9, 354).

В рассказах Бунина нередко можно встретить обобщающее суждение, роль которого в прояснении художественного замысла произведения представляется исключительно важ-

ной. Есть такое, можно сказать, ключевое суждение и в рассказе «Сосны»: оно как раз и приближает нас к пониманию предельно пристального внимания автора ко всем оттенкам и краскам жизни. «Длинный земляной бугор могилы, пересыпанный снегом, лежал на скате у моих ног, — читаем в рассказе. — Он казался то совсем обыкновенной кучей земли, то значительным — думающим и чувствующим. И, глядя на него, я долго силился поймать то неуловимое, что знает только один бог, — тайну ненужности и в то же время значительности всего земного» (Б, 2, 219).

К изображению этой «тайны ненужности» и «значительности всего земного» Бунин обращался неоднократно и в самых разных своих произведениях. Постоянно размышляет о ней молодой Арсеньев. Неотступно преследует его мысль: где и как проходит грань, отделяющая мертвое от живого, смерть от жизни. Вот он, герой «Жизни Арсеньева», выходит из дому, в котором лежит его умерший родственник: «Пели зяблики, желтела нежно и весело опушившаяся акация, сладко и больно умилял душу запах земли, молодой травы, однообразно, важно и торжествующе, не нарушая кроткой тишины сада, орала грачи <...> И во всем была смерть, смерть, смешанная с вечной, милой и бесцельной жизнью!» (Б, 6, 105). И Арсеньев, и герой-повествователь из «Сосен», как, впрочем, и многие другие бунинские персонажи, не могут не думать о смерти непрестанно потому прежде всего, что они очень остро любят жизнь и необычайно крепко к ней привязаны. Поэзия Бунина в этом отношении близка толстовской. Толстой записал однажды: «Удивительна непредвиденность людей, не думающих о смерти и потому не думающих о жизни» (Т, 54, 192). Именно это и побуждает героев Бунина, того же Алексея Арсеньева в частности, придти к выводу: «... как ни больно, как ни грустно в этом непонятном мире, он все же прекрасен и нам все-таки страстно хочется быть счастливыми» (Б, 6, 90). Сходная мысль (а точнее сказать, мировоззренческое настроение) присутствует и в рассказе «Сосны». Но если говорить о главной теме этого произведения, то выразить ее, думается, лучше всего было бы словами Толстого: «Дело жизни, назначение ее — радость. Радуйся на небо, на солнце, на звезды, на траву, на деревья, на животных, на людей. И блюди за тем, чтобы радость эта ничем не нарушалась» (Т, 50, 144).

В воспоминаниях о Чехове Бунин сочувственно цитирует высказывание критика: «... главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, — беспощадно уходящее время» (Б, 9, 227). Это высказывание можно отнести к творчеству самого Бунина. Почти в каждом произведении на всех этапах его деятельности или присутствует это «невидимо действующее лицо», или присутствие его подразумевается. Герои самых разных социальных слоев пристально вглядываются в «беспощадно уходящее время», вглядываются с волнением, с горьким чувством безвозвратной, невосполнимой утраты. Все они во власти воспоминаний о прошлом. Флобер говорил: «Грусть не что иное, как безотчетное воспоминание».²¹ «Идея времени есть начало сожаления», — писал М. Гюйо, автор книги «Происхождение идеи времени». И пояснял: «Воспоминание есть всегда сознание чего-то, что не может быть нами изменено, но с чем, однако, мы связаны навсегда...».²²

Об этом «невидимо действующем лице», как правило, забывают, анализируя многие бунинские вещи, в частности такие, как «Танька» (1893), «Кастрюк» (1895), «На хуторе» (1895), «В поле» (1896), «Туман» (1901), «Антоновские яблоки» (1900), «Худая трава» (1913). В первом из них видят лишь изображение горестной доли крестьянской девочки и — шире — нищеты деревенской жизни. Но Бунин интересуется здесь и судьба помещика Павла Антоновича. Писатель сочувственно и с пониманием относится к его одиночеству, к тому, что у него нет настоящего, так как все лучшее, что было в его жизни, осталось в прошлом. Сочувственно потому, что именно это одиночество толкнуло его на добрый поступок в отношении Таньки. Без учета «невидимо действующего лица» односторонне социологическими представляются попытки исследования и других бунинских рассказов: «Растерянность автора перед вечно существующим человеческим горем заставляла его искать в эти годы не разрешения социальных проблем, а утешения и смирения перед лицом природы. В результате в рассказах Бунина иногда стирались социальные гра-

²¹ Флобер Г. Письма (1831—1854). М.—Л., 1933, с. 272.

²² Гюйо М. Происхождение идеи времени. СПб., 1899, с. 60.

ни в характеристике людей и человек обнаруживал себя лишь в нравственной сфере». Именно в этом видится исследовательнице причина, по которой герой рассказа «На хуторе», Капитон Иванович, «мелкопоместный» дворянин, «по своему нравственному облику мало чем отличается от крестьянина Кастрюка». ²³ Нет нужды, думается, спорить по поводу того, испытывал ли в те годы Бунин «растерянность» и искал ли он «утешения и смирения перед лицом природы», ибо легко доказать обратное или во всяком случае показать, что обе эти черты были свойственны ему и на последующих этапах творчества. Достаточно сказать, что он никогда не претендовал (как, впрочем, и Чехов) на решение социальных проблем; он, по-видимому, рассчитывал лишь на правильную постановку их (а это удавалось ему и в самом начале пути). Попутно отметим также, что зажиточный крестьянин Кастрюк (если говорить о материальном положении) живет если и не лучше, то и не хуже полуразорившегося «мелкопоместного» Капитона Ивановича. Так что не совсем понятно, о «стирании» каких «социальных граней» в их характеристиках можно вести речь в этом случае. А вот что касается «нравственного облика», то здесь они, напротив, отличаются друг от друга. Чтобы увидеть это, стоит лишь обратиться к их воспоминаниям о прожитой жизни: Кастрюк вспоминает о тяжелых буднях и редких праздниках крестьянского быта, а Капитон Иванович — о первой любви, «Полонезе Огинского», о несостоявшейся службе в земстве. И все-таки что-то общее действительно сближает этих персонажей. Это горестные раздумья о том, что жизнь на исходе, и попытки, чаще всего беспомощные, восстановить в памяти прожитые дни или хотя бы особо чем-то запомнившиеся эпизоды из них или даже мгновения.

«Как, в сущности, коротка и бедна человеческая жизнь! — приходит к выводу Капитон Иванович. — <...> Сколько лет представлялось, что вот там-то, впереди, будет что-то значительное, главное ... Был когда-то мальчиком, был молод ... Потом ... в жаркий день на выборы на дрожках ехал по большой дороге! — И Капитон Иваныч сам усмехнулся на такой скачок своих мыслей...»

²³ Крутикова Л. В. «На край света» — первый сборник рассказов И. Бунина. — Вестн. Ленингр. гос. ун-та, 1961, № 20, с. 80.

Но и это уже давно было. И вот приходишь до такой поры, в которой, говорят, все кончается» (Б, 2, 32, 34).

Впервые за всю свою жизнь по старости и болезни не вышел в поле, остался дома крестьянин Кастрюк. Этот день тянется для него невыносимо долго. Впервые появляется у него и возможность поразмыслить о прожитом:

«Ему вспоминалось прежнее, мысли тянулись к тому времени, когда он сам был хозяином, работником, молодым и выносливым ... Глядя внучку по голове, он с любовью перебирал в памяти, что в такой-то год, в эту пору он сеял, и с кем выходили в поле <...>

Все говорило ему, что он теперь отживший человек. Так только, для дому нужен, пока еще ноги ходят» (Б, 2, 22, 24).

Первую и последнюю возможность мысленно обозреть свое бывшее получил и смертельно заболевший Аверкий, герой рассказа Бунина «Худая трава». Но и он почти ничего не может вспомнить, и он близок к тому, чтобы усомниться: действительно ли он, крестьянский сын Аверкий, прошел такую долгую и трудную жизнь: «После больницы он часто делал попытки вспомнить всю свою жизнь. Казалось, что необходимо привести в порядок все, что видел и чувствовал он на своем веку. И он пытался сделать это, и каждый раз напрасно, воспоминания его были ничтожны, бедны, однообразны» (Б, 4, 145).

Как и чем объяснить столь пристальный интерес Бунина к прошлому, что имеет в виду он, поручая своему лирическому герою из рассказа «Святые горы» произнести следующую фразу: «Я <...> все думал о старине, о той чудной власти, которая дана прошлому... Откуда она и что она значит?» (Б, 2, 110).

Один из ответов на этот вопрос предлагал современный Бунину критик: «В оживлении прошлого и духовном воссоединении с ним Бунин видит как бы расширение, или, как он выразился, „умножение“, нашей собственной жизни». И далее этот автор цитировал бунинское стихотворение «Могила в скале»:

Тот миг воскрес. И на пять тысяч лет
Умножил жизнь, мне данную судьбою.²⁴

²⁴ Русская литература XX века, т. 2, ч. 1. Под ред. С. А. Венгерова. М., 1915, с. 348.

С размышлениями на эту тему мы встречаемся у Бунина в дни юности и накануне смерти, их можно найти в дневниковых записях и в художественных произведениях самых разных этапов его творчества. «Печаль пространства, времени, формы преследует меня всю жизнь, — заметит он однажды. — И всю жизнь, сознательно и бессознательно, то и дело я преодолеваю их. Но на радость ли? И да — и нет.

Я жажду жить и живу не только своим настоящим, но и своей прошлой жизнью и тысячами чужих жизней, современным мне и прошлым, всей историей всего человечества со всеми странами его. Я непрестанно жажду приобретать чужое и претворять его в себе. Но зачем? Затем ли, чтобы на этом пути губить себя, свое я, свое время, свое пространство, — или затем, чтобы, напротив, утвердить себя, обогатившись и усилившись чужим?..»²⁵

Сходные размышления и настроения пронизывают «Жизнь Арсеньева», занимают в ней едва ли не центральное место. Вспоминая, как отец рассказал ему, тогда еще гимназисту, о том, что ворон весьма долголетняя птица и что вполне возможно, что тот ворон, на которого смотрели они с отцом, «жил еще при татарах», Алеша Арсеньев приходит к мысли: «В чем заключалось очарование того, что он сказал и что я почувствовал тогда? В ощущение России и того, что она моя родина? В ощущение связи с былым, далеким, общим, всегда расширяющим нашу душу, наше личное существование, напоминающим нашу причастность к этому общему?» (Б, 6, 56).

В этом случае, как видим, речь идет не только о «расширении» и «умножении» собственной жизни; Бунин говорит о необходимости установления связи с былым, а точнее о том, что жизнь человека и поколения, к которому тот принадлежит, должна быть естественным продолжением, новым звеном в бесконечной цепи человеческой истории. Об этой связи личного с общим, близкого с далеким, настоящего с прошлым непрестанно размышлял и Л. Толстой. «Истинная жизнь, — писал он, — начинается тогда, когда она становится связью между прошедшим и будущим: тогда только она получает настоящее и радост-

²⁵ Литературное наследство, т. 84, кн. 1. Иван Бунин. М., 1973, с. 386.

ное значение» (Т, 51, 12). Этой же теме посвящает свой рассказ «Студент» (1894) Чехов (как вспоминал Бунин, Чехов считал это произведение «самым любимым»). Рассказ студента о том, как апостол Петр отрекся от Христа, а затем горчайше раскаялся, растрогал и взволновал его слушательниц, случайно встреченных им вдов-огородниц, и особенно одну из них, Василису. Чехов пишет:

«Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все происходившее в ту страшную ночь с Петром имеет к ней какое-то отношение <...>

И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое,— думал он,— связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (Ч, 8, 348).

По выходе «Антоновских яблок», да и позднее, Бунина упрекали в пристрастии к старопомещичьему быту. Он не раз и иногда довольно резко полемизировал с такими оценками, считая их односторонними. К тому же этот быт он считал тем миром, особым и неповторимым, в котором далеко не все было настолько плохо, чтобы, заклеив его словом «помещичий», предать полному забвению. Его недра, как известно, породили достойную уважения культуру, целую плеяду поистине великих художников, музыкантов, поэтов и писателей. Но этот быт на глазах современников Бунина скудел, дробился, уходил в невозвратное прошлое. И в этой связи можно заметить, что пора детства, описанием которого начинается рассказ «Антоновские яблоки», избирается писателем не только потому, что все окружающее в детские годы воспринимается особенно остро и свежо, но и потому, что тогда, в те времена, совсем, что называется, рукой подать было до предшествующих периодов и эпох, теперь уже весьма далеких. Кое-где доживали еще свой век дедушки и бабушки, хорошо помнившие самое начало века и в библиотеках своих хранившие журналы и книги, которые редактировали и писали такие их ровесники, как Жуковский и Пушкин, Лермонтов и Гоголь. Эту эпоху никак нельзя было считать ушедшей: она напоминала о себе звуками музыки, исполняемой на клавикордах, запахами, которые сохраняли страницы старинных книг, характерной манерой разговора и чтения вслух.

Лирический герой рассказа Бунина «Над городом» (1900) признается, что думы его часто посвящены тому, «как протекают тысячи тысяч наших жизней» (Б, 2, 203). Вопрос ставится здесь не только и даже не столько о том, куда уходят дни, но именно о том, как они уходят, «протекают». Процесс протекания времени и неотвратимость его на всех этапах жизненного и творческого пути будут не только привлекать внимание писателя, но и доводить его порою до состояния, близкого к отчаянию. «И идут дни за днями, — однажды запишет он, — сменяется день ночью, ночь днем — и не оставляет тайная боль неуклонной потери их — неуклонной и бесплодной, ибо идут в бездействии, все только в ожидании действия и — чего-то еще. . . И идут дни и ночи, и эта боль, и все неопределенные чувства и мысли, и неопределенное сознание себя и всего окружающего и есть моя жизнь, не понимаемая мной» (Б, 9, 364).

Именно этот процесс «неуклонной потери» дней, месяцев и годов — предмет художественного исследования и философских раздумий Бунина в «Антоновских яблоках». В центре изображения не только последовательная смена осенних месяцев, но и специфический возрастной взгляд (соответственно — ребенка, подростка, юноши и человека, перешагнувшего зрелый возраст) на происходящие в природе и в жизни изменения. У каждого возраста свое видение и свой угол зрения, свои забавы и печали, свои заботы и проблемы. Бунин пишет не только о том, как приходят в запустение дворянские гнезда, но и о том, как человек движется к своей осенней и зимней поре.

«Раннюю погожую осень», с описания которой начинается повествование в «Антоновских яблоках», видим мы глазами мальчика. Взгляд его чист, поэтичен и беззаботен. Он остро воспринимает события, предметы и детали, которые, как правило, остаются вне внимания людей более старшего возраста. Одинаково важно в данном случае и то, что он воспринимает, и то, как он воспринимает, т. е. характер восприятия вообще: «В темноте, в глубине сада — сказочная картина: точно в уголке ада, пылает около шалаша багровое пламя, окруженное мраком, и чьи-то черные, точно вырезанные из черного дерева силуэты двигаются вокруг костра, меж тем как гигантские тени от них ходят по яблоням <...> „Это вы, барчук?“ — тихо окликает кто-то из темноты» (Б, 2, 181).

Попутно следует заметить, однако, что в «Антоновских яблоках», как и в других, уже рассмотренных рассказах Бунина 1890—1900-х годов, изображение с точки зрения только того или иного героя в должной последовательности и чистоте не выдерживается. Наряду с поступками и видением, несомненно принадлежащими ребенку — «барчуку», мы встречаем в данном случае и детали, увиденные и отобранные глазом и рукой изощренно тонкого художника. К ним можно отнести хрестоматийно известное начало рассказа: «Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню <...> тонкий аромат опавшей листвы и — запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести. Воздух так чист, точно его совсем нет...» (Б, 2, 179).

Во второй главке речь идет об осени явно другого года. «Вспоминается мне урожайный год», — таково ее начало. И осень здесь другой поры — более поздней, и возраст лирического героя иной — теперь это юноша со своим взглядом на вещи, своими интересами, своими вопросами к деревенским жителям. Мы видим, что не только заметно «продвинулась» во времени осень: ощущимо меньше стало листвы и солнечного света, но и существенно изменился взгляд героя, утративший отчасти, что вполне естественно, радость и чистоту, свойственные детскому восприятию. Героя интересуют теперь вещи и проблемы явно более «прозаичные»:

«Мелкая листва почти вся облетела с прибрежных лозин, и сучья сквозят на бирюзовом небе. Вода под лозинами стала прозрачная, ледяная и как будто тяжелая <...>

Когда, бывало, едешь солнечным утром по деревне, все думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах, а в праздник встать вместе с солнцем <...> Если же, думалось, к этому прибавить здоровую и красивую жену в праздничном уборе да поездку к обедне, а потом обед у бородатого тестя, обед с горячей бараниной на деревянных тарелках и с ситниками, с сотовым медом и брагой, — так больше и желать невозможно!» (Б, 2, 182, 183, 184).

В третьей и четвертой главках шествие осени продолжается: все больше выпадает ненастных дней, все больше появляется примет приближающихся холодов. Но, конечно, не только с этим связана тема «беспощадно уходящего времени»: разрушаются поместья и дичают сады,

их окружающие, исчезает запах антоновских яблок. Один за другим уходят из жизни обитатели этих поместий: «...наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства» (Б, 2, 191). В третьей и четвертой главках особенно явно убывают светлые тона и утверждаются темные, мрачные, безысходно тоскливые. И с точки зрения календаря, и с точки зрения житейской в этом нет ничего удивительного: сентябрь сменяется октябрём и ноябрём, а детство и юность — зрелостью и старостью:

«Вот я вижу себя снова в деревне, глубокой осенью. Дни стоят синеватые, пасмурные. Утром я сажусь в седло и с одной собакой, с ружьем и с рогом уезжаю в поле. Ветер звонит и гудит в дуло ружья, ветер крепко дует навстречу, иногда с сухим снегом. Целый день я скитаюсь по пустым равнинам... Голодный и прозябший, возвращаюсь я к сумеркам в усадьбу <...> В лакейской работник топит печку, и я, как в детстве, сажусь на корточки около вороха соломы, резко пахнущей уже зимней свежестью, и гляжу то в пылающую печку, то на окна, за которыми, синяя, грустно умирают сумерки» (Б, 2, 191).

Итак, ушла прежняя жизнь, изменился и герой, совсем другим стало его мироощущение. Он снова на охоте в полях, хорошо знакомых ему с детства и юности, но теперь в настроении его превалирует чувство одиночества, которое так выразительно подчеркивают звон и гудение ветра в дуле ружья. Как бывало и в те уже далекие годы, сидит он в «лакейской» у печки «около вороха соломы», но отчетливее, чем прежде, замечает, что солома пахнет «зимней свежестью» и что за окном, «синяя, грустно умирают сумерки»: погода поздней осени созвучна постучавшейся в душу старости.

В последней части четвертой главки — финала «Антоновских яблок» — форма изображения в аспекте лирического героя сменяется объективным повествованием о «мелкопоместном», представителе нового поколения, которое также успело состариться. Детали, отбираемые в этом случае, призваны показать еще один шаг, на этот раз последний, на пути к полной ветхости, обнищанию и гибели:

«Свернувшиеся и почерневшие от мороза листья шуршат под сапогами в березовой аллее, вырубленной уже наполовину. Вырисовываясь на низком сумрачном небе,

спят нахохленные галки на гребне риги... И, остановившись среди аллеи, барин долго глядит в осеннее поле, на пустынные зеленые озими <...>

Скоро-скоро забелеют поля, скоро покроет их зазимок» (Б, 2, 192).

В последних строчках рассказа речь идет о первом снеге, о снеге же говорится и в песне, которую поют доживающие свой век «мелкопоместные». Это начало зимы; кроме того, снег в этом контексте очень легко и естественно ассоциируется с белым саваном — неотъемлемой принадлежностью похорон:

«На сумерки буен ветер загулял,
Широки мои ворота растворял, —

начинает кто-нибудь грудным тенором. И прочие нескладно, прикидываясь, что они шутят, подхватывают с грустной, безнадежной удалью:

Широки мои ворота растворял,
Белым снегом путь-дорогу заметал»

(Б, 2, 193).

Итак, в изображении времени у Бунина можно отметить целый ряд аспектов. Мы видим, как с возрастом, о котором постоянно напоминает смена времен года, меняется взгляд героя на жизнь, происходят изменения в самом характере его видения — в восприятии не только деталей и предметов, но и освещения их: одни краски, ранее казавшиеся яркими, блекнут, другие исчезают совсем; радость сменяется печалью. Иными словами, нищают деревни, мужики и помещики, беднеет и восприятие жизни: оно становится менее свежим и острым и не таким чувственно богатым и многогранным, как прежде. Повторяем, главное для Бунина — процесс «беспощадно уходящего времени», который он прослеживает на примере ряда поколений и судьбы одного героя. Кроме изображения того, как приходят в ветхость поместья и ветер перемен разрушает старые обычаи и бытовой уклад, как изменяются взгляды на жизнь лирического героя, автор иногда совершает своеобразный экскурс в историю культуры, в частности литературы. Здесь он со свойственным ему лаконизмом передает течение времени, фиксируя смену литературных направлений, манер, стилей, типов героев и конфликтов; весьма кратко, но выразительно

воссоздает он и облик читателя, который от эпохи к эпохе, как известно, также менялся.

Как своеобразное продолжение «Антоновских яблок» можно рассматривать рассказ «Эпитафия». Течение времени здесь помогает изобразить «плакучая береза»: мы видим ее то «шелковисто-зеленой», то в «золотом уборе», то всю «раздетую» на «золотистом ковре», то с «обнаженными ветвями», которые «беспощадно трепал ветер» (Б, 2, 194, 195). В «Эпитафии» говорится и о том, как нищают и пустеют деревни (за редкими годами благополучными и урожайными идут годы бедствий и голода), и о том, как разительно отличается от всех периодов человеческой жизни легендарно далекий и прекрасный мир детства с его совершенно особой областью настроений, чувств и восприятий. Но в этом произведении, которое точнее было бы назвать лирико-философским этюдом, есть к тому же мысль о преемственности — мудром законе природы, позволяющем говорить о вечном обновлении и бессмертии.²⁶ «Жизнь не стоит на месте, — пишет Бунин, — старое уходит, и мы провожаем его часто с великой грустью. Да, но не тем ли и хороша жизнь, что она пребывает в неустанном обновлении?». Автор не сомневается, что на месте бывших усадеб и деревень «скоро задымят <...> трубы заводов, лягут крепкие железные пути <...> и поднимется город». Беспокоит его другое: «Чем-то освятят новые люди свою новую жизнь? Чье благословение призовут они на свой бодрый и шумный труд?» (Б, 2, 196, 198).

В бунинском рассказе «Худая трава» также прослеживается целый ряд аспектов в постановке и художественном решении временной проблемы. С бесстрашием подлинного ученого писатель исследует не только сложную и печальную, но и трагически жестокую диалектику ухода старого и утверждения нового. Многие роднит это произведение с рассказом Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Здесь та же исходная ситуация: приближающаяся смерть и те новые отношения, в которые неостаточно вступает с окружающими людьми и миром обреченный человек, — и та же беспощадность реалистического письма. Эпиграфом к своему рассказу Бунин берет по-

²⁶ Ср.: «Бессмертно только то, что не я, — писал Л. Толстой. — Разум — любовь — бог — природа» (Т, 49, 129).

словицу «Худая трава из поля вон!». Применительно к герою рассказа, Аверкию, в больших трудах и заботах прожившему жизнь и под старость смертельно заболевшему, эта поговорка звучит жестоко. Но в ней отражен, что называется, естественный ход и финал вещей. Не каждому дано (и толстовский Иван Ильич тому пример) мудро принять этот финал. Аверкию это удастся, он в этом отношении сродни другим героям Толстого — крестьянам.

Бунин показывает, что «беспощадно уходящее время» для человека в положении Аверкия — отнюдь не абстрактная категория: это последние считанные дни, часы и минуты его земного существования. Художественному анализу подвергаются все часто едва уловимые качественно новые изменения и сдвиги, происходящие как в душе героя, так и в его отношении к миру. Мы видим, как гаснут его желания и стремления, как постепенно теряет он интерес к тому, что еще недавно волновало и заботило его. «Все, над чем смеялись за обедом, — говорится в рассказе, — казалось ему ненужным, несмешным. Но неприязни на его лице не было» (Б, 4, 132). Многие в теперешнем поведении Аверкия было вызвано, разумеется, его болезнью. Но Бунина, конечно же, интересует не болезненность состояния и не течение болезни как таковой. И более того, он стремится показать рост души героя, обретение им такого взгляда на мир, который, по убеждению писателя, возможно, и следовало бы назвать истинно человеческим. Характерна в этом плане концовка приведенной цитаты: то, что занимало окружающих его людей, казалось ему «ненужным», но он далек от презрения к ним, он способен понять «их» жизнь («... неприязни на его лице не было»). Никак не назовешь положительным прочно поселившееся в душе его равнодушие к людским делам и заботам, но как осудить его за это: ему хорошо известно, что «захворал» он «без отлеку, что он — „оброчный кочет“» (Б, 4, 133). С этим равнодушием пришла к Аверкию и пронизательность, которой он был лишен прежде: он увидел, как много суетного, пустого и скучного в жизни людей, в жизни, в которой и сам он еще недавно участвовал, не чувствуя и не понимая всего этого.

К переменам, которые произошли в Аверкии, следует отнести и новое для него и не совсем понятное для окру-

жающих отношение к добру и злу. Он заступает за лесника, укравшего телушку, которую с великими лишениями нажила его старуха. Он готов простить своего зятя, который, не стыдясь тещи, идет на свидание с «солдаткой»:

«Они звали друг друга взглядами, словами бесконечной „страдательной“ <...> Потемнело в углах риги, темнело в воротах. Закрыв глаза, Аверкий слушал. Ему было хорошо <...>

Поздно ночью небо расчистило, две большие звезды глядели в ригу. „Значит, так надо, — думал Аверкий, — значит, ему дочь моя не хороша, иную надо“» (Б, 4, 141, 142).

Может, конечно, возникнуть и вопрос: а не от равнодушия ли, с недавних пор поселившегося в душе Аверкия, этот взгляд, все и всех прощающий? Думается, что нет, не от равнодушия. Равнодушный человек вряд ли сумел бы разглядеть и оценить красоту и поэтичность этого свидания. Да и, кроме того, отношение его к свиданию для равнодушного слишком сложное, слишком противоречивое: он не только любит ее, но и понимает, что оно несет горе дочери, жалеет ее: «Ах, неладно, — подумал Аверкий. — А дочь небось любит его». Иными словами, восторженно относится он не к прелюбодеянию, в которое вступает зять, а к любви в самом высоком значении этого слова. Эту любовь, которой скорее всего и не достоин был его зять, малый грубый и туповатый, обещала солдатка, «бледная женщина» с «серебристыми глазами в черных ресницах» (Б, 4, 141). Именно в таком смысле и следует понимать финал размышлений Аверкия: «Ах, хороша любовь на свете живет!» (Б, 4, 142—143).

Коренные качества натуры Аверкия — скромность, гуманность и деликатность. Эти качества он сохраняет до последнего часа своей жизни. Он не только не пользуется правами своего более чем исключительного положения, но, напротив, делает все от него зависящее, чтобы никому из близких не быть в тягость. Все последние свои дни и ночи, вплоть до первого снега, он проводит не в избе, а в сарае, где лежит в телеге. Находит он в себе и душевные силы успокоить свою старуху:

«Худел и слабел он не по дням, а по часам. Но чувствуя, что смерть овладевает им без мук, без издевательства, часто говорил старухе:

— Ничего, ты не бойся, я удобно помру.

А старуха втихомолку надеялась, не давала веры его словам» (Б, 4, 138).

Такое поведение героя Бунина разительно отличает его от толстовского Ивана Ильича, который своими капризами, подозрительностью, истеричным страхом перед смертью стал непереносимо тяжел для всех окружающих. Проявлению далеко не лучших свойств его характера в известной мере способствовала та страшная правда о его прошлой жизни, которая открылась ему во время болезни. С пронизательностью, которой он лишен был раньше, взглянул Иван Ильич на людские отношения, в том числе и на свои семейные, и поразился: всюду разглядел он ложь и лицемерие. Прочитанным этой ложью, в частности, оказалось сочувственное внимание к нему жены: от него не укрылась ее неискренность, то, что она уже устала от хлопот, связанных с его болезнью, и ждет развязки, как избавления. Нет слов, в этих наблюдениях Ивана Ильича немало было правды, но многое было продиктовано и эгоизмом испугавшегося смерти человека. Дело, конечно, не в том, что умирающий только и думал о смерти (кто вправе упрекнуть его в этом!). Дело в том, что, безраздельно отдавшись размышлениям о смерти, Иван Ильич утратил человеческий образ еще при жизни, что у него не осталось никаких душевных привязанностей.

Не может не думать и действительно постоянно думает о смерти и герой бунинского рассказа. Но это не делает его черствее, не обрывает его связей с близкими людьми. Не раздражение и обиду, как это было с Иваном Ильичом, испытывает он, видя, как посетившие его дочь с внучкой и зятем хотят скрыть тяжелое впечатление, которое он производит на них, а чувство неловкости. Ему неудобно и стыдно, что он заставляет любящих его людей расстраиваться да еще и лгать.

Вся предыдущая, до болезни, жизнь Аверкия по времени была сравнительно долгая и трудная, и тем не менее, как отмечалось уже, он ничего не мог из нее вспомнить: не то что последовательную смену лет и событий, но даже и чем-то значительные, пусть разрозненные, факты своего житья-бытья. От жизни, как и от сна, который он увидел перед смертью, осталось лишь одно гнетущее тоскливое и тяжелое ощущение.

Болезнь нарушила и круто изменила весь сложившийся, привычный уклад жизни Аверкия: впервые он мог оставаться дома, лежать, вспоминать, размышлять о ближних своих и о себе, иными словами, впервые, да еще и в трагически критической для себя ситуации, он получил возможность побыть наедине с собой. Все это привело к тому, что для Аверкия время если и не остановило свой бег, то явно замедлило. Речь идет не только о том, что у героя появилось значительно больше свободного времени, но и о возросшей интенсивности его духовной жизни. Теперь дни и ночи тянутся для него много дольше: ни одно мгновение зарождающегося дня, наступающего вечера и приходящей ночи не минуют его наипристальнейшего внимания и оставляют глубокий след в его сердце. Он понимает, что каждый новый день может быть для него последним. Именно этим настроением окрашен взгляд Аверкия, и потому-то так пристально всматривается он во все мельчайшие детали, связанные со сменой дня и ночи, погоды, цвета и красок неба и поля; в этом проглядывает инстинктивное стремление его «умножить», удлинить оставшийся срок земного существования: «Слабое, мутное зарево долго было видно за воротами, за темными полями. Показался поздний полумесяц, — как отражение в затуманенном зеркале, — прошел низко и скрылся. Потемнело перед рассветом <...> Стало в раме ворот серебриться небо, стал заниматься для живых новый день» (Б, 4, 143).

Отношение крестьянина, человека из народа, к смерти — отношение простое и мудрое: пришло твое время, стал «худой травой» — изволь «из поля вон».

Процесс умирания человека, как мы видели, писатель показал с подлинно исследовательской аргументированностью и художественной обстоятельностью. Однако в данном случае это лишь один из аспектов изображения «беспощадно уходящего времени». Бунин показал также, что в эти последние, печальные, трагически тяжелые дни Аверкий жил на редкость напряженной духовной жизнью, пристально, как никогда прежде, вглядываясь в свое безвозвратно минувшее прошлое и в настоящее, у которого не было будущего. В рассказе изображена, таким образом, довольно сложная диалектика: герой его все больше приближается к истинно человеческому существованию по мере того, как прогрессирует его болезнь

и все ближе, все реальнее становится для него смертный час. «Мы живем всем тем, чем живем, — писал Бунин, — лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга — восторга счастья или несчастья, яркого сознания приобретения или потери; еще — в минуты поэтического преображения прошлого в памяти» (Б, 9, 366).

Воспоминания, которым предаются герои произведений Бунина и первого и всех последующих периодов его деятельности, — один из приемов, можно сказать, излюбленный, к которому он прибегает, знакомя читателя с предысториями персонажей. Развернутые и обстоятельные предыстории, рассказанные от первого лица или данные в отступлениях, с портретной характеристикой и родословной героя, по типу тургеневских, встречаются лишь в нескольких самых равных и мало самостоятельных рассказах Бунина («Мелкопоместные» (1894), «Учитель» (1896), «На даче» (1897)). Но уже и в эти годы, и особенно в дальнейшем, Бунин в этом плане неуклонно и последовательно будет стремиться к чеховскому лаконизму.

«Вам хорошо теперь писать рассказы, все к этому привыкли, — приводит Бунин слова Чехова, — а это я пробил дорогу к маленькому рассказу, меня еще как за это ругали... Требовали, чтобы я писал роман, иначе и писателем нельзя называться» (Б, 9, 208).

Новаторство Чехова едва ли ни в первую очередь коснулось «продлинновенных», по его словам, предысторий. Он приучил современников по одному-двум биографическим фактам составлять представление об истории жизни героя. Чехов, можно сказать, беспредельно увеличил емкость художественной детали как в части психологической характеристики, так и в части изображения примет, условий быта той или иной социальной категории своих персонажей, а также примет — всегда очень конкретных и типичных — исторического времени.

По пути Чехова в этом смысле Бунин идет уже в пору создания рассказа «Вести с родины» (1895), посвященного двум разительно несхожим историям жизни — интеллигента из дворян и крестьянина. И тот и другой типы всесторонне были изображены и предшественниками и современными литераторами. Бунину это, конечно, хо-

рошо было известно. О жизненном пути каждого из героев он говорит очень кратко, явно рассчитывая на подготовленность читателя и на его опыт, для приобретения которого так много сделал Чехов.

Автор имеет в виду сравнительно долгий период времени: годы детства, юности и зрелости героев. По прочтении этого произведения создается ощущение, что познакомился по меньшей мере с повестью; в действительности же перед нами рассказ, причем очень небольшой по объему.

Как же достигается эта сгущенность повествования?

Из детских лет, как и из всех последующих этапов жизни своих героев, Бунин не столько показывает, сколько лишь называет, перечисляет события и факты самые что ни на есть показательные и характерные для человека данного возраста, и именно такие, которые легко дополняются и домысливаются в читательском воображении. Всего несколько строк сказано о самой ранней поре детства, когда Митя со своим крестьянским другом, Мишкой Шмыренком, «как с родным братом, спал на своей детской кровати, звонко перекликался, купаясь в пруде, ловил головастика» (Б, 2, 39). Но и в эту золотую пору детской дружбы и братства у каждого из маленьких героев шла своя особая жизнь.

Годы и события, целые десятилетия, составлявшие, можно сказать, эпохи в жизни каждого из героев, — со своим «микроклиматом», со своими заботами, радостями и печалью, — даются в более чем кратком изложении:

«В гимназии он стоял на актах и ждал книжки с золоченым переплетом, а Мишка в это время стоял с плетушкой колоса около риги <...>

Митя в бессознательном веселье напивался на первых студенческих вечеринках, а Мишка был в это время уже хозяин, мужик, обремененный горем и семьей. В те зимние ночи, когда Митя, среди говора, дыма и хлопанья пивных пробок, до хрипоты спорил или пел: „Из страны, страны далекой...“, Мишка шел с обозом в город... В поле бушевала вьюга... В темноте брели по поясу в снегу мужики, не присаживаясь до самого рассвета» (Б, 2, 41).

Отчасти сходное изложение предысторий можно найти и в некоторых других рассказах 1890-х годов. К ним можно отнести, к примеру, уже упоминавшиеся

рассказы «На хуторе», «Кастрюк», «В поле». В последующей своей деятельности, и чем дальше — тем больше, Бунин будет чуждаться и такого типа «пересказов». В 1910-е годы писатель найдет свою, еще более лаконичную форму, и она на долгие годы утвердится в его творчестве. О минувших годах и десятилетиях в жизни своих героев он станет сообщать нередко в одной строчке: прошло столько-то, скажем, пять или тридцать лет и т. п. Примером наивысшей в этом смысле сгущенности повествования может служить рассказ «Господин из Сан-Франциско» (1915), в котором о прошлом центрального героя только и сказано: «До этой поры (до пятидесяти восьми лет, — В. Г.) он не жил, а лишь существовал, правда очень недурно, но все же возлагая все надежды на будущее. Он работал не покладая рук, — китайцы, которых он выписывал к себе на работы целыми тысячами, хорошо знали, что это значит!» (Б, 4, 308). «Беспощадно» ушедшее время, прошлая жизнь героя все чаще будет изображаться Буниным в извлечениях, т. е. все меньше будет напоминать последовательно рассказанную биографию. Воспоминания, которые помогают восстановить это прошлое, будут включать в себя, как правило, разрозненные эпизоды, отобранные без соблюдения какой бы то ни было хронологии. В этих эпизодах, в сравнении с таковыми из произведений первого этапа творчества, будет значительно меньше элементов очерковости, меньше связи с конкретностью социально-исторической ситуации.

Итак, с годами Бунин все реже обращается к изображению последовательного течения повседневной жизни. В первую очередь его интересуют теперь те изменения, которые происходят в физическом, внешнем, и в духовном облике героя, рост его души, тот «чекан», который оставило на нем время.

В первой главке рассказа «При дороге» (1913) героине, Параше, четырнадцать лет. Вторую главку открывает фраза: «С тех пор прошло два года; пошел третий. Парашка изменилась. Мало-помалу она заняла свое место в хозяйстве, стала таскать, надрывая свой девичий живот, горшки и чугуны из печки, доить коров, обшивать отца... Но нрав ее менялся мало» (Б, 4, 180). Это и все, что мы узнаем о том, как складывалась для нее жизнь в бытовых ее проявлениях за минувшие годы.

Все остальное повествование посвящено изменениям во внешнем облике: «Вырастая, Парашка худела. В лице ее появилось то неуловимое сходство с отцом, которое так нежно проявляется у дочерей, любимых отцами и на первый взгляд как будто и несхожих с ними» (Б, 4, 181). И особенно пристально исследуется Буниным, и в названной, и в последующих главках, становление мира чувств героини — ее не совсем дочерняя любовь к отцу и любовь-страсть к погубившему ее «мещанину»-конокраду (отметим, забегая вперед, что все это — при устойчивости ее характера (величины для Бунина почти постоянной), мало подверженного влияниям и воздействиям социальной среды и обстоятельств, не меняющегося со временем, на что, кстати сказать, указывает и строчка в приведенной цитате: «Но нрав ее менялся мало»).

В рассказе «Сны Чанга» (1919) речь идет о шести годах жизни героя, капитана. Об этом читатель узнает уже из первых строчек произведения, и здесь же, в самом начале его, проводится мысль об относительности и условности временной категории, о том, что по прошествии времени стираются четкие грани между действительностью и представлениями о ней, между реальностью и вымыслом:

«Некогда Чанг узнал мир и капитана, своего хозяина, с которым соединилось его земное существование. И прошло с тех пор целых шесть лет, протекло, как песок в корабельных песочных часах.

Вот опять была ночь — сон или действительность? — и опять наступает утро — действительность или сон? <...>

Шесть лет — много это или мало? За шесть лет Чанг с капитаном стали стариками, хотя капитану еще и сорока нет, и судьба их грубо переменилась» (Б, 4, 370—371).

О прошлом, в частности о домашней жизни капитана, о взаимоотношениях его с женой, мы узнаем очень немногое из весьма кратких и отрывочных воспоминаний героя, бесед его с собакой, Чангом, и снов-воспоминаний самого Чанга. А между тем эта личная жизнь, привязанность капитана к семейному очагу, его неистовая любовь к дочери и страстная (но неразделенная) любовь

к жене имели для него особое, первостепенно важное значение: именно в этом (а не в корабельной службе, карьере или в каких-то других связях с людьми, обществом) был сосредоточен для него весь мир, весь смысл его земного существования. И потому-то все на свете утратило для него цену, значение и смысл, и он потерял работу, спился и погиб заживо, как только этот его мир пошатнулся и стал разрушаться (когда он узнал о неверности жены).

В фокусе внимания писателя процесс мышления героя, процесс кристаллизации взгляда на мир и правду о человеке и жизни его, драматически напряженные поиски ответа на вопрос о природе любви и счастья и праве на них капитана и — шире — человека, о Хозяине всего живого и мертвого, которому подвластны судьбы людские, жизнь и смерть человека. Поначалу, когда капитан имел основание считать себя «ужасно счастливым человеком» (Б, 4, 376), хотя и не все ладилось в его семье, он допускал возможность существования двух правд: «... первая та, что жизнь несказанно прекрасна, а другая — что жизнь мыслима лишь для сумасшедших» (Б, 4, 371). Теперь, после катастрофы, он все больше и больше убеждается в том, и пытается убедить в этом слушающих его, «что есть только одна правда на свете, — злая и низкая». «Друг мой, — говорит он, — я видел весь земной шар — жизнь везде такова! Все это ложь и вздор, чем будто бы живут люди: нет у них ни бога, ни совести, ни разумной цели существования, ни любви, ни дружбы, ни честности, — нет даже простой жалости. Жизнь — скучный, зимний день в грязном кабаке, не более» (Б, 4, 379).

Сходную эволюцию переживают и взгляды героя на природу счастья, любовь и женщин. Если прежде, как ни горько было ему при этом, он позволял себе «теоретизировать»: «... когда кого любишь, никакими силами никто не заставит тебя верить, что может не любить тебя тот, кого ты любишь» (Б, 4, 377), то после всего случившегося он убежденно повторяет слова мудрого Соломона: «Золотое кольцо в ноздре свиньи, вот кто твоя женщина! „Коврами я убрала постель мою, разноцветными тканями египетскими: зайдем, будем упиваться нежностью...“. А-а, женщина! „Дом ее ведет к смерти и стези ее — к мертвецам“» (Б, 4, 383).

Очень немногое вспоминается капитану из прошлой жизни. Но эти редкие эпизоды, которые постоянно тревожат его память, следует отнести к центральным, ключевым. Герой вновь и вновь пытается найти и определить для себя первопричину своей трагедии, начало конца. Он приходит к выводу, что виной всему излишне сильная привязанность и любовь его к дому, дочке и жене. «А разве так полагается? Да и вообще, следует ли кого-нибудь любить так сильно? — спросил он <...> Жутко жить на свете, Чанг <...> очень хорошо, а жутко, и особенно таким, как я! Уж очень я жаден до счастья и уж очень часто сбиваюсь» (Б, 4, 377). В прямой связи с этим выводом находится эпизод, вспоминаемый капитаном; именно к нему восходит начало его крушения: „У-у! — сказал капитан <...> Что только было со мной, Чанг, когда я в первый раз почувствовал, что она уже не совсем моя, — в ту ночь, когда она в первый раз одна была на яхт-клубском балу и вернулась под утро, точно поблекшая роза, бледная от усталости и еще не улегшегося возбуждения, с глазами сплошь темными, расширенными и такими далекими от меня! Если бы ты знал, как неподражаемо хотела она одурачить меня, с каким простым удивлением спросила: „А ты еще не спишь, бедный?“. Тут я даже слова не мог выговорить» (Б, 4, 382).

Бунин немало размышлял о механизме человеческой памяти, о той роли, которую играют воспоминания в повседневной жизни и творчестве. Вспоминающие свою жизнь герои, о которых говорилось выше, приходившие при этом к неутешительному выводу, что минувшее в его последовательном течении неподвластно памяти, невозстановимо и утрачено безвозвратно, охотно, думается, согласились бы с писателем, однажды заметившим:

«Что вообще остается в человеке от целой прожитой жизни? Только мысль, только знание, что вот было тогда-то то-то и то-то, да некоторые разрозненные видения, некоторые чувства <...>

Принято приписывать слабости известного возраста то, что люди этого возраста помнят далекое и почти не помнят недавнего. Но это не слабость, это значит только то, что недавнее еще недостойно памяти — еще не преобразовано, не облечено в некую легендарную поэзию. Потому-то и для творчества нужно только отжившее,

прошлое. *Restitutio in integrum*²⁷ — нечто ненужное (помимо того, что невозможное)» (Б, 9, 366).

Бунинское высказывание удивительно близко и созвучно размышлениям Толстого, который в решении этой проблемы стремился найти свою формулу, понять и определить, что же отличает события, происходящие в реальной действительности, от таковых же, преобразованных в памяти вспоминающего человека. «Отчего одно и то же в действительности серо, не важно, не красиво — и радостно, ясно в воспоминании? — спрашивал Толстой. — Не от того ли это, что настоящее, истинное есть только духовное, действительность же, реальность, как говорят, это только леса, подставляемые для постройки настоящей духовной жизни» (Т, 51, 13).

* * *

«Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, — писал Л. Толстой, — та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом» (Т, 53, 94).

«Тайны», «загадки» души — и прежде всего славянской, русской души, — по признанию самого Бунина, стали волновать его еще в молодости. Рассказывая о пристальном интересе своем к личности писателя-народника А. И. Левитова, повседневное поведение которого изобиловало необъяснимыми неожиданными драматическими поворотами и «зигзагами», Бунин добавляет: «Увлекался я в молодости и Николаем Успенским, и опять не только в силу его дарования, но в силу и личной судьбы его, во многом схожей с судьбой Левитова: страшные загадки русской души уже волновали, возбуждали мое внимание» (Б, 9, 274).

К изображению этих «тайн» и «загадок» души и характера Бунин обращается далеко не сразу. В первые полтора-два десятилетия он касается преимущественно настроений героев. Среди настроений этих, как правило, неоднозначных, по составу, сплаву своему довольно сложных, преобладают в основном лирические и лирико-

²⁷ Восстановление в первоизданном виде (лат.).

философские. Привлекают внимание писателя едва уловимые оттенки и переходы в настроениях. Можно назвать в этой связи рассказы «На край света» и «На чужой стороне» (1895), где речь идет о крепнущем чувстве одиночества, неизбежном горе людей, переселенцев, навсегда покидающих родные места, землю отцов. В этот ряд можно поставить и этюд «Поздней ночью» (1901): в нем лунная ночь в Париже напоминает лирическому герою почти забытые осенние ночи, которые он видел «когда-то в детстве, среди холмистой и скудной степи средней России», и эти чувства побуждают его помириться с женой, сказать ей: «... мы оба виноваты, потому что оба нарушали заповедь радости, для которой мы должны жить на земле» (Б, 2, 177, 178). Во всех этих, как и в упоминавшихся уже этюдах и рассказах («Перевал», «На хуторе», «Кастрюк», «Над городом», «Сосны», «В августе», «Антоновские яблоки», «Эпитафия» и др.), нет никаких «тайн» души, нет ничего загадочного. В большинстве из них, как мы видели, воспроизводятся настроения, вызванные размышлениями о «беспощадно» уходящем или уже ушедшем времени.

Одну из первых попыток изобразить труднообъяснимое поведение, житейски нелогичные и неожиданные поступки и решения персонажа находим в рассказе «Заря всю ночь» (1902). В данном случае действительно трудно «высказать простым словом», из каких соображений героиня этого произведения решает вдруг отказать своему жениху Сиверсу. Ведь перед тем читателю становится известно, что ее «еще в детстве называли его невестой», и хотя «он тогда очень не нравился» ей «за это», потом ей «уже нередко думалось о нем как о женихе», а незадолго до сватовства она «начала свыкаться с мыслью», что будет его женой. И вот приходит ночь, которую героиня проводит без сна: «... что-то блаженное было в тишине ночи после дождя и старательном выщелкивании соловьев, что-то неуловимо прекрасное реяло в далеком полусвете зари». Мужчина, с которым она «мысленно проводила эту самую нежную ночь» своей «первой любви», был не похож на Сиверса, и все-таки ей казалось, что она думает о нем. Вспомнив «шутливое обещание Сиверса прийти как-нибудь ночью» в их сад на свидание с ней, героиня стала пристально всматриваться «в зыбкий сумрак» и переживать в вооб-

ражении все, что «сказала бы ему едва слышным шепотом». «Никого, однако, не было, и я стояла, дрожа от волнения и вслушиваясь в мелкий, сонный лепет осин. Потом села на сырую скамью... Я еще чего-то ждала <...> И еще долго близкое и неуловимое веяние счастья чувствовалось вокруг меня, — то страшное и большое, что в тот или иной момент встречает всех нас на пороге жизни. Оно вдруг коснулось меня — и, может быть, сделало именно то, что нужно было сделать: коснуться и уйти» (Б, 2, 262, 264, 265, 266).

Сиверс пришел утром, когда она еще спала. Он стрелял в их саду галок, а ей сквозь сон «казалось, что в дом вошел пастух и хлопает большим кнутом». Он пришел, чтобы сделать ей предложение, и, подойдя к дверям ее спальни, крикнул: «Наталья Алексеевна! Стыдно! Заспались!». «А мне, — приводит Бунин размышления героини, — и правда было стыдно, стыдно выйти к нему, стыдно, что я откажу ему, — теперь я знала это уже твердо» (Б, 2, 266).²⁸

Начало 1910-х годов принято считать поворотным этапом в творчестве Бунина. Это признавал и сам писатель. В это время выходят в свет его повести «Деревня» (1910) и «Суходол» (1911), принесшие автору широкую известность. В эти же годы заметно обостряется интерес Бунина к «тайнам» души и «загадкам» характера. Позднее Бунин подчеркнет, говоря об этом периоде:

«Это было начало целого ряда произведений, резко рисовавших русскую душу, ее своеобразные сплетения, ее светлые и темные, но почти всегда трагические основы <...>

²⁸ Известно, что Л. Толстому рассказ Бунина «Заря всю ночь» не понравился, но, разумеется, не потому, что в нем довольно подробно описывалось психологическое состояние впервые полюбившего (а вернее готового полюбить) человека. Толстой и сам до глубокой старости не чуждался размышлений на эту тему. И любопытно, что одно из его высказываний (оно было сделано в ноябре 1897 г., т. е. за несколько лет до публикации бунинского произведения) содержит мысль и настроение, очень близкие тем, что находим и в рассказе Бунина: «Еще думал нынче <...> совсем неожиданно о прелести — именно прелести — зарождающейся любви <...> Это вроде того, как пахнущий вдруг запах липы или начинающая падать тень от месяца. Еще нет полного цвета, нет ясной тени и света, но есть радость и страх нового, обаятельного. Хорошо это, но только тогда, когда в первый и последний раз» (Т, 53, 163).

В эти годы, я чувствовал, как с каждым днем все более крепнет моя рука, как горячо и уверенно требуют исхода накопившиеся во мне силы» (Б, 9, 268—269).

В изображении внутреннего мира человека Бунин был прямым продолжателем Чехова, который в свою очередь учел и продолжил достижения и традиции своих предшественников и современников, среди которых были такие, как Лермонтов, Толстой и Достоевский. Эту связь с традициями и новаторство Чехова пытались наметить и определить неоднократно. По мнению исследователя, Чехов «не подготавливает будущие метаморфозы героя подробными психологическими обоснованиями, создает впечатление, что в душе изображаемого человека есть нечто скрытое, не названное (но от этого не менее реальное), и оно-то и играет решающую роль в психологических катаклизмах личности.

Достоевский, хотевший дотянуться, как сказал поэт, „до дна простуженной души“, Толстой в своем исследовании закона человеческих чувствований стремились дойти до последнего предела. Чехов останавливается у некоей черты. За ней, быть может, и лежит то главное, которое объяснит все. Но туда он не считает возможным вступить. В чеховской художественной концепции человека этот последний, глубинный пласт сознания (или подсознания?) — „черный ящик“. Доподлинно известны только импульсы входа и выхода. Суть процессов, происходящих внутри ящика, может быть раскрыта лишь при помощи анализа результатов выхода, и раскрыта приближенно, предположительно («очевидно», «возможно», «почему-то», «должно быть») <...> Они (эти многочисленные «возможно», «почему-то» в чеховских текстах, — В. Г.) сигнализируют именно о такой сложности душевных движений, которой автор не считает себя вправе касаться».²⁹

Многое сближает в этом плане Чехова с Буниным. Как и Чехов, он «не подготавливает будущие метаморфозы героя подробными психологическими обоснованиями». Редкий бунинский рассказ (речь идет, напоминаем, о его творчестве 1910-х и последующих годов) не оставляет впечатления, что «в душе изображаемого че-

²⁹ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 237—238.

ловека есть нечто скрытое, не названное <...> и оно-то и играет решающую роль в психологических катаклизмах личности». Нередко встречаются у Бунина и произведения, в которых есть свой «черный ящик» — «этот последний, глубинный пласт сознания», а точнее сказать (и для Бунина это особенно характерно) — подсознания. И, думается, именно в этом последнем он идет дальше Чехова: более пристально, нежели его старший современник, вглядывается Бунин в биологическую подоснову характера человека, в полуосознанные и неосознанные импульсы и токи, в инстинктивные движения души.

В ряду таких произведений можно назвать рассказы «Веселый двор», «Игнат», «Захар Воробьев» (1912), «Ермил», «При дороге», «Чаша жизни», «Я все молчу» (1913), «Аглая» (1916), «Петлистые уши» (1917), «Митина любовь» (1925), «Дело корнета Елагина» (1926), «Чистый понедельник» (1945) и многие другие.

В высшей степени сложный, поистине «загадочный» характер создал Бунин в повести «Веселый двор». Характер Егора Минаева, героя этого произведения, крестьянина-печника из Пажени, что называется, соткан из противоречий. Нам не дано узнать, что и как способствовало формированию их, автор лишь констатирует: «Егор в детстве, в отрочестве был то ленив, то жив, то смешлив, то скучен — и всегда очень лжив, без всякой надобности» (Б, 3, 292). Эти и некоторые другие свойства натуры Егора, как следует понимать Бунина, необходимо отнести к разряду тех, что принято называть врожденными. К их числу несомненно принадлежит и за редкими исключениями глубоко скрытое, но едва ли не главенствующее в его жизни стремление к самоистреблению. Еще в детстве Егор «...взял манеру болтать, что удавится. Старик печник Макар, злой, серьезный пьяница, при котором работал он, услышав однажды эту брехню, дал ему жестокую затрепщину, и он опять, как ни в чем не бывало, кинулся месить ногами глину. Но через некоторое время стал болтать о том, что удавится, еще хвастливее. Ничуть не веря тому, что он давится, он однажды таки выполнил свое намерение <...> Вынули его из петли без чувств, привели в себя и так отмотали голову, что он ревел, захлебывался, как двухлетний. И с тех пор надолго забыл и думать о петле» (Б, 3, 292).

Но прошло время, и он, уже в тридцатилетнем возрасте, возвращаясь из Москвы, куда ездил наниматься в «золотари», пьяный, «стал опять болтать то, что болтал когда-то, стал доказывать соседям по лавке <...> что он должен удавиться. И опять никто не дал веры его словам, и опять, проспавшись, забыл он о своей болтовне» (Б, 3, 293). Это странное и непонятное никому желание Егора покончить с собой прочно покоится в его душе. Но сам он о нем только догадывался, вернее, смутно чувствовал, что есть «что-то» для него очень важное, о чем ему непременно следует поразмышлять, и что «оно», это «что-то», настоятельно требует какого-то решения, ибо, не будучи обдуманно и решено, отзывается невыносимой тоской и болью сердечной. «Он уже давно освоился с тем, — пишет Бунин, — что часто шли в нем сразу два ряда чувств и мыслей: один обыденный, простой, а другой — тревожный, болезненный. Спокойно, даже самодовольно думая о том, что попадетя на глаза, что случайно взбредет на ум, часто томился он в это же самое время и тщетным желанием обдумать что-то другое. Он завидовал порой собакам, птицам, курам: они небось никогда ничего не думают!» (Б, 3, 300). То, что воспроизводит в данном случае писатель, было бы не совсем точно назвать «поток сознания». По справедливому замечанию исследователя, это скорее «поток чувств», вернее, поток чувств, не отделенных от дум, — «дум-чувств».³⁰

При всей взбалмошности, капризной изменчивости чувств и настроений Егор очень последователен в своем стремлении к самоуничтожению, — стремлении, которое, как мы видели, никак нельзя было назвать сознательным, но которое тем не менее вполне реально существовало. С какого-то момента ждать катастрофу начинает и читатель: в нем крепнет убеждение, что такой человек не может не погибнуть (хотя ничего вроде бы не подтверждает серьезность намерений Егора и писатель неоднократно напоминает, что его герой — лгун, болтун, «пустоболт»). И вот однажды — совсем неожиданно для окружающих его в тот момент мальчишек и в известной

³⁰ Крутикова Л. В. Крестьянские рассказы И. А. Бунина 1911—1913 годов. — Учен. зап. Ленингр. гос. ун-та, 1963, № 339. Сер. филол. наук, вып. 72, с. 193.

мере для самого себя — он «...стал прислушиваться к приближающемуся шуму товарного поезда. Шум рос и близился все грознее и поспешней. Егор спокойно слушал. И вдруг сорвался с места, вскочил наверх, по откосу, вскинув рваный полушубок на голову, и плечом метнулся под громаду паровоза. Паровоз толкнул его лезвием в щеку. И Егор волчком перевернулся, головой полетел на насыпь, а ногами на рельсы. И когда, потрясши землю, оглушая, пронесся поезд, увидели мальчишки, что барахтается, бьется рядом с рельсами что-то ужасающее. В песке билось то, что было за мгновение перед тем Егором, билось, поливая песок кровью, вскидывая кверху два толстых обрубка — две ноги, ужасающих своей короткостью. Две других ноги, опутанных окровавленными онучами, в лаптях, лежали на шпалах» (Б, 3, 310).

Что это — роковая предопределенность судьбы, которую к тому же если и не предвидел, то во всяком случае предчувствовал герой?

Ответить на этот вопрос не просто.

Многое в поведении Егора можно было бы без особого труда объяснить, если бы он был только «пустоболтом», ни к чему не способным и ни на что не годным работником. Но у него, по словам Анисьи, его матери, «золотые руки». Согласно с этим были и односельчане. Находя, что он был похож на отца своего, Мирона: «...такой же пустоболт, сквернослов и курильщик, только добрей характером», они говорили: «Сосед он хоть куда <...> и печник хороший, а дурак: ничего нажить не может» (Б, 3, 278). Действительно, у Егора нет вкуса к наживе и, больше того, у него нет вкуса и к жизни в целом, к той жизни, смысл которой сводится к умению «нажить». Он, конечно, не поднимается до осмысления, а тем более критики такого рода положения вещей, но его, пусть и неясные, «думы-чувства» подсказывают ему: как-то неладно, скучно и неинтересно живут его односельчане. Эта оценка содержится в его восприятии окружающей действительности, в его взгляде, вроде бы равнодушно фиксирующем все, что «набегает» на глаза: «Церковь в Гурьеве грубая, скучная, какая-то чуждая всему, училище имеет вид волостного правления, ветряк неуклюж, тяжел, работает редко» (Б, 3, 297). Всегда голодному и давно больному Егору нельзя рассчитывать

на сострадание этих скучно живущих людей, и бедных и богатых его односельчан, только и думающих о еде да наживе. Он и не ждет сострадания и не обижается на них, хотя не может подавить раздражения, как не может и уйти от навязчивого желания осмыслить то самое «что-то» (освободиться от него он сумеет только под колесами поезда).

Довольно сложное отношение у Егора к матери. Он не заботится о матери (она умирает от голоду), почти не думает о ней, не вспоминает ее, а если и упоминает в разговорах, в «болтовне», то лишь в том смысле, что ожидаемая смерть ее развяжет ему руки, сделает его свободным. На похоронах ее, говорится в рассказе, «...он играл ту роль, что полагалась ему у гроба матери. Он моргал, будто готовый заплакать, кланялся низко <...> Но далеко были его мысли и, как всегда, в два ряда шли они. Смутно думал он о том, что вот жизнь его переломилась — началась какая-то иная, теперь уже совсем свободная. Думал и о том, как будет он обедать на могиле — не спеша и с толком...

Так и сделал он, засыпав мать землю: ел и пил до отвала. А под вечер, тут же, у могилы, плясал, всем на потеху, — нелепо вывертывал лапти, бросал картуз на землю и хихикал, ломал дурака; напился так жестоко, что чуть не скончался. Пил он и на другой день и на третий... Потом снова наступили в жизни его будни» (Б, 3, 309).

Трудно подыскать слова, которые с должной точностью квалифицировали бы поведение Егора: святотатство, кощунство, цинизм... Но и ими, пожалуй, во всей полноте нельзя объяснить случившееся. Все это так. Однако нельзя не учитывать, что сцены эти («он играл <...> роль») происходили на людях, что называется, на миру. Егор, как мы видели, уже с детских лет привык вести эту вторую и совсем не главную для него жизнь. Вел он ее без сознательной на то установки, но довольно последовательно и настойчиво (слова и поступки его, как правило, соответствовали тому, что ждали от него услышать и увидеть, — «плясал всем на потеху», «ломал дурака»).

Мать умерла — и все в нем «переломилось». Выяснилось, что прежде он и не подозревал даже, насколько креп-

кой была кровная связь его с матерью и что она знала для него, такого беспутного и несчастного, неизлечимо больного, вечно голодного и никому не нужного, «сквернословия» и «пустоболта»:

«Эти будни были уже не те, что прежде. Постарел он и поддался — в один месяц. И много помогло тому чувство какой-то странной свободы и одиночества, вошедшее в него после смерти матери. Пока жива была она, моложе казался он сам себе, чем-то еще связан был, кого-то имел за спиной. Умерла мать — он из сына Анисьи стал просто Егором. И земля — вся земля — как будто опустела. И без слов сказал ему кто-то: ну, так как же, а?»

Он не думал об этом вопросе, — только чувствовал его».

И вот уже «в песке билось то, что было за мгновение перед тем Егором» (Б, 3, 309, 310).

Роковая предопределенность судьбы и редкая, на грани «ясновидения», способность человека предчувствовать ее трагическую развязку привлекают внимание Бунина во многих его произведениях, в частности в упоминавшемся уже рассказе «При дороге». Здесь его также интересует стихия полусознанных чувств и импульсов, соприкасающихся с биологией инстинктов и эмоциональных токов, властное вторжение их в сферу интеллектуальной жизни, неотвратимо ведущее и приводящее человека к катастрофе.

Судьба Парашки, четырнадцатилетней девчонки, была решена — предсказана уже в первую случайную встречу ее с Никанором, «вором-мещанином»: «Он взглянул на нее, уходя, и поразил ее силой своих твердых глаз. А старик, верно заметивший это, сказал ей на прощанье странные слова <...>: „Помни, что сказал тебе страшный старый босяк: этот вор-мещанин может погубить тебя. Ты на таких-то не заглядывайся“» (Б, 4, 178).

Иными словами, Парашка знает, с какой стороны может прийти беда, противится ей и в то же время делает все, чтобы она, эта беда, нагрянула. Трудно объяснить, как вообще-то могли пересечься их пути-дороги: ее, девчонки, охваченной чистой, романтически мечтательной любовью (но, как выяснилось позднее, «ни к кому»), и его, вора-мещанина, у которого и любви-то никакой не было, а был лишь расчет, мысль о наживе.

В слишком запоздалых раздумьях-раскаяниях она поняла: «Сделав свое страшное дело, Никанор убил и ее и себя. Он, этот коротконогий вор, вдруг стал живым, настоящим — и ненавистным ей. Не могла любить и никогда не любила она его. Теперь без стыда, отвращения и отчаяния нельзя было вспомнить об этом человеке. Сбылось предсказание страшного босняка!» (Б, 4, 194).

Предопределенность трагической судьбы героя, его неуклонное стремление к гибели занимают Бунина и в рассказе «Я все молчу». Вся молодость Александра Романова (на селе его звали Шаша) «прошла как бы в приуготовлении себя к той роли, в которой достиг он впоследствии такого совершенства» (Б, 4, 222). Эта роль особенно удается ему в ярмарочные дни: он с нетерпением ждет ежегодный праздник, хотя хорошо знает, что именно в этот день он будет «страшно, до беспамятства избит» (Б, 4, 228) солдатом, жену которого он сделал своей любовницей. И вот наступает столь долгожданный для него момент: он «зверем кидается» на солдата «... и тотчас же замертво падает в грязь, под кованые каблуки, тяжело бьющие в грудь, в лохматую голову, в нос, в глаза, уже помутившиеся, как у зарезанного барана. А народ ахает и дивуется: вот настырный, непопыхатый человек! Ведь он же знал наперед, чем кончится дело! Зачем же он шел на него? И правда: зачем? И к чему вообще так настойчиво и неуклонно идет он, изо дня в день опустошая свое разоренное жилье, стремясь дотла искоренить даже следы того, что так случайно было создано диким гением Романа (отца Саши, — В. Г.), и непрестанно алкая обиды, позора и побоев?» (Б, 4, 229).

Много загадочного с этой точки зрения и в характере артистки Сосновской, героини повести Бунина «Дело корнета Елагина» (1926). «Все было у нее: красота, молодость, слава, деньги, сотни поклонников, и всем этим она пользовалась со страстью и упоением. И однако жизнь ее была сплошным томлением, непрестанной жаждой уйти прочь от постылого земного мира, где все всегда не то и не то. В силу чего?» (Б, 5, 289). Вопрос этот и здесь остается без ответа. И в этом произведении (но более откровенно и прямо) говорится о роли наследственности, о том, что нельзя «с легкостью относиться ко всему тому страшно сложному и трагическому, чем ча-

сто отличаются люди с резко выраженной наследственностью» (Б, 5, 272).

Приведенные примеры легко увеличить. Однако уже и в произведениях, о которых говорилось выше, прослеживается подчеркнуто полемическая тенденция Бунина исследовать характеры, так сказать, неподвластные формирующему воздействию и влиянию социальной среды, тех или иных жизненных, бытовых обстоятельств. Всюду, как мы видели, избиралась писателем натура в своем роде исключительная, с задатками характера унаследованными, врожденными, в очень малой степени поддававшимися изменениям и, как правило, не подверженными эволюции. Очень рано возник у него спор с литераторами — как с предшественниками, так и с современниками. Он полемизировал с теми из них, кто характер и судьбу героя стремился рассматривать в слишком прямой, как представлялось Бунину, зависимости от воздействий социальной среды. Он считал, что человек может быть хорошим или плохим независимо от среды, его породившей. Так, в одном из первых его рассказов «Федосевна» («Дементевна») (1891) изображается бесчеловечный поступок молодой крестьянки, выгнавшей из своего дома мать, которая затем умирает от голода и холода в степи. Это с одной стороны. А с другой — в эти же годы — он пишет о «добром» помещике, который пожалел и приютил у себя в усадьбе голодную и полузамерзшую крестьянскую девочку («Танька»). В 1910-е годы, после выхода «Деревни» и «Суходола», этот спор Бунина заметно обостряется.

«Мы знаем дворян Тургенева, Толстого, — говорил Бунин в одном из своих интервью в 1911 г. — По ним нельзя судить о русском дворянстве в массе, так как и Тургенев и Толстой изображают верхний слой, редкие оазисы культуры. Мне думается, что жизнь большинства дворян России была гораздо проще и душа их была более типична для русского, чем ее описывают Толстой и Тургенев...»

Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия. Нигде в иной стране жизнь дворян и мужиков так тесно, близко не связана, как у нас. Душа у тех и других, я считаю, одинаково русская» (Б, 9, 536—537).

«Быт» и «душа», поставленные здесь в один ряд, свидетельствуют о том, что Бунин отнюдь не склонен был начисто отрицать их взаимосвязь и взаимозависимость. Но несомненны, и далеко не прогрессивны, полемические крайности, в которые впадает он, силясь трактовать «душу» как нечто в высшей степени абстрактное и всеобщее. Не совсем прав Бунин и в случае, когда пытается делить дворян на «своих» и толстовско-тургеневских. И дело не только в том, что о мелкопоместных писали и до Бунина (тот же Тургенев в «Записках охотника» и в последних своих вещах). Важнее другое — пусть Тургенев и Толстой изображали «верхний слой», но ведь это вовсе не помешало им показать и «типично» русскую душу, и различие в этом плане между крестьянами и дворянами, обусловленное отнюдь не только, как утверждал Бунин, «материальным превосходством дворянского сословия» (достаточно вспомнить Пьера Безухова или Константина Левина).

Как бы то ни было, Бунин и в художественных произведениях, и в теоретических рассуждениях своих проводил мысль, что душа, характер человека — нечто врожденно-устойчивое, в определенном смысле обособленное, наделенное способностью сопротивляться воздействиям внешнего мира, сохранять свою заданную наследственностью целостность. Трудно сказать, знал ли Бунин высказывание Л. Толстого о характере как таковом, но с большой долей уверенности можно утверждать, что содержание этого высказывания было близко ему. В июле 1890 г. Толстой записал в дневнике: «Характер, да, это особенность, выросшая в прошедших веках, скрывающаяся в бесконечности, но оно (личное бессмертие, — В. Г.) умирает с плотью и возрождается в потомстве, но не связано с моим сознанием» (Т, 51, 66).

Рассматривая творчество писателя 1910-х годов, исследовательница приходит к выводу: «Бунина глубоко тревожила трагическая обусловленность человеческой жизни бытовым укладом».³¹ Думается, что сказанное, и то лишь отчасти, характерно для предшествующих этапов деятельности Бунина, но не для 1910-х годов, а тем более для последующих десятилетий его творчества. Конечно, будучи большим художником слова, он независимо

³¹ Там же, с. 187.

от субъективных намерений воссоздал эту «трагическую обусловленность» даже и в тех своих произведениях, в которых, по более точному выражению той же исследовательницы, «основной источник всех бед» видел «в самом складе характеров».³²

В этой связи нельзя не вспомнить рассказ Бунина «Захар Воробьев», в котором, как известно, речь идет о том, что незаурядным задаткам и способностям героя не дано было проявиться в условиях современной ему действительности, о том, что «бытовой уклад» погубил личность, созданную для героических подвигов. Однако и в этом случае акцентируется не столько «трагическая обусловленность» судьбы обстоятельствами, сколько характер героя, во всех отношениях исключительный, который был вызван к жизни и утверждался в ней вопреки всем этим гнетущим обстоятельствам, наперекор им. В первой же характеристике, которую дает писатель своему герою, он подчеркивает все то, что отличало его от всех других людей, делало не похожим на них и в силу этого обособляло его, обрекало на непонимание ближними его, на почти полное одиночество.

Уже на первой странице рассказа «Чистый понедельник», еще до того, как мы познакомимся с героиней, узнаем, кто она, откуда родом, чем занимается и как выглядит, говорится: «...она была загадочна» (Б, 7, 238). Признание это делает герой, от имени которого ведется повествование и которого героиня, судя по всему, страстно любит, но проявляет к нему сдержанность, граничащую с холодностью. Непонятно ему в ней было многое: «Похоже было на то, — размышлял он, — что ей ничто не нужно: ни цветы, ни книги, ни обеды, ни театры, ни ужины за городом, хотя все-таки цветы были у нее любимые и нелюбимые, все книги, какие я ей привозил, она всегда прочитывала, шоколаду съедала за день целую коробку, за обедами и ужинами ела не меньше меня <...> Явной слабостью ее была только хорошая одежда, бархат, шелка, дорогой мех» (Б, 7, 239). Иными словами, если не принимать во внимание некоторые ее капризы («московские причуды», как называл это герой), то можно прийти к выводу, что в общем-то она довольно охотно пользовалась всем тем, что предостав-

³² Там же, с. 190.

ляла современная жизнь. В первое время их знакомства герой был убежден, что она столь же охотно, как и он, посещала все те увеселительные и зрелищные места и «мероприятия», которыми славилась в ту пору Москва: дешевые и богатые кабаки и рестораны, концерты Шаляпина и «капустники» Московского художественного театра. И полной неожиданностью для героя было узнать, что в те дни, когда он не «таскал» ее по ресторанам, она посещала кладбища, монастыри и кремлевские соборы. Еще больше поразило его то, что она отнюдь не дилетантски интересовалась всем этим, но прекрасно была осведомлена в истории и литературе древней Руси, церковной службе, монастырском быте. Постепенно все более проясняется и ее повышенно критическое, скептически ироническое отношение, можно сказать, ко всем формам и сферам современной жизни. Создается впечатление и крепнет уверенность (и у героя-рассказчика, и у читателей), что участвует она в этой светской, мирской жизни только затем, чтобы снова и снова убедиться в том, что принять ее она никогда не сможет, что эта жизнь не для нее. Это с одной стороны. А с другой — обнаруживается, что связь ее с прошлым, стариной, древней Русью и — через нее — с древним Востоком не чисто умозрительная, интеллектуальная, но глубоко внутренняя, природно-естественная, на грани биологической. Об этой связи свидетельствовал прежде всего ее внешний облик: «У нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великодушные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболь мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком» (Б, 7, 240). По-восточному неподвижна и сосредоточенна бывала она в домашней обстановке: «...насколько я был склонен к болтливости, к простосердечной веселости, — замечает герой-рассказчик, — настолько она была чаще всего молчалива: все что-то думала, все как будто во что-то мысленно вникала; лежа на диване с книгой в руках, часто опускала ее и вопросительно глядела перед собой» (Б, 7, 240). Многие из того, что было в доме героини, и даже за стенами ее дома, также указывало на связь со стариной, древней Русью и Востоком. На диване она любила лежать в «шелковом архалуке, отороченном соболем, — наследство моей

астраханской бабушки», — поясняла она. И, конечно, не случайно из окон ее квартиры можно было увидеть часть Кремля и «громаду Христа Спасителя». Герой любит этот вид и размышляет о неожиданных и не всегда легко объяснимых сочетаниях и наслоениях европейского и восточного стилей в архитектуре, и за всем тем, по ассоциации, угадываются непрерывные его раздумья о не менее неожиданных и странных наслоениях в характере героини. «„Странная любовь!“ — думал я и <...> смотрел в окна <...> За одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; в другое, левее, была видна часть Кремля <...> „Станный город!“ — говорил я себе, думая об Охотном ряду, об Иверской, о Василии Блаженном. — Василий Блаженный — и Спас-на-Бору, итальянские соборы — и что-то киргизское в остриях башен на кремлевских стенах» (Б, 7, 241).

Равнодушие и нигилизм героини в отношении ко всему, что предлагала современная жизнь («Все-то вам не нравится!» — заметил ей однажды герой, и она ответила: «Да, многое»), сменялись у нее поистине вдохновенной заинтересованностью, когда, случалось, в их разговоре возникала тема древней Руси. В такие моменты особенно очевидным было и то, что всем существом своей природы, своего характера она принадлежала легендарно далеким векам прошлого, и то, что рано или поздно она должна будет расстаться с мирской жизнью ради какой-то другой, где, по ее мнению, еще продолжала теплиться столь дорогая ее сердцу старина. Однажды она посетовала <...>: «Только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь. Да еще в церковных песнопениях. Недавно я ходила в Зачатьевский монастырь — вы представить себе не можете, до чего дивно поют там стихиры! А в Чудовом еще лучше. Я прошлый год все ходила туда на Страстной. Ах, как было хорошо! Везде лужи, воздух уж мягкий, на душе как-то нежно, грустно и все время это чувство родины, ее старины... Все двери в соборе открыты, весь день входит и выходит простой народ, весь день службы... Ох, уйду я куда-нибудь в монастырь, в какой-нибудь самый глухой, вологодский, вятский!» (Б, 7, 246).

Вскоре после этого она действительно уходит в монастырь, т. е. наконец-то выстраивает свою жизнь в соот-

ветствии с переданными ей по наследству из глубины веков привязанностями, зовом души, особенностями взгляда на мир и логикой характера.

* * *

Во всех разделах настоящей главы, в той или иной степени ставился вопрос об эволюции Бунина как художника, о тех изменениях, которые происходили в жанровой структуре его рассказов. Эта эволюция рассматривается исследователями, как правило, в следующей последовательности: от лирических миниатюр, стихотворений в прозе, в которых ведущим было лирико-философское и публицистическое начало, к рассказам и повестям эпического плана, к объективно-нейтральной манере повествования с весьма разнообразными, сложными и не столь очевидными, как было поначалу, формами выражения авторской позиции. «Горячую лиричность своих рассказов 90-х—начала 900-х годов, постоянные авторские вмешательства в ход повествования писатель считал недостатком. В более позднем творчестве он старался завуалировать позицию автора. За внешней объективностью прозы Бунина 10-х годов XX века и эмигрантского периода иногда трудно уловить отношение писателя к своим героям, и все-таки оно чувствуется в том или ином оценочном эпитете или сравнении, в волнующих недомолвках и недосказанностях автора, в особой напряженной сдержанности повествования. Лиризм не виден на поверхности, чувство глубоко скрыто внутри образа».³³

В творчестве Бунина несомненно происходила эволюция. Однако совершалась она отнюдь не столь прямолинейно. Дело в том, что уже в первые годы деятельности наряду с рассказами, отличающимися «горячей лиричностью», Буниным создаются и произведения, в которых «трудно уловить отношение писателя к своим героям» («На даче», например), и произведения, в которых совсем нелегко бывает установить переходы в типах повествования. В этой связи можно сослаться на один из

³³ Волынская Н. И. Взгляды И. А. Бунина на художественное мастерство. — Учен. зап. Владимир. гос. пед. ин-та, 1966, вып. 1, с. 58.

первых бунинских рассказов — «Ганька», в котором порою весьма затруднительно определить, где кончается нейтральное повествование и начинается изображение в аспекте героя и где оно в свою очередь уступает место авторскому видению.

«С годами в творчестве Бунина, — пишет исследователь, — изменяется соотношение эпических и лирических начал, изменяется построение сюжета. В раннем творчестве Бунина сюжет движется преимущественно не событиями, а авторским восприятием событий, события подчинены лирическому субъекту-повествователю, хотя каждое из них может иметь и самостоятельное значение. Повествователь как бы заполняет собой весь сюжет. В зрелом творчестве Бунина на первый план выдвигается эпическое начало. Оно не вытесняет до конца начала лирического, но подчиняет его себе.

Это иное соотношение эпического и лирического начал влияет на произведение в целом, начиная с авторского подхода к предмету изображения и кончая образами действующих лиц» (Б, 3, 454—455).

Действительно, изменения в структуре жанра бунинских рассказов, наметившиеся в его «зрелом творчестве», были связаны прежде всего с изменениями в соотношении эпических и лирических начал. Но нельзя не сказать, однако, что произведения, в которых «повествователь как бы заполняет собой весь сюжет», встречаются у Бунина не только в первый период его деятельности, но и в 1900-е, и в 1910-е годы, и в дальнейшем творчестве. К их числу можно отнести такие рассказы и повести, как «Антоновские яблоки» (1900), «Сосны» (1901), «Новая дорога» (1901), «Заря всю ночь» (1902), «Белая лошадь» (1908), «Хорошая жизнь» (1912), «Копье господне» (1913), «Лирник Роддон» (1913), «Поздний час» (1938). Эти и некоторые другие не названные здесь рассказы свидетельствуют не только о том, что данный тип повествования (с господствующим положением героя-повествователя) отнюдь не исчезает по мере мужания таланта Бунина, но также и о том, что далеко не всегда и не всюду эпическое начало «подчиняет себе» лирическое. Думается, есть больше оснований говорить не столько о «дозах» (увеличении или уменьшении) лирики и эпики, сколько о тенденции в творчестве писателя (она представляется отчетливо выраженной) сделать фигуру

героя-повествователя в индивидуальном и социальном планах более многогранной и рельефной, конкретно осязаемой и весомой. Достаточно сравнить в этом отношении такие рассказы 1890—1900-х годов, как «Перевал», «Новая дорога», «Без роду-племени», «Сосны», «Антоновские яблоки», «Заря всю ночь», с произведениями, написанными в начале 1910-х годов, — «Сила», «Хорошая жизнь», «Сверчок», «Ночной разговор», «Веселый двор». В рассказах первого ряда мы знакомимся преимущественно с тем, что можно было бы назвать откликами души героя, ведущего повествование. В каждом из них — своя тема, свой круг мыслей, чувств и настроений. В одном — это осень, пора увядания, неумолимо приходящая в поля и дубравы и столь же неотвратимо наступающая для человека («Антоновские яблоки»); в другом — тревожные раздумья о будущем русской природы, отступающей и гибнущей под железным натиском цивилизации, о будущем России («Новая дорога»); в третьем — трепетная обнаженность сердца человека в звездный для него час зарождения любви («Заря всю ночь»). Конечно, о героине последнего рассказа, как и о центральных персонажах «Антоновских яблок», «Без роду-племени», читатель имеет возможность составить значительно более полное представление, нежели, скажем, о героях-повествователях «Перевала», «Новой дороги» или «Сосен». Но при всем том самостоятельность героя-повествователя и в этих рассказах довольно относительная: и речь его, и своеобразие его точки зрения на мир и человека не подчеркнуты, не выделены, не обособлены. Как и в названных выше рассказах («На даче», «Танька», а также «Кастрюк»), взгляд героя зачастую сливается с авторским или подменяется им.

Иное дело, к примеру, рассказ «Хорошая жизнь», в котором уже первая фраза дает представление и о характере героини, и о главных ее устремлениях и целях, и о позиции автора, не скрывающего своего иронического и даже саркастического отношения к ее жизни, которую сама она считает вполне удавшейся и «хорошей». По типу своему «Хорошая жизнь» как раз из тех бунинских рассказов, в которых «повествователь как бы заполняет собой весь сюжет». Но и в повести «Веселый двор», и в рассказах «Сверчок», «Сила», «Ночной разговор», в которых мы находим сочетание объективной манеры изоб-

ражения с повествованием в аспекте одного или нескольких героев, автор постоянно стремится выявить и подчеркнуть индивидуальность характера и своеобразие точки зрения как центральных, так и второстепенных персонажей.

Из сказанного напрашивается вывод, что формы выражения авторской позиции в творчестве Бунина как первого, так и всех последующих его этапов довольно многообразны и сложны. Писатель несомненно учел в этом отношении опыт и открытия предшественников и современников. И с этой точки зрения у него, пожалуй, нет «ученических» произведений. Позиция художника поддается исчерпывающему истолкованию лишь в том случае, когда принимаются во внимание все типы повествований и все стилевые слои: чисто лирические и лирико-философские, объективно-иронические, открыто саркастические и подчеркнуто сочувствующие, вся гамма красок и оттенков живописаний.

Все эти и ряд других особенностей художественной системы Бунина, характерные для него принципы изображения души человека не раз привлекали внимание исследователей и нередко представлялись некоторым из них, и, конечно, не без основания, весьма выигрышными как для сближения Бунина с Чеховым, так и для противопоставления его Л. Толстому: «Толстой, с одной стороны, понимал, чувствовал то незначительное место, которое занимает человеческая личность в космосе, а с другой стороны, в своем творчестве незаслуженно много внимания уделял этой отдельной ничтожной личности. Бунин считает неразумным слишком тщательно, многосторонне рисовать в художественных произведениях человеческую личность в ущерб другим предметам и явлениям мира. Стремление выписывать различные мелочи, детали, любоваться ими наблюдается в ряде его рассказов эмигрантского периода».³⁴

Многое в этом высказывании представляется по меньшей мере спорным или неточным. Прежде всего вряд ли нашлись бы у автора данной статьи сколько-нибудь убедительные аргументы для доказательства того, что Толстой «незаслуженно много внимания уделял» изображению личности. Не составляло бы труда оспорить и весьма

³⁴ Там же, с. 59.

субъективное мнение о Бунине (который будто бы считал «неразумным слишком тщательно, многосторонне рисовать <...> человеческую личность»), но исследовательница, очевидно и сама чувствуя уязвимость своей позиции, поспешно уточняет: «Но все же это не значит, что Бунин в своих произведениях уделял мало внимания изображению человека».³⁵ Остаются «другие предметы и явления», «различные мелочи, детали», которые Бунин в «эмигрантский период», надо понимать, без особой нужды «выписывал» (отсюда шло и его «стремление <...> любоваться» ими). В этом случае подмечена действительно характерная особенность Бунина-художника. Но, во-первых, использование этих «различных мелочей», «деталей» было свойственно Бунину и в первые периоды его деятельности, а отнюдь не только в годы эмиграции (выше говорилось об этом). Во-вторых, и это, пожалуй, главное, все эти детали, бытовые и пейзажные, как мы видели, выступают в весьма активной роли. Как справедливо замечает литературовед, полемизируя с наивно-претенциозным высказыванием В. Шкловского (тот написал однажды: «...бунинские пейзажи беспредметно-бесцельны»), природа и быт у Бунина «...исполнены огромного смысла, они своеобразно включены в исследование русской жизни и русской души».³⁶

³⁵ Там же.

³⁶ Крутикова Л. В. Крестьянские рассказы И. А. Бунина 1911—1913 годов, с. 196.

ГЛАВА III

ТРАГЕДИЯ В ПОВСЕДНЕВНОСТИ (ТИП ГЕРОЯ, КОНФЛИКТ И СВОЕОБРАЗИЕ ПСИХОЛОГИЗМА В РАССКАЗАХ Л. АНДРЕЕВА)



Писатели и критики 1890—1900-х годов не только констатировали происходившую замену больших жанров малыми, но и стремились (одни — в связи с этой «пересменной» жанров, другие — без связи с нею) определить особенности «новейшего реализма». Многие из них, как уже указывалось, писали о равнодушном и негативном отношении писателей, с одной стороны, к общественно значимым вопросам, а с другой — к изображению бытовых обстоятельств, деталей быта. На смену писателю-«бытовика», по их мнению, пришел новый тип художника, для которого главным в произведении стало настроение. Именно с учетом подобного рода изменений в изображении действительности было высказано немало суждений о наступлении «последней фазы чистого реализма»; о «психологическом реализме»; о «психологически-символической школе» и «тенденции к символическому трактованию жизни»; о господстве лирики, в том числе «прозаической», которой принадлежит будущее; о «пейзаже с настроением»; о всепоглощающем и ставшем модным внимании писателей к «индивидуальной психологии»; о появлении большого числа произведений, в которых организирующим началом выступила мысль, лирико-философское раздумье.

Истоки «новейшего реализма» одни критики обнаруживали в традициях писателей-реалистов 1880—начала 1890-х годов (называли лирические миниатюры Тургенева, произведения Гаршина, Короленко, Чехова, М. Горького, Бунина), другие — ссылались на художест-

венные открытия символистов. Нередко упоминались в этой связи имена Достоевского и Л. Толстого.

Характеризуя общественно-литературную обстановку, сложившуюся на грани веков, современный нам исследователь пишет:

«В творчестве реалистов конца 90-х—начала 900-х годов нарастает драматическое начало. Их произведениям присуще обостренное чувство кризисности бытия, предвещающей изменения во всем укладе жизни. Отрицание настоящей действительности вместе с весьма смутным представлением о каком-либо „выходе“, невозможность примириться с властью обстоятельств вместе с ощущением тягостной зависимости от них — все питает этот драматизм <...>

В реалистической литературе тех лет подчас своеобразно переплетаются конкретно-историческое и „сущностное“, дух общественного протеста — и апелляция к всеобщим „формулам“ жизни, к самой природе человеческой. Отчуждение от буржуазно-либерального „направленства“ порой переходит в недоверие ко всяким идеологическим определенностям. Интерес к „сущностному“ имеет различный — и даже противоположный — характер и разную цену у разных художников <...>

Весь этот круг вопросов с особой выразительностью предстает в раннем творчестве Леонида Андреева».¹

Широкую известность литературная деятельность Андреева-новеллиста получает в начале 1900-х годов. Писатели и критики самых разных течений и направлений с редким единодушием признают его талант оригинальным. В этом таланте, по мнению авторов первых рецензий и статей, весьма своеобразно сочетались верность реалистическим традициям и повышенная чуткость к новейшим исканиям современных художников слова.

О пристальнейшем внимании Андреева к житейским коллизиям и конфликтам и о безусловно самобытном умении начинающего литератора воспроизводить их, о творческой перекличке его с большими писателями-реалистами, которые всегда тяготели к постановке кардинальных проблем бытия, писал Н. К. Михайловский. Этот критик в то же время возбудил разговор и «о малень-

¹ Русская литература конца XIX—начала XX века. 1901—1907. М., 1971, с. 129, 130.

Ком темном облаке на светлом будущем Андреева как художника», о существовании в его творчестве антиреалистической, декадентской, тенденции, о воздействии на Андреева писателей, в творчестве которых господствовало «настроение, отрешенное от определенных форм действительности, его вызвавшей».²

Позднее, в конце 1900-х годов, когда ведущие тенденции развития Андреева-художника обозначатся с большей определенностью, критики станут писать:

«Л. Андреев пришел в то время, когда быт начал уже разлагаться <...>

Он возвысил настроение над бытом, но не оторвал его от земли <...>

Символизм и импрессионизм в творчестве Л. Андреева тесно сплетаются с реализмом <...> Никто из писателей до Л. Андреева не утончал так своих линий и красок, ни у кого из них образы не принимали такую тонкую оболочку, не сливались так в общем до потери разграничения между внутренним миром своим и внешним выражением его, как в творчестве Л. Андреева».³

В цитируемой книге можно обнаружить полемику с теми критиками, которые склонны были преувеличивать силу влияния «новейшей» поэзии на Андреева. Автор стремится показать, что Андрееву, как и некоторым другим писателям-реалистам, которые повышенное внимание уделяли человеческим чувствам и настроениям, значительно ближе были традиции таких предшественников и современников, как Достоевский и Чехов: «Внутренняя сторона быта преобладает в произведениях Достоевского над внешней, и это первый шаг к литературе настроений <...> Это более прямой путь к литературе настроения, чем тот, которым подошел к ней Чехов, переходя к настроению из внешнего быта, где оно отпечатлелось. Первые рассказы Л. Андреева скорее напоминают Чехова, чем Достоевского, хотя в последующем развитии своем талант Л. Андреева все ближе подходит к Достоевскому, и не только к приемам, но и к духу его творчества, беспощадно аналитическому».⁴

² Рус. богатство, 1901, № 11, с. 73.

³ Ганжулевич Т. Русская жизнь и ее течения в творчестве Л. Андреева. СПб.—М., 1910, с. 6.

⁴ Там же, с. 12.

Такая оценка, за небольшими исключениями и уточнениями, в целом была близка Андрееву, который писал в этой связи: «Как на художника оказывали и оказывают влияние: Библия, Гаршин, Чехов, Толстой, Э. По и очень мало Достоевский. Еще, пожалуй, К. Гамсун. Метерлинк не люблю и русских декадентов совсем не люблю».⁵

В авторских самооценках всегда есть доля субъективизма. Известно, что писатель может и не иметь расположения к тому или другому собрату по перу, более того, постоянно полемизировать с ним, но тем не менее испытывать его влияние. Нечто подобное, как представляется, было и у Андреева с Достоевским.⁶ Что касается переклички Андреева с Чеховым, то о ней он говорил неоднократно. С оценкой, которую он давал Чехову, согласиться было трудно, но она, как это нередко случается, многое проясняла в том, как сам Андреев понимал задачи художника, каковы были особенности его видения жизни, какими представлялись ему приметы его собственного дарования. В письме к Вл. Немировичу-Данченко Андреев писал:

«И как в беллетристике моей, я останусь в них (песах, — В. Г.) все тем же ирреалистом, врагом быта — факта — текущего. Проблема бытия — вот чему безвозвратно отдана мысль моя, и ничто не заставит ее свернуть в сторону <...>

Ибо вы — безнадежно и навсегда — театр Чехова, а я — безнадежно и навсегда — продолжатель чеховской формы. Чехов не любил моих рассказов и, наверно, ненавидел бы мои драмы — и все-таки я его продолжатель. Причина, по которой, между прочим, я не могу составить эпохи. Пусть он написал о помещичьем вишневом саде, а я буду писать о египетском фараоне Хеопсе — я все же его продолжатель. Вы допускаете? И именно тем, что ни

⁵ Львов-Рогачевский В. Две правды. СПб., 1914, с. 24.

⁶ Во всяком случае, известны и совсем другие, правда более поздние, высказывания Андреева о Достоевском. В беседах с Л. П. Гроссманом он говорил: «Из ушедших русских писателей мне ближе всех Достоевский <...> Я считаю себя его прямым учеником и последователем. В душе его много темного, до сих пор не разгаданного, — но тем сильнее он влечет к себе» (Гроссман Л. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1929, с. 271).

по содержанию, ни по форме я как будто совершенно не буду похож на него — именно этим самым я продолжу его. Ведь те многочисленные, кто сейчас пишет под Чехова и по Чехову, ничего общего не имеют с ним <...>

Правда, я груб, резок, иногда просто криклив, как озябшая ворона; и у меня нет джентельменства языка и скорбной нежности чувства — и часто я сажаю читателя на кол, вместо того чтобы тонким шприцем незаметно впрыснуть ему яду, — и, одним словом, это крупные недостатки, от которых никогда, должно быть, мне не отделаться. Но поскольку в реальном я ищу ирреального, поскольку я ненавистник голого символа и голой, бесстыжей действительности — я продолжатель Чехова».⁷

Считая себя продолжателем Чехова, Андреев, как видим, стремился к дальнейшему расширению и углублению границ и возможностей реализма, к «неореализму» (по его определению), который мыслился ему как искусство синтетическое, способное изобразить «ирреальное в реальном, символ в конкретном».⁸ Что касается Чехова, то ему действительно (при всем том, что он высоко ценил самообытный талант Андреева и внимательно следил за его развитием) многое было чуждо в произведениях этого новеллиста, он находил в них искусственность, отсутствие простоты и претенциозность.

Столь же непростыми и в основе своей полемичными были и творческие взаимоотношения Андреева с Л. Толстым, которого он считал своим учителем и которому посвящал свои рассказы, нередко обращаясь к тем же проблемам, что волновали и Л. Толстого, особенно в 1880—1890-е годы. Л. Толстой с пониманием относился к выбору тем и конфликтов молодым писателем, но художественное решение их не вызывало у него сочувствия. В беседе с А. Б. Гольденвейзером он говорил однажды: Андреев «думает все о серьезных, важных вещах; но как-то не с того конца подходит, — нет настоящего религиозного чувства».⁹ Нельзя не согласиться с исследователем, который замечает в этой связи:

«Анализируя толстовские высказывания и его пометы на полях произведений Андреева, можно прийти к выводу,

⁷ Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, 1962, вып. 119, с. 336, 387.

⁸ Там же, с. 382.

⁹ Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого, т. 2. М.—Пг., 1923, с. 15.

что Толстой не принимал не то, что писал Андреев, а как он писал <...>

Толстой отмечал в произведениях зрелого Андреева фальшь в раскрытии психологии героев, оригинальничанье, „декаденство“, что, с его точки зрения, вело к искажению реальной действительности <...>

Андреев же считал, что писатель не должен описывать действительность во всех ее конкретных жизненных проявлениях, что он вправе изображать лишь сгустки, „выжимки из жизни“, творчески преобразуя ее.¹⁰

При всей разноголосице мнений и многочисленности попыток определить размеры и сущность оригинального таланта Андреева в оценке его первого сборника «Рассказы» (1901) большинство критиков сошлось на том, что начинающий беллетрист идет по пути писателей-реалистов.

Действительно, знакомясь с рассказами Андреева «Петька на даче», «Ангелочек» (1899) и «Гостинец» «Спать хочется» Чехова. Было очевидно также, что в рассказах «Жили-были» (1901), «Бездна» и «В тумане» (1902) Андреев поднимает проблемы, которые волновали Толстого в таких его вещах, как «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича» и «Отец Сергей». Беспощадно аналитический монолог Керженцева, героя андреевской «Мысли» (1902), вызывал ассоциации, связанные с напряженными раздумьями как персонажей Толстого из упомянутых повестей, так и Достоевского, и прежде всего Родиона Раскольникова. Рассказ «В подвале» (1901) очень естественно было сопоставить с горьковскими очерками и рассказами, в которых изображались «дно жизни», ночлежки и «бывшие люди». Немало предшественников было у Андреева (в их числе нельзя было бы не упомянуть Гаршина) в постановке и ряда других тем и проблем — темы одиночества и смерти («Большой шлем» (1899), «Молчание» (1900)), темы «сумасшедших» («Призраки» (1904)), темы войны («Красный смех» (1905)) и тем, связанных с так называемой «рождественской», «пасхальной» литературой («Баргамот и Гараська») (1898) и т. д.

В мемуарном очерке об Андрееве М. Горький вспоминал о своем впечатлении от чтения рассказа «Баргамот и

¹⁰ Беззубов В. И. Леонид Андреев и русский реализм начала XX века. Автореф. канд. дис. Тарту, 1968, с. 10.

Гараська»: «На меня повеяло крепким духовением таланта, который чем-то напомнил мне Помяловского». Стремясь пояснить, в чем именно увиделась ему оригинальность этого дарования, М. Горький замечает далее: «... в тоне рассказа чувствовалась скрытая автором умниенькая улыбочка недоверия к факту».¹¹ Речь в данном случае, думается, шла не только о совершенно своеобразном лирико-ироническом и даже саркастическом тоне повествования (в этом тоне характеризовался и благополучно-туповатый полицейский Баргамот, и несчастный бедняк пьяница Гараська). Имелась в виду также и вообще заметно усиленная активность авторского отношения к действительности, подчеркнутая субъективность в восприятии ее, объяснявшиеся, если воспользоваться словами цитированого выше критика, тем, что Андреев «возвысил настроение над бытом».

Во всех рассказах Андреева, даже в самых первых и самых традиционно-бытовых, нельзя было не заметить сугубую лаконичность в воспроизведении предыстории персонажей (он идет в этом плане значительно дальше Чехова), а также отсутствие развернутых, детализированных объективно-нейтральных изображений социальной действительности. В начале произведения писатель, как правило, предпочитает знакомить читателя с чувствами, настроениями и переживаниями своего героя, а также с тем, как относятся к нему окружающие, и лишь потом сообщает приметы его внешнего облика и какие-то штрихи его биографии. Именно так происходит наше знакомство с Петькой («Петька на даче») и Сашкой («Ангелочек»), с героями-подростками, у которых «в детстве не было детства». В последнем произведении, в частности, читаем: «Временами Сашке хотелось перестать делать то, что называется жизнью: не умываться по утрам холодной водой, в которой плавают тоненькие пластинки льда, не ходить в гимназию, не слушать там, как все его ругают, и не испытывать боли в пояснице и во всем теле, когда мать ставит его на целый вечер на колени. Но так как ему было тринадцать лет и он не знал всех способов, какими люди перестают жить, когда захотят этого, то он продолжал ходить в гимназию и стоять на коленях, и ему казалось, что жизнь никогда не кончится. Пройдет год, и еще год, и еще

¹¹ Книга о Леопиде Андрееве. Пб.—Берлин, 1922, с. 5.

год, а он будет ходить в гимназию и стоять дома на коленях». ¹²

В этом потоке не столько мыслей, сколько ощущений маленького героя нетрудно обнаружить присутствие «взрослой», авторской интонации. Андреев обычно не заботится об индивидуализации внутренних монологов персонажей, о передаче в каждом случае конкретно-неповторимой точки зрения на мир. Для него характерна иная тенденция: он стремится подчеркнуть прежде всего и сильнее всего прочего сходство в настроениях, ощущениях людей, оказавшихся в одинаковой нравственно-психологической ситуации, т. е. то, что в этом положении роднит человека с человеком независимо от социального происхождения, возраста и жизненного опыта, иными словами, стремится выявить общечеловеческое. ¹³

Андреев хорошо понимает, что восковой ангелочек, которого Сашка принес домой с рождественской елки и который так сильно взволновал Сашку и его отца, должен был вызвать у них весьма различные мысли и ассоциации. И Андреев пытается проследить связанные с этим эпизодом ход раздумий одного и «бесформенные», «туманные» мечты другого. Но при этом самым важным для него оказывается все-таки то общее, что породило их мысли и мечты о недостижимо прекрасной жизни и что лежало в основе их взволнованности. Любуясь ангелочком, «отец и сын не видели друг друга; по-разному тосковали, плакали и радовались их больные сердца, но было что-то в их чувстве, что сливало всеедино сердца и уничтожало бездонную пропасть, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым. Отец несознательным движением положил руку на щеку сына, и

¹² Андреев Л. Повести и рассказы в 2-х т., т. 1. М., 1971, с. 78. — Последующие ссылки на это издание приводятся в тексте в форме: А, 1, 78 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

¹³ Характерно в этом отношении высказывание Андреева, сделанное в споре с В. В. Вересаевым, который однажды сказал: «Как в сущности бездарно это прославленное гоголевское описание Днепра: „Чуден Днепр при тихой и ясной погоде...“. Ни одной черточки, которая давала бы лицо именно Днепра». Андреев, возражая на это, заметил: «В этом-то именно и достоинство художественного описания. Нужно именно описывать вообще реку, вообще город, вообще человека, вообще любовь. Какой интерес в конкретности?» (Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М., 1930, с. 147).

голова последнего так же невольно прижалась к чахоточной груди» (А, 1, 89).

Во многих ранних рассказах Андреева мы встречаемся с героем, находящимся в состоянии кризисном, в состоянии своеобразного ошеломления души. И более того, писатель стремится всеми доступными ему средствами подчеркнуть противопоставление человека, живущего, «как все», прозябающего в однообразной повседневности, с его сознанием, чувствами и видением жизни, человеку, который под давлением чрезвычайных для него обстоятельств или случая, в состоянии особого психологического настроения вынужден выйти за пределы этого «нормального» существования.

На очень короткое время выходит из «упряжки» скучных будней, из давно взятой на себя роли гимназического учителя математики, «домашнего» человека — мужа и отца герой рассказа «Нет прощения» (1904) Митрофан Васильевич Крылов. Решив «попугать» ехавшую вместе с ним на конке незнакомую курсистку, он выдает себя за шпиона. И, к большому удивлению своему, устанавливает, что он очень быстро, легко и органично вживается в эту неожиданно новую для него роль. Главное же — он получает возможность как бы со стороны, «чужими» глазами взглянуть на себя — «прежнего», на всю свою прошлую жизнь, карьеру, убеждения и чувства, на свои семейные отношения. Все, к чему прикасается этот «чужой» взгляд, предстает в совершенно ином свете, подвергается переоценке и осуждению. Открытие героя печально: оказывается, давно уже не существует тот напряженно искавший и размышлявший о жизни человек, каким когда-то в юности был он, Митрофан Васильевич. Теперь у него нет своих убеждений и взглядов, своего лица (потому-то и легко дается ему роль шпиона), он навсегда утратил контакты с людьми, даже с самыми близкими.

Особенно интересны с указанных точек зрения те произведения Андреева, в которых, по выражению Н. К. Михайловского, господствует «настроение, отрешенное от определенных форм действительности», чистое и бесприемное. К их числу можно отнести такие рассказы и философско-публицистические этюды, как «Мельком» (1899), «В поезде», «Молчание», «Ложь» (1900), «Стена» (1901).

Анализируя «Ложь», Н. К. Михайловский писал: «Это что-то вроде монолога душевнобольного, в котором беспо-

рядочным вихрем носятся фантастические образы, переплетаясь с реальной действительностью». ¹⁴

И в самом деле, это рассказ-монолог, яростно непримиримый диспут героя с самим собой и со всей несправедливостью, со всем несовершенством бытия. В этом споре до предела обнажено отчаяние человека, взывающего правды и более чем отчетливо понимающего, что у него нет ни малейшей надежды отыскать ее. «Я не знаю, что может значить эта „Ложь“, — замечает далее Н. К. Михайловский, — кроме настроения отчаяния, вызванного невозможностью добиться правды. Может быть, лгущая женщина даже ни при чем в самом центре драмы (она и сама не знает правды о себе, и ей это страшно). Может быть, это настроение художника, тщетно старающегося уловить и выразить словом истинный смысл жизни в бесконечной пестроте ее явлений. Недаром Андреев говорит в одном месте о „непередаваемых красках жизни и смерти“. Да, слово оказывается часто слишком бедным для выражения мыслей и чувств, в которых и в самих так много противоречий, что и сам мыслящий и чувствующий не всегда может различить свою правду». ¹⁵

Критик очень верно подметил, что Андрееву важны не герои (в этом произведении, как и в ряде других у Андреева, это неизвестные нам «он» и «она»), а философско-психологическая ситуация как таковая: «он», охваченный страстью любви, усомнился в верности и любви к нему «ее». Для сомнений же (и «он» это прекрасно понимает) нет веских причин и оснований: «она» любит его и принадлежит ему. Но в этом, по мнению героя, не вся правда. И дело вовсе не в том, что «она» сознательно лжет, вполне возможно, что «она» говорит искренне. Большая, непреодолимая ложь заключена в другом: в самом устройстве бытия и в самой природе человека. Никто не может безраздельно принадлежать кому-то. И прежде всего потому, что для этого потребовалось бы полностью отречься от своей индивидуальности, от своих мыслей, чувств, от своего угла зрения. Это прекрасно если не понимает, то ощущает герой рассказа: «Со страхом и болью я чувствовал, что вся моя жизнь тоненьким лучом переходила в ее глаза, пока я становился чужим для самого себя, опустевшим и

¹⁴ Рус. богатство, 1901, № 11, с. 72.

¹⁵ Там же, с. 73.

безгласным — почти мертвым. Тогда она уходила от меня, унося с собой мою жизнь, и опять танцевала с кем-то высоким, надменным и красивым».¹⁶ Нельзя рассчитывать на абсолютное понимание со стороны ближнего и потому (такова художественная логика рассказа), что не существует раз и навсегда данной правды о душевном состоянии другого: то, что в текущий момент считается правдой, в любую следующую минуту может обернуться ложью или полуправдой.

Героиня рассказа «Молчание», Вера, по возвращении из Петербурга, куда она уезжала неизвестно с какой целью и без разрешения родителей, неожиданно для них и навсегда замолкает. Отец и мать ее, священник Игнатий и Ольга Степановна, не могут не видеть, что с ней случилось какое-то несчастье. Но на все их вопросы и расспросы, суровые и нежные, требовательные и жалостливые, она неизменно отвечает молчанием, а затем кончает жизнь самоубийством. Навсегда замолкает и Ольга Степановна: после всего случившегося ее разбивает паралич, и теперь она, лишившаяся речи, прикованная к постели, только смотрит на все остановившимся взглядом ничего не выражающих глаз.

«Со дня похорон в маленьком домике наступило молчание. Это не была тишина, потому что тишина — лишь отсутствие звуков, а это было молчание, когда те, кто молчит, казалось, могли бы говорить, но не хотят. Так думал о. Игнатий, когда входил в комнату жены и встречал упорный взгляд, такой тяжелый, словно весь воздух обращался в свинец и давил на голову и спину. Так думал он, рассматривая ноты дочери, в которых запечатлелся ее голос, ее книги и ее портрет» (А, 1, 135).

Нетрудно увидеть, что «молчание» в этом случае трактуется писателем философски широко и обобщенно, отнюдь не только как нежелание человека общаться с другим человеком. «Молчание» это еще, и прежде всего, органическая невозможность передать словами то самое «главное» и «важное», что есть в душе человека: ведь у каждого оно, это «главное», свое, неповторимо особенное.

Препятствуют человеческому взаимопониманию несомненно и особенности возрастного восприятия действитель-

¹⁶ Андреев Л. Собр. соч., т. 2. СПб., 1911, с. 198.

ности, и узость взглядов, диктуемая профессией, социальной ролью, которую избирает для себя человек или которую он принужден исполнять в тот или другой период своей жизни.

Для Сергея Андреевича Рыбакова из рассказа «В тумане» таким препятствием становится то распространенное заблуждение, что о внутреннем облике человека можно составить представление, основываясь лишь на высказываемых им идеях и убеждениях, без учета (который, очевидно, и невозможен) тех подспудных и ни на минуту не прекращающихся процессов, которые совершаются где-то у порога его сознания. Поясняя тщетность попыток Сергея Андреевича достучаться в душу сына-подростка, Андреев пишет: «Он знал все мысли Павла, его взгляды, его слагающиеся убеждения и думал, что знает всего Павла. И он был очень удивлен и огорчен, когда вдруг оказалось, что Павел — не в этих убеждениях и взглядах, а где-то вне их, в каких-то загадочных настроениях» (А, 1, 335).

Во всех упомянутых произведениях Андреева можно выделить две взаимосвязанные «преграды», стоящие на пути сближения человека с человеком, на пути взаимопонимания их. Первая, как уже отмечалось, обусловлена тем, что каждый живет в своем особом мире мыслей, чувств и подсознательных настроений. Об этом публицистически определенно сказано в рассказе Андреева «Город» (1902): «Каждый <...> человек был отдельный мир, со своими законами и целями, со своей особенной радостью и горем, — и каждый был как призрак, который являлся на миг и, неразгаданный, неузнанный, исчезал. И чем больше было людей, которые не знали друг друга, тем ужаснее становилось одиночество каждого» (А, 1, 258).

Исследуя этот «отдельный мир», писатель обнаруживает еще одну «преграду». Он приходит к выводу, что каждый из «отдельных миров» диктует свои в высшей степени субъективные законы и принципы познания: представления человека о ближних, о скрытых мотивах их поведения, о том, что можно было бы назвать бытом души, по меньшей мере приблизительны, ибо нередко покоятся на домыслах и произвольных фантазиях.

Показателен с этой точки зрения рассказ «Призраки». Действие в нем происходит в психиатрической лечебнице. Герои рассказа, пациенты этой больницы, как и положено им, находятся в плену болезненных представлений и

о себе, своем положении в обществе, и о действительности, окружающей их. Но, естественно, не болезнь и формы ее проявления интересуют Андреева. Ему важно подчеркнуть, как легко и бездумно складываются мнения героев о людях, в сущности совсем незнакомых им. И в этом отношении они, как можно понять писателя, мало чем отличаются от нормальных людей. Мы видим, что один из персонажей рассказа, Егор Тимофеевич, убежден, что он горячо любим фельдшерницей Марией Астафьевной. На самом же деле она давно и безответно любит доктора Шевырева, а Егор Тимофеевич в этом качестве для нее просто не существует. Но Егор Тимофеевич всецело полагается на свои субъективные ощущения. Он, в частности, глубоко верит в придуманную им самим биографию этой «влюбленной» в него женщины: «В его представлении она была героиней долга, бросившей аристократическую семью, чтобы ухаживать за больными, — у фельдшерницы семьи не было, она была из подкидышей, — светлой личностью и красавицей, за которой ухаживали гвардейские офицеры. И держался он с нею особенно, кланялся очень низко, водил ее под руку к столу и посылал ей летом через сторожа цветы» (А, 1, 455).

В такой же степени «основательны» и мнения других андреевских персонажей из этого рассказа: им нет дела до фактов, они не ищут правды, ибо не сомневаются, что нашли ее. Под знаком такой «правды» живет и товарищ по несчастью Егора Тимофеевича — Петров. Его образ — как бы еще один из приведенных писателем примеров того, что общей и одинаковой для всех правды-истины не существует, что у каждого человека она своя, особенная. Если Егор Тимофеевич склонен был подозревать в фельдшернице бежавшую из родного дома «аристократку», то Петров убежден в том, что у Марии Астафьевны «был от сторожа ребенок, и она убила его, удушила подушкой и ночью закопала в лесу; и место это, где ребенок зарыт, Петров хорошо знает» (А, 1, 456). Столь же разительно расходится с мнением Егора Тимофеевича и с общепринятым мнение Петрова о докторе Шевыреве. Этот доктор — человек умный, добрый, благородный, — представляется ему «эгоистичным», «пьяницей» и «развратником». Не сомневается он и в том, что лечебницу Шевырев устроил «только для того, чтобы обирать дураков» (А, 1, 457).

Почти в каждом из своих рассказов Андреев воспроиз-

водит особую стилевую атмосферу. В создании ее используются повторяющиеся бытовые, портретные и пейзажные подробности и детали, помогающие прояснить интеллектуально-психологическое состояние персонажей. Причем если в произведениях, написанных в традициях реалистической литературы («Петька на даче», «Ангелочек», «Жили-были»), эти повторы употребляются Л. Андреевым сравнительно скупо, то в таких рассказах, как «Ложь», «Молчание», «Стена», «Большой шлем», «В тумане», они встречаются довольно часто. Мы видим, что герою рассказа «Ложь» абсолютно все кажется лживым: не только слова, мысли, чувства, голос и уста женщины, в верности и любви которой он сомневается, но также и «освещенные окна большого дома», «стеклянная дверь» и «звук часов». А в конце рассказа ему представляется:

«Опять оно (слово «ложь», — В. Г.), шипя, выползло из всех углов и обвивалось вокруг моей души, но оно перестало быть маленькой змейкой, а развернулось большой, блестящей и свирепой змеей. И жалила, и душила она меня своими железными кольцами, и когда я начинал кричать от боли, из моего открытого рта выходил тот же отвратительный, свистящий змеиный звук, точно вся грудь моя кишела гадами:

— Ложь!».¹⁷

Сходную роль выполняет и слово «молчание» в одноименном рассказе. В это «молчание» погружен весь мир, в котором живет о. Игнатий, мир малый, домашний, и мир большой, тот, что находится за пределами его дома.

Такое варьирование, нагнетание одних и тех же или в чем-то сходных деталей позволяет Андрееву укрупнить масштабы исследуемой проблемы, вывести ее за пределы индивидуальной судьбы данного героя.

Господствующую тональность андреевского произведения, стилевую и смысловую окраску его определяет, как правило, уже первая фраза:

«В тот день, — читаем в рассказе «В тумане», — с самого рассвета на улицах стоял странный, неподвижный туман. Он был легок и прозрачен, он не закрывал предметов, но все, что проходило сквозь него, окрашивалось в тревожный темно-желтый цвет <...> На тяжелом фоне его темные здания казались светло-серыми, а две белые колонны

¹⁷ Там же, с. 209.

у входа в какой-то сад, опустошенный осенью, были как две желтые свечи над покойником <...>

Печален и страшно тревожен был этот призрачный день, задыхавшийся в желтом тумане» (А, 1, 313).

Очевидно, что «туман» в данном случае — отнюдь не только деталь пейзажа. Этот образ, взятый в контексте, участвует в воссоздании символического плана рассказа, помогает приблизиться к тревожно-драматическим раздумьям и ощущениям центрального героя, Павла Рыбакова, который, заболев «постыдной» болезнью, чувствует себя отверженным, «прокаженным». Мы видим, что «туманом» покрыты не только улицы, дома и фигуры прохожих, но и, так сказать, душа Павла. Под влиянием всего случившегося с ним он действительно живет как в тумане. Понятно также, что все окружающее видится «в тревожном темно-желтом цвете» не только из-за тумана; дело еще и в специфическом угле зрения, в особенностях восприятия человека, решившегося на самоубийство. И Андреев уже в первом абзаце рассказа стремится соответствующим образом настроить читателя, упоминая «две белые колонны», которые (то ли из-за тумана, то ли потому, что так казалось обреченному на смерть) были похожи «на две желтые свечи над покойником».

* * *

С исключительной сосредоточенностью и последовательностью Андреев от рассказа к рассказу анализирует все новые и новые аспекты проблемы человеческого отчуждения. В одних рассказах в центре его раздумий мироощущение человека «нормально» равнодушного: душа его наглухо закрыта, как в свою очередь и для нее закрыты все впечатления бытия. В других — он размышляет о своеобразном «обмане зрения», о той вечной иллюзии «всезнания», с которой живет и умирает человек, не догадываясь о своем во всех отношениях чудовищном невежестве. В третьих — исследует весьма обычное психологическое состояние человека, не имеющего того единственного и столь необходимого ему собеседника, которому он мог и захотел бы рассказать о самом главном в своей жизни.

В рассказе «Большой шлем» всех героев (их четверо — трое мужчин и одна женщина) связывает одно

общее «дело», которое они считают и для себя и вообще в мире самым важным, — игра в карты: «Они играли в винт три раза в неделю: по вторникам, четвергам и субботам; воскресенье было очень удобно для игры, но его пришлось оставить на долю всяким случайностям: приходу посторонних, театру, и поэтому оно считалось самым скучным днем в неделе. Впрочем, летом, на даче, они играли и в воскресенье» (А, 1, 91). Но все эти частые встречи и общее «дело», которому они отдают все свои помыслы и чувства, никак не сближают героев. После смерти одного из партнеров, Масленникова, выясняется, что никто из игравших с ним и малейшего понятия не имел ни о нем самом, ни о семье его, ни об адресе.

Уже современные критики и писатели приходили к выводу, что Андреев в этом рассказе ведет речь не только о пошлой жизни пошлых людей, но и о тех роковых силах, которые жестоко и насмешливо распоряжаются человеческой судьбой: «Бесплодно и напрасно жил человек, всю жизнь лелеявший мечту о том, чтобы сыграть большой шлем. Бесплодно умер он как раз в тот момент, когда его мечта должна была осуществиться и на руках у него оказался большой шлем. И его партнер плакал от жалости к тому, кто никогда уже не мог узнать об осуществлении своей мечты, и от жалости к себе, ко всем, так как то же „страшно и бессмысленно жестокое“ будет и с ним, и со всеми».¹⁸

Об этом же, но более лаконично сказал и М. Горький, который, прочитав «Большой шлем», заметил, что Андреев в своем рассказе стремился «сопоставить жизнь и смерть».¹⁹ В этом «сопоставлении» нельзя не увидеть перекличку с повестью Толстого «Смерть Ивана Ильича» (герой которой, кстати сказать, весь свой досуг отдавал игре в карты и относился к этому более чем серьезно). Жизнь героев Андреева такая же «обыкновенная» и «ужасная», как и жизнь толстовского персонажа, а смерть для них (во всяком случае для одного из оставшихся в живых) — такое событие, которое заставляет по-новому, более широко и осмысленно взглянуть и на себя, и на все

¹⁸ Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы, т. 3, вып. 2. М., 1912, с. 15.

¹⁹ Литературное наследство, т. 72. Горький и Леонид Андреев. Незданная переписка. М., 1965, с. 69.

окружающее. Но Андреев и в этом своем рассказе не считает нужным входить в подробности описания личной и деловой биографии своих персонажей. Течение жизни героев и более чем равнодушное отношение их ко всему, что не имело касательства к игре, он стремится передать в одной фразе. Она неоднократно повторяется в произведении и несомненно является своеобразным ключом к пониманию общего замысла художника: «Так играли они лето и зиму, весну и осень. Дряхлый мир покорно нес тяжелое ярмо бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стенами больных, голодных и обиженных» (А, 1, 93).

Тему рока и роковых обстоятельств в судьбе человека Андреев уже в первых своих рассказах начал разрабатывать более детально и углубленно, чем его предшественники. В анализируемом «Большом шлеме» — это все то, что связано с «видимыми» проявлениями загадочно-мистической фатальности в жизни-игре героев. Чуткий к новым веяниям в литературе, В. Г. Короленко писал в 1904 г.: «Уже в некоторых из предыдущих рассказов молодого автора чувствуется легкое веяние мистики: припомните хотя бы превосходный и проникнутый глубоким юмором рассказ „Большой шлем“, в котором, однако, в случайной игре карточных комбинаций как бы чувствуется чья-то таинственная сознательность, насмешливая и злая».²⁰

Эта «таинственная сознательность», которая управляет «случайной игрой карточных комбинаций», действительно особо подчеркнута в рассказе. Андреев тем самым хочет сказать, что и в жизни человека господствует слепой случай, что его судьба управляется «чьей-то таинственной» волей, с которой нельзя не считаться и логику и нелогичность проявления которой невозможно предвидеть, понять и объяснить.

Несмотря на зловецкие знаки «чьей-то таинственной» воли, Масленников упорно стремится к осуществлению своей мечты. И в этом стремлении он бросает, пусть и очень робкий, вызов судьбе, тому роковому сцеплению обстоятельств, которые приведут его к гибели за несколько мгновений до того, как эта мечта стала реальностью. В отличие от толстовского Ивана Ильича Масленников даже не

²⁰ Рус. богатство, 1904, № 8, с. 135.

догадывается о своей близкой кончине. В противном случае и он, подобно Ивану Ильичу, возможно, обратился бы к высшей силе, к Нему, с протестующим вопросом: «Зачем ты все это сделал?».

Именно этот вопрос задает одинокий и гордый Василий Фивейский, герой одноименного рассказа Андреева. Василий Фивейский, «точно проклятый неведомым проклятием», «с юности нес тяжелое бремя печали, болезней и горя» (А, 1, 354) и всю жизнь свою ждал чуда, верил в справедливость и высший разум. Но чуда не произошло, и тогда он восстал против «сурового и загадочного рока», который всю жизнь «тяготел» над ним, восстал против бога: «Так зачем же я верил? Так зачем же ты дал мне любовь к людям и жалость — чтобы посмеяться надо мною? Так зачем же всю жизнь мою ты держал меня в плену, в рабстве, в оковах? Ни мысли свободной! Ни чувства! Ни вдоха!» (А, 1, 422).

От рассказа «Жизнь Василия Фивейского» (1903) ведет начало богоборческая тема, трагически напряженные и бескомпромиссные размышления Андреева о смысле и назначении человеческой жизни.

По справедливому замечанию В. А. Келдыша, «...от Толстого к Андрееву ведет не только тема бездны ужаса и отчаяния у одинокого в многолюдном мире человека, но и рождаемые этим ужасом „богоборческие“ настроения. Мысль о „жестокости бога“ переплетается у Ивана Ильича с мыслью об „отсутствии бога“. Герой „Записок сумасшедшего“ требует ответа у верховного властителя: „Но ответа не было, как будто и не было никого, кто бы мог отвечать“. Вот именно такой ужас молчащего Ничто, подчинявшего себе человека, и страшил героев Андреева.

Но у толстовских героев „богоборчество“ — это преходящий, сравнительно кратковременный момент душевной эволюции <...> Суть же раннего творчества Андреева заключается именно в том, чтобы так или иначе „посчитаться“, хотя бы и путем только внутреннего противостояния, с поработающими человека началами. Поэтому тема, которую Толстой лишь намечил, чтобы затем ее опровергнуть, у Андреева широко разворачивается, становится порой центральной».²¹

²¹ Русская литература конца XIX—начала XX века. 1901—1907, с. 139.

«Есть люди, которые волнуют и тревожат. К таким людям принадлежал Леонид Андреев, — замечает один из мемуаристов. — Его можно было „не любить“ или „любить“, но равнодушным к нему остаться было нельзя. Беспокойный, мятущийся, он и окружающих заражал нервной тревогой».²² Близок к этому мнению и другой автор воспоминаний об Андрееве, Г. Чулков: «С внешней стороны как будто жизнь его сложилась благополучно: много друзей, любящая семья, литературный успех. Но в Андрееве, в самом Андрееве, в его душе не было благополучия. И эта странная тревога, мучительное беспокойство и какой-то бунт, „несогласие со всем“ — вот что было в Андрееве новым и необычным».²³

Разумеется, и самому Андрееву было хорошо известно это свойство его человеческой и писательской природы. В одном из писем он подчеркнул: «Моя вся суть в том, что я не принимаю мира, каким мне дали его наставники и учителя, а беспокойнейшим образом ставлю ему вопросы, расковыриваю, раскапываю, перевортываю, перелицовываю...».²⁴

Это «мучительное беспокойство», «несогласие со всем» довольно последовательно и всесторонне удалось показать М. Горькому в мемуарном очерке «Леонид Андреев» (1919). Вспоминая историю их «дружбы-вражды», М. Горький писал:

«Не было почти ни одного факта, ни одного вопроса, на которые мы с Л. Н. смотрели бы одинаково <...>

Леонид Николаевич странно и мучительно резко для себя раскалывался надвое: на одной и той же неделе он мог петь миру — „Осанна!“ и провозглашать ему — „Анафема!“ <...>

На „Собрании сочинений“, которое Леонид подарил мне в 1915 г., он написал:

„Начиная с курьерского «Бергамота», здесь все писалось и прошло на твоих глазах, Алексей: во многом это — история наших отношений“.

Это, к сожалению, верно; к сожалению — потому, что я думаю: для Л. Андреева было бы лучше, если бы он не

²² Реквием... , с. 195.

²³ Письма Леонида Андреева. Л., 1924, с. 33.

²⁴ Реквием... , с. 132.

вводил в свои рассказы „историю наших отношений“. А он делал это слишком охотно и, торопясь „опровергнуть“ мои мнения, портил этим свою обедню. И как будто именно в мою личность он воплотил своего невидимого врага <...>

После одного из <...> споров он прислал мне корректуру рассказа „Стена“.²⁵

Эта полемика не сводилась, разумеется, к «личному» спору Андреева с М. Горьким, хотя в ней, действительно, немало было от «истории» их «отношений» (в своем рассказе «Мысль» он недвусмысленно называет одного из героев «Алексеем», а по поводу «Призраков» скажет М. Горькому: «Безумный, который стучит, это я, а деятельный Егор — ты»;²⁶ по горячим следам их спора, как это видно из приведенной цитаты, написана «Стена» и т. д.). Если выразиться точнее, Андреев полемизировал вообще с типом писателя, который воплощал в себе М. Горький, — с типом, который во многих отношениях был не только чужд ему, но и враждебен. Говоря шире, он предлагал свои художественные и философские решения, которые нередко не согласовывались, а то и шли вразрез с реалистическими и общественно-прогрессивными, демократическими традициями и заветами русской классической литературы. И не случайно поэтому уже в первых его произведениях критики обнаружили перекличку с писателями-декадентами. Но и в этом была не вся правда: ведь Андреев полемизировал и с представителями «нового» искусства.

«Л. Андреев ополчил против себя почти всех критиков, — отмечал В. Брусянин, — вызвал необычайное разнообразие мнений, от положительного признания его литературной деятельности до неприличной и, конечно, неубедительной брани со стороны „правых“ <...> Но и критики „левых“ изданий его не щадили и не щадят; не щадят и те „промежуточные“, или беспартийные, критики-эстеты, которые сгруппировались около модернистских изданий. От Андреева отмахнулись символисты и декаденты <...> Не считают Андреева своим и реалисты, и бытовики. Каким-то одиноким, не укладывающимся в рамки определенных литературных направлений и школ, живет и работает Андреев. И вместе с тем нет такого издания — разве за

²⁵ Книга о Леониде Андрееве, с. 8, 16, 18, 19.

²⁶ Там же, с. 20.

исключением крайних правых, — которое не пожелало бы иметь Андреева в группе своих сотрудников».²⁷

Рассказ «Стена», упоминавшийся выше, был одним из первых в ряду тех произведений, которые положили начало непримиримо острой полемике «за» и «против» Андреева. Этот рассказ сконцентрировал в себе многие из тех проблем и тем, которые в той или иной степени привлекали его внимание в предшествующие годы и которые будут его волновать в дальнейшем.

В рассказе действуют безымянные герои, «прокаженные», а также «стена» и «ночь» — вечные враги людей. Люди устали и отчаялись в непрестанной борьбе с этими врагами, которые, как им представляется, преграждают путь к новой и лучшей жизни.

«Как к другу, прижимались они к стене и просили у нее защиты, а она всегда была наш враг, всегда. И ночь возмущалась нашим малодушием и трусостью, и начинала грозно хохотать <...> Гулко вторила <...> мрачно развеселившаяся стена, шаловливо роняла на нас камни, а они дробили наши головы и расплющивали тела. Так веселились они, эти великаны <...> а мы лежали ниц <...> Тогда все мы молили:

— Убей нас!

Но, умирая каждую секунду, мы были бессмертны, как боги».²⁸

Напоминая, как шло критическое осмысление наиболее спорных произведений Андреева 1901—1902 гг. («Мысль», «Бездна», «В тумане»), современный нам исследователь подчеркивает:

«Наиболее „загадочным“ оказался рассказ „Стена“. Словесные бои вокруг него сводились прежде всего к попыткам определить реальный жизненный смысл, вложенный в зловещие символические образы этого странного произведения. Для радикальной интеллигенции не было сомнений в том, что рассказ направлен против существующего строя, „стеной“ стоящего на пути человечества к свободному развитию.

К сожалению, в рассказе „Стена“ конкретно-исторические обстоятельства получают слишком отвлеченное и

²⁷ Брусянин В. В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. М., 1912, с. 65—66.

²⁸ Андреев Л. Собр. соч., т. 3. СПб., 1911, с. 89, 92.

Даже мистическое истолкование, предстают в виде непознаваемой и неодолимой роковой силы, властвующей над людьми. Писатель, по-видимому, хочет сказать, что сегодня „стена“ существует, но есть уже люди, не желающие мириться с ней, пытающиеся преодолеть ее. Однако беспомощные в своем одиночестве, они терпят поражение. Их мечта — „может быть, хоть один увидит ту новую прекрасную жизнь, которая за стеной“, — оставляет равнодушной уродливую массу прокаженных, бездумно веселящихся у подножия зловещей стены. Поэтому при всей субъективно гуманистической направленности и эмоциональной напряженности рассказа выводы были фаталистически безнадежными. К тому же и человеческая личность в этом рассказе выглядит уж слишком бессильной, жалкой, по-декадентски деформированной».²⁹

Автор цитируемого высказывания допускает весьма распространенную, и не только в литературе об Андрееве, ошибку. Он не учитывает жанровую природу рассказа, специфику и возможности данного жанра. Очевидно, что «Стена» — рассказ-аллегория, в котором особая роль отводится образам-маскам и деталям сказочно-фантастического пейзажа. Иными словами, произведение такого типа и не могло претендовать на изображение «конкретно-исторических обстоятельств». С другой стороны, естественно и то, что эти обстоятельства в рассказе «получают слишком отвлеченное и даже мистическое истолкование». Если согласиться с исследователем, подобный упрек можно было бы отнести и к творческой практике многих других писателей, в частности М. Горького: в его легендарно-фантастических вещах действуют неизвестно где и когда обитавшие люди, среди которых есть и вполне «мистические» фигуры, например Ларра — сын женщины и орла и т. д.

Думается, что изображенная автором «стена» — образ собирательный, понятие многомерное: «расшифровка» его никак не может быть сведена к одному-двум и даже трем и более значениям. Есть в этом произведении, несомненно, и «реальный жизненный смысл», а точнее сказать политический, — полемическая направленность рассказа «против существующего строя, „стеной“ стоящего на пути человечества к свободному развитию». Это довольно отчетливо почувствовали некоторые современные критики.

²⁹ Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967, с. 256.

Но по-своему правы были и те из них, которые не считали возможным видеть в андреевском произведении только этот смысл. «Некоторые объясняли этот рассказ с чисто „политической“ точки зрения, — писал Р. В. Иванов-Разумник, — считая эту „стену“ олицетворением русского политического строя и чуть ли не режима Плеве <...> Нечего и говорить, насколько неудачно подобное „объяснение“ <...> Для каждого должно быть ясно, что „стена“ — это судьба, рок <...> И право же, слишком много чести не только режиму Плеве, но и всему русскому абсолютизму XIX века сравнивать его с вечной, неизменной, фатальной силой, какую представляется Л. Андрееву „стена“».³⁰

«Рок», «судьба», «фатальные силы» — все это действительно выходит на первый план в творчестве Андреева. С такой точки зрения необходимо рассматривать и рассказ «Стена». Обращение к указанным проблемам происходило не только в связи с его, Андреева, человеческими и писательскими настроениями и пристрастиями. Таково было веяние времени. Интерес к этим темам если и не впервые возникает, то заметно обостряется с появлением последних произведений Тургенева, повестей и рассказов Толстого 1880—1900-х годов. А на грани веков они становятся актуальными для многих поэтов и прозаиков — как реалистов, так и символистов. Достаточно сказать, что к решению их обращаются М. Горький и Бунин, Вересаев и Куприн, Бальмонт и Сологуб, Брюсов и Блок.

Каковы же конкретно те «фатальные силы», которые, по мнению Андреева, образуют непроходимую «стену» на пути человечества к иной, лучшей жизни?

Весьма характерно в этом отношении признание В. В. Вересаева. Вспоминая о времени довольно близкого своего знакомства с Андреевым (1900-е годы), Вересаев задумывается над тем, что было «общего» у них, во всем таких «чудовищно разных» людей (и можно добавить — писателей). И приходит к выводу: «Общее было в то время обоим сильно и глубоко мучившее „чувство зависимости“, — зависимости „души“ человека от сил, стоящих выше его, — среды, наследственности, физиологии, возраста; ощущение непрочности всего, к чему приходишь

³⁰ Иванов-Разумник Р. В. О смысле жизни. СПб., 1908, с. 116, 117.

„разумом“, „мыслью“». ³¹ Многие из этих сил, от которых зависит и душа человеческая, и вся жизнь и судьба человека, как раз и попытался изобразить в своей «Стене» Андреев. Поясняя замысел рассказа, он писал одному из своих корреспондентов: «Стена — это все то, что стоит на пути к новой, совершенной и счастливой жизни. Это, как у нас в России и почти везде на Западе, политический и социальный гнет; это несовершенство человеческой природы с ее болезнями, животными инстинктами, злобою, жадностью и пр.; это вопросы о цели и смысле бытия, о боге, о жизни и смерти — „проклятые вопросы“». ³²

Зависимость от среды рассматривается писателем прежде всего под углом зрения неравноправного положения людей в обществе. Причем его интересуют в этом случае не социальные причины неравноправия, а та нравственно-психологическая атмосфера, в которой оно существует. Автор намеренно подчеркивает: все собравшиеся у подножия стены находятся в одинаково тяжелых условиях, у всех у них нет никакой надежды преодолеть ее, все они обречены, все они «прокаженные». Но, несмотря на все это, у них не возникает потребности объединить свои усилия, потребности в человеческой солидарности, столь понятной и необходимой в их положении, перед лицом общей беды и несправедливости. У них нет сочувствия к «голодному», хотя, возможно, очень скоро каждый из них может умереть с голоду. Они цинично равнодушны к индивидуальным усилиям людей, одни из которых, отчаявшись, пытаются пробить стену «лбом», а другие — «проковырять» в ней хотя бы маленькую дырочку.

Мотив отчуждения, глубочайшего равнодушия к общему делу, величайшей разъединенности людей неоднократно возникает в рассказе и, можно сказать, усиленно нагнетается автором. В результате возникает впечатление своеобразного «пира во время чумы». В то время как одни «прокаженные» стремятся как-то преодолеть стену, другие, «бледные и измученные», сходятся и расходятся в «бесконечном танце», третьи с «веселой завистью» смотрят на танцующих, четвертые находят себе «временную подругу», пятые — «некрасивые» и «больные» — женятся, шестые набрасываются на «труп повешенного».

³¹ Реквием... с. 149.

³² Литературное наследство, т. 72, с. 492.

Но не только разъединенность людей, их взаимное равнодушие, зависть, корысть, право сильного, озлобление делают «стену» навсегда неприступной и непреодолимой. На пути к лучшей человеческой доле непоколебимо стоят и другие препятствия, устранить которые не властен человек, ибо они из ряда тех, которые Вересаев назвал «физиологическими». К ним относится, в частности, биологическая несовместимость, вражда полов. Именно ее имеет в виду Андреев, когда очень кратко, но выразительно намечает эволюцию в отношениях «его» и «ее»:

«Я обнимал ее, а она смеялась, и зубки у нее были беленькие, беленькие, и щечки розовенькие, розовенькие. Это было так приятно!

И нельзя понять, как это случилось, но радостно оскаленные зубы начинали щелкать, поцелуи становились укусом, и с визгом, в котором еще не исчезла радость, мы начинали грызть друг друга и убивать. И она, беленькие зубки, тоже била меня по моей больной слабой голове <...> И это было страшнее, чем гнев самой ночи и бездушный хохот стены. И я, прокаженный, плакал и дрожал от страха, и потихоньку, тайно от всех целовал гнусные ноги стены, и просил ее меня, только меня одного, пропустить в тот мир, где нет безумных, убивающих друг друга». ³³

Преодолеть «стену», по Андрееву, значит также победить таких вечных врагов человека, как болезни, старость и смерть. Ибо пока они существуют, жизнь людей была и всегда будет отравлена ожиданием «визита» этих врагов. И понятно, почему безмолвствует и, очевидно, долго, если не вечно, будет безмолвствовать «стена» в ответ на «суровые и горькие требования» смертных:

«— Отдай мне мое дитя! — сказала женщина <...>

Кроваво-серым пятном выступали на стене мозги того, кого эта женщина называла „мое дитя“ <...>

Из безмолвной толпы вышел красивый и суровый старик и стал рядом с женщиной.

— Отдай мне моего сына! — сказал он <...>

И вот вышел из толпы еще человек и сказал:

— Отдай мне моего брата! <...>

Тогда и я, прокаженный, ощутил в себе силу и смелость, и вышел вперед, и крикнул громко и грозно:

³³ Андреев Л. Собр. соч., т. 3, с. 93.

— Убийца! Отдай мне самого меня!

А она, — она молчала. Такая лживая и подлая <...>

— Так будь же проклята! <...>

— Будь проклята!

И звенящим тысячеголосым стоном повторила вся земля:

— Будь проклята! Проклята! Проклята!».³⁴

Ненависть и «безумная ярость», наполнившие «изболевшиеся сердца», способствовали наконец сплочению: «И <...> мощный поток человеческих тел <...> всей своей силой ударил о стену. И снова отхлынул, и так много, много раз, пока не наступила усталость, и мертвый сон, и тишина».³⁵ Но «стена» продолжала стоять несокрушимо.

Рассказ «Стена», написанный в самом начале 1900-х годов, в преддверии революции, с одной стороны, очень своевременно указывал на разобщенность людей как на большое зло, способное причинить непоправимый ущерб общему делу, и тем самым, следовательно, призывал к солидарности, а с другой — содержал значительную долю сомнения в успехе борьбы с многоликой «стеной».

Нетрудно увидеть в андреевском рассказе полемику с легендарно-романтическими произведениями М. Горького: и с подвигом во имя людей Данко, и с героической смертью Сокола, и с призывом Буревестника. Вспоминая о «непримиримых» расхождениях с Андреевым во взглядах на человека и перспективы его борьбы за улучшение жизни и обновление мира, М. Горький писал: «Для меня человек всегда победитель, даже и смертельно раненный, умирающий. Прекрасно его стремление к самопознанию и познанию природы, и хотя жизнь его мучительна, — он все более расширяет пределы ее, создавая мыслью своей мудрую науку, чудесное искусство <...> Андрееву человек представлялся духовно нищим; сплетенный из непримиримых противоречий инстинкта и интеллекта, он навсегда лишен возможности достичь какой-либо внутренней гармонии. Все дела его — „суета сует“, тлен и самообман. А главное, он — раб смерти и всю жизнь ходит на цепи ее».³⁶

Было бы неверно делать вывод, что Андреева вообще не трогала героика и он лишен был способности восхищаться подвигами и готовностью пожертвовать жизнью

³⁴ Там же, с. 97—99.

³⁵ Там же, с. 100.

³⁶ Книга о Леониде Андрееве, с. 17—18.

во имя лучшей доли ближнего. В годы революции 1905 г. он заметил в письме к В. В. Вересаеву: «А красив человек — когда он смел и безумен и смертью попирает смерть...». Но в этом же письме, совсем в духе своих размышлений из рассказов «Ложь» и «Стена» и с интонацией героев Достоевского, он со страстью «пытает» адресата и самого себя: «Кто я? До каких неведомых и страшных границ дойдет мое отрицание? Вечное „нет“ — сменится ли оно хоть каким-нибудь „да“? И правда ли, что „бунтом жить нельзя“?». И затем, явно имея в виду М. Горького, продолжает: «Человек? Конечно, и красиво, и гордо, и внушительно, — но конец где? Стремление ради стремления — так ведь это верхом можно поездить для верховой езды, а искать, страдать для искания и страдания, без надежды на ответ, на завершение, нелепо. А ответа нет, всякий ответ — ложь».³⁷

М. Горький, конечно, видел и отчетливо понимал, что рассказ «Стена», как и многие другие произведения Андреева, полемически направлен против него, автора «Старухи Изергиль», «Песни о Соколе» и «Песни о Буревестнике». И тем не менее «Стена» понравилась ему. И, разумеется, ничего странного и удивительного в этом не было: М. Горький умел уважать и ценить чужой и нередко чуждый ему талант; он никогда не считал, что все писатели должны видеть и изображать мир «по-горьковски». Так, в ответ на недоумение Андреева: «Вот — я знаю, чувствую, ты искренне хвалишь рассказ. Но — я не понимаю, как может он нравиться тебе?» — М. Горький ответил: «Мало ли на свете вещей, которые не нравятся мне, однако это не портит их, как я вижу».³⁸ Эта позиция в то же время не мешала М. Горькому, как уже отмечалось, открыто и непримиримо спорить с Андреевым. В декабре 1901 г. он писал Андрееву: «По нынешним дням <...> потребно жизнерадостное, героическое, с романтизмом (в меру)».³⁹ И в этом же месяце в письме к Е. Чирикову М. Горький сетовал на то, что большой талант Андреева — пока еще «одно голое настроение», которое нужно «прихватить огоньком общественности».⁴⁰ При всем том М. Горь-

³⁷ Реквием... , с. 158, 159.

³⁸ Книга о Леониде Андрееве, с. 18.

³⁹ Литературное наследство, т. 72, с. 113.

⁴⁰ Архив А. М. Горького, т. 7. Письма к писателям и И. П. Ладьянникову. М., 1959, с. 34.

кий с пониманием относился к своеобразию андреевского дарования. Явно имея в виду некоторые из таких рассказов, как «Стена», «Ложь», «Молчание», «Мысль» (в которых, кстати сказать, господствует «одно голое настроение»), он советует Андрееву продолжить творческие поиски именно в этом направлении: «Пощипли „Мысль“ мещанскую, пощипли их Веру, Надежду, Любовь, Чудо, Правду, Ложь — ты все потрогай! И когда ты увидишь, что все сии устои и быки, на коих строится жизнь теплая, жизнь сытая, жизнь уютная, жизнь мещанская, зашатаются, как зубы в челюсти старика, — благо ти будет и — долголетен будешь на земли».⁴¹

В этом высказывании особенно очевидно то общее, что сближало писателей, в целом таких «чудовищно разных». Тут были, разумеется, не только терпимость и уважение к таланту. В той же «Стене» не могли не вызвать сочувствия М. Горького гневные обличения мещанских, инертных и косных, «устоев» и настроений толпы. Уже в первых своих рассказах-легендах М. Горький будет писать не только о героях и подвигах, но и о тех «серых», благополучных и «осторожных» «людишках», которые, будучи не в состоянии оценить эти подвиги, как нельзя лучше умели извлечь из них для себя практическую пользу. Герой «Стены», призывающий к жертвам во имя лучшей жизни, увидел только «спины» — «равнодушные, жирные, усталые».⁴² Такие же «спины» мог бы увидеть и Данко: он «смотрел на тех, ради которых он понес труд, и видел, что они — как звери <...> не было на лицах их благородства, и нельзя было ему ждать пощады от них». И не случайно, конечно, такие люди, после того как Данко привел их в «свободную землю», «не заметили смерти его и не видали, что еще пылает рядом с трупом Данко его смелое сердце».⁴³ Однако при всей несомненности переключки финалов этих произведений улавливается различие основной тональности их звучания. Андреев, можно сказать, не оставляет никакой надежды на возможность, даже весьма отдаленную, изменения жизни человека к лучшему: «Черная ночь выплевывала мокрый песок, как больная, и несокрушимой громадой стояла стена», — таковы заключи-

⁴¹ Литературное наследство, т. 72, с. 150.

⁴² Андреев Л. Собр. соч., т. 3, с. 100.

⁴³ Горький М. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1968, с. 95, 96.

тельные слова рассказа.⁴⁴ Горький же убежден, что жертвы, на которые идут герои, оправданны и не бесплодны. Да, люди, которых Данко вывел из леса, скорее всего недостойны смерти героя, они еще не доросли до понимания высокого смысла человеческого подвига. Но со временем придут другие люди. О них-то (а не только о своих соплеменниках) и думает умирающий герой, им-то и оставляет надежду автор «Старухи Изергиль»: «Кинул взор вперед себя на ширь степи гордый смельчак Данко, — кинул он радостный взор на свободную землю и засмеялся гордо. А потом упал и — умер».⁴⁵

И в первый, и в последующие периоды своей деятельности М. Горький написал немало произведений, в которых с гневом и сарказмом изобразил «идеалы» и устремления, настроения и психологию мещанина. С этой точки зрения и М. Горький, подобно Андрееву, вполне мог бы назвать многих своих героев «прокаженными», не имеющими ничего общего с образом и подобием человеческим. Но для М. Горького масса людей никогда не была только «толпой», сборищем случайных и разных людей, объединенных каким-то одним, как правило, низменным настроением. Как раз к такому изображению, и не только в «Стене», явно тяготел Андреев. Против подобной односторонности М. Горький пытается предостеречь его в начале 1901 г., давая понять, что подход в этом случае должен быть дифференцированным: «Дело жизни по нынешним дням все в том, чтоб, с одной стороны, организовать здоровый, трудящийся народ — демократию; с другой — чтоб дезорганизовать усталых, сытых, хмурых буржуев. Бодрому человеку только намекни — он поймет и улыбнется, и увеличит бодрость свою, больного скукой мещанина — ткни пальцем — и он начнет медленно разрушаться».⁴⁶ Но и это и многие другие предостережения М. Горького не возымели действия на Андреева. У него был совсем иной угол зрения, качественно иное восприятие мира и человека. Не оказали влияния на него в этом смысле и события революции 1905 г., давшие многочисленные и прекрасные примеры невиданной ранее политической и гражданской солидарности. «В общем, все, что я

⁴⁴ Андреев Л. Собр. соч., т. 3, с. 100.

⁴⁵ Горький М. Полн. собр. соч., т. 1, с. 96.

⁴⁶ Литературное наследство, т. 72, с. 83.

видел, — заметит он в письме к В. В. Вересаеву, — не поколебало устоев моей души, моей мысли; быть может, еще не знаю, сдвинуло их слегка в сторону пессимистическую. Вернее так: человека, отдельного человека, я стал и больше ценить и больше любить (не личность, а именно отдельного человека: Ивана, Петра), — но зато к остальным, к большинству, к громаде испытываю чувство величайшей ненависти, иногда отвращения, от которого жить трудно. Революция тем хороша, что она срыгает маски, — и те рожи, что выступили теперь на свет, внушают омерзение. И если много героев, то какое огромное количество холодных и тупых скотов, сколько равнодушного предательства, сколько низости и идиотства <...> Можно подумать, что не от Адама, а от Иуды произошли люди, — с таким изяществом и такою грацией совершают они дело массового, оптового хриstopродавчества». ⁴⁷

Рассказ «Стена», как уже отмечалось, сконцентрировал в себе большинство тех проблем и тем, над которыми постоянно и мучительно размышлял Андреев и которые привлекали внимание многих художников слова на грани веков. Рассказ этот, а точнее сказать философско-публицистический этюд, построен по типу полифонического произведения.

Есть в нем главная тема, ее развитие, свой лейтмотив, воссоздать который помогают вновь и вновь повторяющиеся детали пейзажа, детали-символы и образы-маски. К ним относятся «стена» и «ночь», образы «голодного», «танцующих», «повешенного», «дураков» и т. д., а также непрестанно варьируемое восклицание, содержащее просьбу-мольбу уставших от жизни людей: «Убейте нас!», и следующее за ним утверждение: «Но, умирая каждую секунду, мы были бессмертны, как боги». За всем этим просматривается центральная для Андреева, и не только в этом рассказе, мысль о смерти человека и бессмертии человечества, — мысль, как он стремится показать, утешительная для личности лишь отчасти и одновременно леденящая душу трагической обреченностью и безысходностью.

Но кроме этой главной темы выдвигается в «Стене» целый ряд вопросов, проблем и мотивов, которые не получают в произведении сколь-нибудь последовательного

⁴⁷ Реквием... , с. 164.

развития и законченного изображения. Они как бы только обозначаются, лишь на какое-то мгновение «выхватываются» из тьмы «ночи» и тут же исчезают. Они — своего рода «кошмарный» фон того, что совершается у «стены», и своеобразное пояснение к более углубленному пониманию многоликости ее — тех непреодолимых несправедливостей, несчастий, социальных и биологических препятствий, которые стоят на жизненном пути всякого смертного. Это и раздумья о власти, законности и беззаконии; о голоде, болезнях, вражде полов; о более чем призрачных возможностях человека в познании и осмыслении им мира и самого себя; это и проблемы индивидуализма и коллективизма, эгоизма и альтруизма, насилия и терпения, веры и неверия, фатальной предопределенности и протеста, борьбы человека против нее и т. д., и т. п. Следует подчеркнуть: все эти проблемы только ставятся или намечаются писателем, отношение же его к ним остается не до конца проясненным. Можно сказать и более определенно: художественная ткань рассказа «Стена» (и это характерно не только для данного андреевского произведения) соткана так, что в ней сопрягаются самые разные логики и ни одной из них не отдается предпочтение, все зависит от точки зрения «наблюдателя».



Вспоминая о времени выхода в свет первой книги рассказов, прославившей Андреева, В. В. Вересаев писал: «Вчерашний безвестный судебный репортер газеты „Курьер“, Леонид Андреев сразу и безоговорочно был выдвинут в первый писательский ряд. Рассказ „Бездна“, напечатанный уже после выхода книжки в той же газете „Курьер“, вызвал в читательской среде бурю яростных нападок и страстных защит; графиня С. А. Толстая, жена Льва Толстого, напечатала в газетах негодующее письмо, в котором протестовала против безнравственности рассказа. Буря эта сделала известным имя Леонида Андреева далеко за пределами очень в сущности узкого у нас круга действительных любителей литературы. Книжка, в последующем издании которой был включен и рассказ „Бездна“, шла бешеным ходом, от газет и журналов поступали к Андрееву самые заманчивые предложения. Бедняк, переби-

вавшийся мелким репортажем и писанием портретов, стал обеспеченным человеком». ⁴⁸

В числе тех, кто поддержал Андреева, был М. Горький: ему в целом понравился этот рассказ, он увидел в нем антимещанскую направленность. Союзником С. А. Толстой выступил Л. Н. Толстой, также осудивший это произведение. Оценка Толстого огорчила Андреева: он надеялся, что великому писателю будет близка затронутая тема. В письме к А. А. Измайлову он замечает: «Напрасно это он, — „Бездна“ — родная дочь его „Крейцеровой сонаты“, хоть и побочная». ⁴⁹

У Андреева, конечно, были основания считать себя в этом случае продолжателем Толстого. Как и автор «Крейцеровой сонаты», он в своей «Бездне» обращается к исследованию проблемы пола, изображению животного начала в человеке.

В этом рассказе ничто поначалу не предвещает драматической развязки. Все кажется прекрасным: и природа, окружающая юных героев, студента-технолога Немовецкого и гимназистку Зиночку, и они сами. Можно сказать, что, знакомя читателя с героями, автор с некоторой даже чрезмерностью подчеркивает только хорошее в их внешнем и внутреннем облике: разговор их «лился спокойным потоком и был все об одном: о силе, красоте и бессмертии любви <...> И как и речь, все у них было молодое, красивое и чистое: стройные, гибкие фигуры, словно пронизанные воздухом <...> и свежие голоса, даже в простых словах звучащие задумчивой нежностью, так, как звенит ручей в тихую весеннюю ночь, когда не весь еще снег сошел с темных полей». ⁵⁰

Однако уже и в первой главке «Бездны» есть своего рода знаки, «знаменья», предвещающие страшный финал рассказа. Это детали пейзажа, детали-символы. В них видится и полное суровой тревоги предостережение героям (всю серьезность его они лишь почувствовали, но не осознали), своего рода предупреждение, лаконичное и образное, о том, что должно произойти в дальнейшем и что призвано бытовым случаем перевести в план философски обобщенных раздумий об извечной борьбе темных

⁴⁸ Там же, с. 145.

⁴⁹ Рус. лит., 1962, № 3, с. 198.

⁵⁰ Андреев Л. Собр. соч., т. 3, с. 134.

и светлых начал в человеке, о слепых и разрушительных инстинктах, живущих в недрах его души: «Оттуда, где раньше сверкало раскаленное солнце; бесшумно ползли вверх темные груды облаков и шаг за шагом пожирали светло-голубое пространство. Тучи клубились, сталкивались, медленно и тяжело меняли очертания разбуженных чудовищ и неохотно подвигались вперед, точно их самих, против их воли, гнала какая-то неумолимая, страшная сила. Оторвавшись от других, одиноко металось светлое волокнистое облачко, слабое и испуганное».⁵¹

Изображаются в «Бездне» и другие темные силы, — порожденные социальными контрастами и болезнями буржуазного общества бедность, нищета, проституция, бродяжничество, алкоголизм. Говорится об этом тоже в символично-аллегорическом плане, но символика в данном случае более прозрачна и значительно легче поддается «расшифровке». На пути Немовецкого и Зиночки возникают страшные фигуры людей: у одной женщины «спина горбилась и встегивала вверх грязную кофту», на лице другой «горели по два красных кирпичных пятна»; в молчании мужчин, «мрачных, оборванных», «чувствовалась угроза»: «они были пьяны, злы, и им хотелось любви и разрушения».⁵²

К встрече с этой стороной действительности андреевские герои оказались не подготовлены. А главное, не готовы они были к борьбе с «чудовищами», которые обитали не вне их, а внутри. Именно этот конфликт — в центре внимания автора «Бездны». Он прослеживает, как пробуждается зверь в интеллигентном и «чистом» юноше (когда он оказывается наедине с Зиночкой, над которой надругались пьяные и злые босяки), и как это «чудовище» пожирает «светло-голубое пространство» разума и человечности.

Как уже отмечалось, рассказ Андреева вызвал острую полемику. Среди тех, кто ополчился против «Бездны», самым распространенным было обвинение автора в безнравственности и в том, что он оклеветал человека. Отвечая критикам (а в числе их был и такой «борец» за нравственность, как В. Буренин), Андреев писал:

«Можно быть идеалистом, верить в человека и конечное торжество добра — и с полным отрицанием относиться

⁵¹ Там же, с. 138.

⁵² Там же, с. 140, 144.

к тому современному двуногому существу без перьев, которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось животным.

Они ужаснулись тому, что культурный юноша насилует незащищенную и уже оскорбленную девушку, и сказали: это неправда, этого быть не может. А проститутки они не заметили. . . Дело, видите ли, в том, что проституция есть нечто обычное, узаконенное и в небольших размерах допускаемое для самых благонаправленных юношей и старцев < . . . >

В том-то и ужас нашей лживой и обманчивой жизни, что зверя мы не замечаем. . . ».⁵³

Сопоставляя эту статью Андреева с его рассказом «Бездна», литературовед приходит к выводу:

«Статья Андреева интересна социальным толкованием рассказа: „ужасное“ в „Бездне“ — лишь концентрированное выражение обыденных зол социальной жизни. Сгустить „ужас“ понадобилось для того, чтобы взбудоражить смиряющуюся, привыкшую к общественному кошмару публику.

Исследователю не пристало, конечно, подменять художественный образ публицистическими его объяснениями, сделанными задним числом, особенно в случае с Андреевым. Писатель в эти годы активно занимался публицистикой < . . . > И примечательно, что общественная температура его публицистики была гораздо более высокой, чем температура его художественного творчества. Мы не обнаружим в его рассказах ни той открытой гражданской инвективы, ни тех призывов к идеалам, которые нередко находим в его статьях».⁵⁴

В этом высказывании много верных наблюдений, но далеко не со всеми выводами автора можно согласиться. Действительно, в статье подчеркнута «социальное толкование рассказа», но содержание ее вовсе не сводится к утверждению, что «ужасное» в «Бездне» лишь «концентрированное выражение обыденных зол социальной жизни». В статье, как и в рассказе, идет речь о месте и роли животного начала, о звере в человеке. И поэтому точнее было бы сказать, что своей статьей (вслед за рассказом)

⁵³ Курьер, 1902, 27 янв., № 27.

⁵⁴ Русская литература конца XIX—начала XX века. 1901—1907, с. 137.

писатель хотел указать на ставшие актуальными в то время и невероятно трудные для решения острые социально-биологические проблемы. Не кажется основательным и утверждение исследователя, что в рассказах Андреева отсутствовала «открытая гражданская инвектива», что в сравнении с публицистикой «общественная температура» их была ниже. Нельзя забывать о том, что это два разных жанра, каждый из которых имеет свои законы, приемы и средства доказательства. Хорошо известно также, что именно рассказы Андреева, а не его статьи горячо интересовали современников и вызывали широчайший читательский отклик.

«Сгустить „ужас“» удастся Андрееву, думается, вовсе не потому, что он в концентрированном виде изображает «обыденное зло социальной жизни». О социальном зле он говорит очень кратко и мимоходом. Как мы уже отмечали, подчеркнуть этот «ужас» помогают ему исключительный случай или парадоксальная ситуация, к которым писатель всегда был равнодушен и которые он, как правило, стремился подать крупным планом. Эта исключительность — факта ли, того или другого положения или поворота в судьбе героя — как нельзя более наглядно обнажала то страшное, что может таить в себе быт, неприметно-серая, обывательская жизнь, показывала, до какой степени она «ненормальна» и сколь чревата драматическими и трагическими осложнениями. В этом как раз и заключается своеобразие писательского почерка Андреева, отличие его, в частности, от художественной манеры Чехова, который к пониманию «страшного в нестрашном» обычно подводил читателя, не прибегая к описаниям исключительных ситуаций.⁵⁵ Именно это несходство в приемах и принципах изображения скорее всего и имел в виду Андреев, когда писал о том, что Чехов не любил его рассказов, и уточнял, в чем заключалось отличие его творческой индивидуальности от чеховской («...я груб, резок, иногда просто криклив» ... и т. д.).

⁵⁵ «Зачем это писать, — недоумевал Чехов, — что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда... Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все» (Куприн А. И. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1958, с. 570).

Сочетание обычного и исключительного находим и в рассказе «В тумане», в котором также показано «восстание бессознательного и его победа над интеллектом». В этом сочетании современным критикам виделась творческая переключка Андреева с Чеховым и Достоевским. Речь шла о том, насколько органично и самобытно сумел освоить он их художественные открытия: «К ужасу жизни Андреев подходит с двух сторон: со стороны обыкновенного, от заурядных проявлений, и со стороны необычайного, от крайних ее проявлений. В повести „В тумане“ встречаются и переплетаются оба направления, в которых художник ищет разгадать тайну жизни; здесь и ужас обыденщины, которым он соприкасается с Чеховым, и ужас ужасного, ужас края бездны свешивающегося над пропастью, которым он примыкает к психологическим и уголовным элементам творчества Достоевского».⁵⁶

Со времени публикации рассказа «В тумане» возникла тенденция сопоставлять его с «Бездной» и противопоставлять их друг другу. Предпочтение в этом случае отдавалось обычно первому произведению. Рассказ «В тумане» похвалил Чехов; сдержанно, но в целом положительно оценил этот рассказ Л. Толстой. Весьма понравился он современной молодежи, которая выступила в защиту автора против «ревнителей» нравственности. Основания для таких сопоставлений и противопоставлений, конечно, были: Андреев продолжал размышлять над проблемами, которые волновали его и в «Бездне», но решать, а вернее ставить, их стремился на более широком и привычном для читателя социальном фоне. «С редким мастерством автору удается вместить в рамки уголовного случая <...> огромное содержание большого социального вопроса, в нашей литературе после „Крейцеровой сонаты“, кажется, никем не затронутого», — писал один из критиков.⁵⁷ Таково же примерно было мнение и другого рецензента: «Рассказ поражает своей реальностью, но эта реальность есть правда жизни, которую не спрячешь за рядами точек. Не смаковать с цинизмом произведение Андреева должны были бы критики и не вопить на всю Русь о его без-

⁵⁶ Волжский. Из мира литературных исканий. СПб., 1906, с. 210—211.

⁵⁷ Самарская газета, 1903, 10 янв., № 7.

нравственности, а, наоборот, указать на высокое художественное и нравственное значение рассказа».⁵⁸

Анализируя рассказ «В тумане» (как, впрочем, и другие произведения Андреева), нельзя не учитывать своеобразие реализма этого писателя, ту смысловую нагрузку, во многих отношениях специфическую, которую несут изображаемые им социально-бытовые обстоятельства. Все это, как представляется, не в должной мере принимается во внимание критиком, следующим образом интерпретирующим упомянутый рассказ:

«В конце <...> 1902 г. писатель публикует новый рассказ — „В тумане“, герой которого, юноша с помыслами о чистой любви, в конце произведения сходится с проституткой, зверски убивает ее и кончает самоубийством. Рассказ снова вызвал наряду с сочувственными и негодующие отклики, хотя давал для этого меньшие основания, чем „Бездна“. Многие из того, что Андреев договорил о „Бездне“ *post factum*, в авторском комментарии (имеется в виду статья Андреева по поводу «Бездны», — В. Г.), здесь явствуется из самого текста (возможно, писатель учитывал критику «Бездны» и сознательно устранял эту недоговоренность). Изображение тайников психики освещается в рассказе социальным светом. Очевидно недвусмысленное осуждение автором буржуазно-интеллигентской среды, неспособной дать истинное воспитание юноше с хорошими нравственными задатками.

Об этом свидетельствует скупая, но выразительная ироническая характеристика матери Павла, поглощенной светской жизнью и равнодушной к детям, и его отца, в короткие промежутки между визитами, выставками и театрами начинающего сына прописными истинами об оборотной стороне цивилизации, вреде алкоголя и разврата и совершенно не умеющего проникнуть в душу его».⁵⁹

Бросается в глаза прежде всего неточность в передаче содержания рассказа. Действительно, Павел Рыбаков убивает проститутку Манечку, с которой он сходится «в конце произведения». Но это будет уже не первая продажная женщина в его жизни. И в этом как раз и состоит сложность характера этого юноши: «помыслы о чистой любви»

⁵⁸ Двинский листок, 1903, 26 марта, № 304.

⁵⁹ Русская литература конца XIX—начала XX века. 1901—1907, с. 137—138.

не предшествуют связи его с Манечкой (как можно понять исследователя), а, пусть и не без конфликтов с доводами рассудка и совести, сосуществуют, уживаются с неоднократными его «падениями», перемежаются с ними. Именно поэтому нельзя согласиться с исследователем, что Павел «юноша с хорошими нравственными задатками», но не получивший «истинного воспитания». Сам автор, кстати сказать, придерживался на сей счет совсем другого мнения. Имея в виду этот рассказ, он писал М. Горькому: «Кажется, ничего штука — хотя тип, как и все, что я пишу, противен».⁶⁰

Осуждает ли автор «буржуазно-интеллигентскую среду, неспособную дать истинное воспитание»? В целом — да. Но в семье Павла не все обстоит так неблагоприятно, как стремится представить это критик. Ироничность характеристики, которая дается матери героя, и в самом деле «недвусмысленна». Что касается отца, Сергея Андреевича, то он, при всей его занятости, к воспитанию сына подходит и серьезно, и не без известной чуткости: «Павла он не ласкал, как мальчика, но зато говорил с ним, как с взрослым, как с хорошим знакомым, с тою только разницей, что никогда не посвящал разговора житейским пустякам, а старался направить его на серьезные темы <...> И ему и Павлу это очень нравилось. Даже об успехах Павла в училище он не решался спрашивать подробно, так как боялся, что это нарушит гармонию их отношений и придаст им низменный характер крика, брани и упреков. Своих редких вспышек он долго стыдился и оправдывал их темпераментом» (А, 1, 335).

И в характеристике Сергея Андреевича можно отметить налет иронии (в приведенной цитате опущена следующая строка: «Он считал себя хорошим отцом, и когда начинал разговаривать с Павлом, то чувствовал себя как профессор на кафедре»). Но Андреев в данном случае не стремится сгущать краски. Он пытается показать, что даже в такой сравнительно благополучной по части воспитания семье, где о многих вопросах жизни говорят серьезно и откровенно, некоторые жгучие (и не только для подростка) проблемы нравственности остаются нерешенными. Иначе говоря, дело не в том, что отец «начинает сына прописными истинами», а в том, что и общество в це-

⁶⁰ Литературное наследство, т. 72, с. 159.

лом не способно ответить на вопрос: как быть с этим «диссонансом», с тем, что человек издавна жил и продолжает жить как бы в двух сферах, двойной жизнью — явной, которой он гордится, и тайной, которую он сам же презирает и тщательно скрывает. Первая — это та, о которой повествуется во всех умных, серьезных и полезных книгах, это культура, театры, красивые, чистые и благородные женщины, это Катя Реймер, которую Павел решил любить «всю долгую жизнь». И рядом с ней продолжает течь совсем другая жизнь — отвратительно грязная и цинично бесстыдная, она и вне человека и внутри него, она и отталкивает его своим безобразием и непостижимым образом влечет к себе, о ней не забывает он и на лоне природы, и в сутолоке городских улиц.

Рассказ «В тумане» (и в этом отношении он типичен для творчества Андреева), можно сказать, перенасыщен аллегориями, символическими деталями и образами. В нем отсутствуют чисто бытовые описания, нейтральный интерьер и пейзаж. И конечно, писатель совсем не случайно повторял неоднократно, что он «враг быта — факта — текущего» и что мысль его «безвозвратно отдана» «проблеме бытия». Действительно, не быт подростка со свойственными этому возрасту «жгучими» вопросами, не сами по себе переживания его, вызванные «дурной» болезнью, интересуют писателя, а кардинальные проблемы неблагополучия человеческого бытия. Это неблагополучие чувствуется во всем, к чему прикасаются взгляд и мысль героя. Он приходит к выводу, что одиночество, страдания и скука — извечные спутники человека.

С темой одиночества в рассказе тесно связана проблема любви-ненависти мужчины и женщины. Стремление их к близости рассматривается писателем как иллюзорная попытка человека преодолеть извечное одиночество. Свой путь в познании этой истины проходит и андреевский герой, и он вслед за Позднышевым из «Крейцеровой сонаты» готов прийти к выводу: «взаимности», понимания между мужчиной и женщиной не было, нет и «не может быть». Именно в этом видится символический подтекст заключительной сцены рассказа, когда происходит столкновение Рыбакова с проституткой Манечкой и возникает образ четверорукого и четвероногого чудовища, ведущего смертельную схватку с самим собой: «И тут произошло что-то неожиданное и дикое: пьяная и полуголая жен-

щина, красная от гнева <...> размахнулась и ударила Павла по щеке. Павел схватил ее за рубашку, разорвал, и оба они клубком покатались по полу. Они катались, сшибая стулья и волоча за собою сдернутое одеяло, и казались странным и слитным существом, у которого были четыре руки и четыре ноги, бешено цеплявшиеся и душившие друг друга. Острые ногти царапали лицо Павла и вдавливались в глаза; одну секунду он видел над собой разъяренное лицо с дикими глазами, и оно было красно, как кровь; и со всею силою он сжимал чье-то горло» (А, 1, 349).

* * *

По словам Н. К. Михайловского, одного из первых критиков Андреева, в его рассказах «... смерть часто „косит жатву жизни“ <...> а смерть — страшная штука». ⁶¹ Действительно, в редком из своих произведений Андреев так или иначе не затрагивал тему смерти. Некоторое однообразие в этом увидели не только читатели и критики, но и сам писатель. Поясняя причину, по которой он решил не печатать рассказ «Тенор», Андреев писал М. Горькому: «В основной мысли он повторение „Большого шлема“ и „Жили-были“ <...> Правда, я очень боюсь смерти, никак не могу примириться с фактом ее существования, но все время и притом однообразно кричать: ох, нехорошо умирать! — нелепо». ⁶²

Было бы неверно, однако, в таком на редкость пристальном интересе писателя к изображению смерти видеть, во-первых, лишь отражение страха Андреева-человека, а во-вторых, считать его «отрицателем» жизни, законченным пессимистом.

Заслуживают внимания в этом отношении выводы, которые делал Андреев в рецензии на пьесу Чехова «Три сестры», поставленную в Художественном театре (1901). Андрееву было известно, что некоторые современные критики называли Чехова певцом «безвременья», уныния и печали.

В своей рецензии он стремится обосновать принципиально иной взгляд:

⁶¹ Рус. богатство, 1901, № 11, с. 73.

⁶² Литературное наследство, т. 72, с. 155.

«По-видимому, с пьесой А. П. Чехова произошло крупное недоразумение, и, боюсь сказать, виноваты в нем критики, признавшие „Трех сестер“ глубоко пессимистической вещью, отрицающею всякую радость, всякую возможность жить и быть счастливым. В основе этого взгляда лежит то господствующее убеждение, что если человек плачет, болен или убивает себя, то жить ему, значит, не хочется и жизни он не любит, а если человек смеется, здоров и толст, то жить ему хочется и жизнь он любит <...>

Тоска о жизни — вот то мощное настроение, которое с начала до конца проникает пьесе и слезами ее героинь поет гимн этой самой жизни».⁶³

Защищая Чехова, Андреев, несомненно, отстаивал и свой взгляд на задачи художника. Он хотел подчеркнуть (как бы комментируя многие из собственных произведений), что думать о смерти следует прежде всего во имя жизни.

Смерть — как часть неотвратимо и невыносимо горькой правды о жизни — во все времена привлекала внимание философов и художников. Всю сознательную жизнь пристально вглядывался в нее Толстой, мучительно и напряженно ища ответ на вопрос: как следует жить, когда есть смерть, и есть ли вообще смысл в человеческом существовании, если оно неминуемо заканчивается полным уничтожением. Смысла нет, отвечал он, если жизнь проходит так, как прошла она у Ивана Ильича или у Никиты Серпуховского («Холстомер»); смерть предпочтительнее того ежедневного ада, который по привычке или по непониманию именуют жизнью Позднышев и отец Сергей.

На вопросы о смысле, цели и оправданности личного существования и жизни человечества напряженно ищут ответы и не находят их герои Достоевского.

Этого высокого смысла жизни не находят зачастую и герои чеховских произведений. Не находит его Ионыч, и, конечно, не только потому, что пошлость жизни его «засасывает». Он еще в молодости довольно пронизательно почувствовал (и этому помог отказ Кати выйти за него замуж) какую-то большую и не совсем ясную для него неправду в том, что любовь и семья непременно должны сделать человека счастливым, а жизнь его одухотворенной. Уместно вспомнить здесь слова Толстого: «Главная

⁶³ Андреев Л. Собр. соч., т. 1. СПб., 1911, с. 254—255.

причина семейных несчастий та, что люди воспитаны в мысли, что брак дает счастье. К браку примаанивает половое влечение, принимающее вид обещания, надежды на счастье, которое поддерживает общественное мнение и литература, но брак есть не только не счастье, но всегда страдание, которым человек платится за удовлетворение полового желания, страдание в виде неволи, рабства, пресыщения, отвращения, всякого рода духовных и физических пороков супруга, которые надо нести, — злоба, глупость, лживость, тщеславие, пьянство, лень, скупость, корыстолюбие, разврат <...> Главная причина этих страданий та, что ожидается то, чего не бывает, а не ожидается того, что всегда бывает. И потому избавление от этих страданий только в том, чтобы не ждать радостей, а ждать дурного, готовясь переносить его» (Т, 53, 229).

Трагически безотрадные мысли напрашиваются и по прочтении многих других рассказов Чехова, таких, например, как «В овраге» и «Архиерей». И в том и в другом речь идет о смерти, но, пожалуй, даже не сама по себе смерть страшна в этих произведениях, хотя трудно себе представить что-либо более страшное, нежели смерть ребенка, которого обливают кипятком («В овраге»). Писатель побуждает задуматься над коренными противоречиями той жизни, в которой давно утрачены самые элементарные понятия о высоком смысле бытия человеческого. Символический образ «фальшивых» денег, встречаемый в рассказе «В овраге», имеет едва ли не прямое отношение и к «Архиерею», и к ряду других чеховских произведений. Нельзя не прийти к выводу: неладно что-то в самых глубинных основах жизни людей, непрестанно продолжающих «печатать» фальшивые ценности, поклоняться им и окончательно потерявших представление о том, каковы ценности истинные. Мы видим, что в жизни, изображенной «В овраге», не имеет цены все лучшее, что есть в человеке: юность, красота, любовь, искренность, верность, мысль, правда, сострадание. Всесветную ложь и всеобъемлющую фальшь прозревает умирающий герой рассказа «Архиерей». Его тяготит одиночество, та глухая стена непонимания, которая отделяет его от людей даже самых близких. Теперь ему ясно, что каждый новый шаг его в прошедшей жизни, каждая новая ступенька по лестнице служебного, общественного признания не только неумолимо и все больше отдаляли его от неповторимо

прекрасной поры детства, но и все дальше и дальше уводили от какой-то иной и, возможно, единственно ценной, настоящей жизни. И только когда последний проблеск сознания готов оставить его, он догадывается о том, какой могла и должна была быть эта жизнь. Она не только несколько не похожа на ту, которую он прожил, но и в корне отрицает ее: «А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (Ч, 9, 430).

В своих воспоминаниях об Андрееве М. Горький, говоря о чрезвычайно пристальном, на грани болезненного, интересе этого писателя к теме смерти, стремится показать не только один из главных «пунктов» их расхождений во взгляде на человека и действительность, роль и задачи художника, но и подчеркнуть своеобразие, самобытность андреевского дарования:

«Однажды я рассказал Леониду о том, как мне довелось пережить тяжелое время „мечтаний узника о бытии за пределами его тюрьмы“, о „каменной тьме“ и „неподвижности, уравновешенной навеки“, — он вскочил с дивана и, бегая по комнате <...> торопливо, возмущенно, задыхаясь, говорил:

— Это, брат, трусость — закрыть книгу, не дочитав ее до конца! Ведь в книге — твой обвинительный акт, в ней ты отрицаешься — понимаешь? Тебя отрицают со всем, что в тебе есть, — с гуманизмом, социализмом, эстетикой, любовью, — все это — чепуха по книге? Это смешно и жалко: тебя приговорили к смертной казни — за что? А ты, притворяясь, что не знаешь этого, не оскорблен этим, — цветочками любишь, обманывая себя и других, — глушенькие цветочки!..».⁶⁴

«Тяжелое время» в жизни М. Горького — это, надо думать, те нелегкие дни его юности, в один из которых он пытался покончить жизнь самоубийством. Следы явно повышенного внимания к этой теме можно обнаружить и в его творчестве, в частности в реалистических произведениях раннего периода, написанных не без влияния Достоевского (и в полемике с ним), Толстого и Чехова.

⁶⁴ Горький М. Полн. собр. соч., т. 16. М., 1973, с. 326—327.

К ним можно отнести такие рассказы, как «Извозчик», «Одинокий» (1895), «Колокол», «Тоска», «За бортом» (1896). В каждом из этих рассказов мы встречаемся с героями в момент критической переоценки прожитого и мучительных раздумий о предстоящей смерти. Герои эти приходят к безутешному выводу: жизнь кончается, а ответ на самый главный вопрос так и не получен — зачем и во имя чего они родились, жили и принуждены теперь умереть.

Изображение этой, можно сказать, классической психологической ситуации находим и в творчестве Андреева. Как пример, наиболее характерный в этом отношении, следует назвать уже упоминавшийся рассказ «Жили-были». Но и в этом рассказе автор не стремится, как делает Толстой в «Смерти Ивана Ильича», всесторонне показать несостоявшуюся жизнь человека, всю совокупность нерешенных или решенных не так, как следовало, проблем, которые усугубляют страдания умирающего. Андреев выделяет и более пристально исследует собственно лишь один вопрос, едва намеченный в толстовской повести, вопрос о двух непримиримо противоположных типах отношения к смерти (о живущих «под знаком» смерти и о тех, кто не задумывается о ней).

Такой подход, а именно подчеркнутое выделение (зачастую весьма искусственное) какой-то части проблемы, какого-то одного-двух аспектов в художественном решении ее, был обычен для Андреева. Мы видим, что в одних произведениях факт смерти изображается им для того, чтобы до предела обнажить проблему отчуждения, одиночества человека, исследовать причины, которые мешают ему слышать и понимать ближнего («Большой шлем», «Молчание»). В других — его интерес сосредоточен на психологическом состоянии человека, который ищет смерти, ибо жизнь сломила его и у него нет сил противостоять ее злу, насилиям, социальным и «природным» несправедливостям («Стена», «В подвале»). Выбор в пользу смерти совершают некоторые андреевские герои и потому, что только в этом видят единственную оставленную человеку возможность свободы действий и волеизъявления. Этот своеобразный протест против фатальной предопределенности судьбы, «линии» жизни, против чьей-то злой воли, заставляющей человека, как по рельсам, проходить свой путь от рождения и до смерти, находим в «Рассказе

о Сергее Петровиче». Смерть физическая и духовная, о которой повествует Андреев, это еще и напоминание о том, что жизнь его героев проходит в достаточно большом отклонении от истинно человеческих норм ее: то ли в мещанском, лишенном творческого беспокойства благополучии, то ли в цинично равнодушном эгоцентризме, то ли в убого однообразном конформизме, то ли в одностороннем подчинении или изменчивым чувствам, или «чистому» разуму («Бездна», «Мысль», «В тумане», «Большой шлем», «Призраки»).

С темой смерти у Андреева, кроме того, связаны и размышления о «времени быстротекущем», о связи времен, о времени историческом и космическом, объективном и субъективном. Его персонажей страшит не только будущее, в котором ожидает их неминуемая встреча со смертью, но и прошлое с его «безнадежной пустотой веков и пространств», та трагически печальная суть человеческого бытия, которая однажды отлилась в формулу на могильном камне: «Я не был, был, никогда не буду». Говоря конкретнее, Андреева волнуют вопросы, как и в чем именно проявляется воздействие «груза» времен прошедших и грядущих на жизнь человека в настоящем, на его зрение души и видение мира. Эти вопросы, как уже отмечалось, постоянно интересовали и Л. Толстого, который высказывал мнение (мы помним это), что человеку не следует заглядывать за те две «стены», одну из которых он называл «прошлое», а другую — «будущее». В июне 1895 г. Толстой запишет в дневнике: «Думал: мы не можем, не должны знать будущего. Это незнание есть необходимое условие жизни. Полное знание исключило бы возможность жизни» (Т, 53, 38). А в январе 1903 г. он придет к выводу: «Да, великое счастье уничтожение воспоминания, с ним нельзя <...> жить радостно» (Т, 54, 154).

В таких же примерно аспектах рассматривает как прошлое, так и будущее Андреев в рассказе «Губернатор» (1906). Для Петра Ильича, губернатора, навсегда остановилось время, остановилось в тот момент, когда он, взмахнув платком, отдал приказ о расстреле бастовавших рабочих, которые со своими семьями пришли на площадь к губернаторскому дому. Отныне он во власти воспоминаний о безвинно убитых (среди них были женщины и дети), — воспоминаний, которые он не в силах «уничтожить». Показывая, как мысль героя вновь и вновь возвра-

щается к роковому событию, автор стремится проследить, какие именно необратимые изменения и сдвиги происходят в его сознании, в самом характере осмысления им случившегося: «Уже пятнадцать дней прошло со времени события, а он все думал о нем — как будто само время потеряло силу над памятью и вещами или совсем остановилось, подобно испорченным часам <...> В первое время <...> связь между представлениями была логичной и понятной и оттого не особенно беспокойной, хотя и надоедливой; но вскоре случилось так, что все стало напоминать событие — неожиданно, нелепо, и потому особенно больно, как удар из-за угла» (А, 1, 532).

Все попытки и усилия Петра Ильича забыть о прошедшем оказываются несостоятельными. Он убеждается в том, что «оно не переходит в прошлое. Точно вырвавшись из-под власти времени и смерти, оно неподвижно стоит в мозгу — этот труп прошедших событий, лишенный погребения» (А, 1, 537). Писатель показывает, как в связи с этим меняется отношение героя к действительности, к предметам окружающей его обстановки, к людям, как постепенно отходит он от своего прежнего взгляда на все это и ко многому, что еще недавно занимало и привлекало его, утрачивает интерес. Так, новыми глазами смотрит губернатор на площадь, которая видна из окна кабинета: «Все казалось скучным, бестолковым, изнывающим в чувстве тупой и безнадежной тошноты». В ином свете видится ему и столь привычный интерьер кабинета: он вдруг замечает, что «тисненные обои» «грязны и закопчены» и что от «медных отдушников» тянутся «черно-желтые потоки, как из неаккуратного старческого рта» (А, 1, 539). Претерпевают изменения и его чисто физические ощущения: в какое-то мгновение ему начинает казаться, что «осенняя свежесть и солнечное тепло» (А, 1, 541) существуют как бы отдельно, порознь друг от друга. Главное же, что отличает Петра Ильича от того прежнего, жившего до всего случившегося, — это то, что у него не бывает теперь разных настроений, смены их и переходов, а всегда господствует одно единственное, неизменно печальное.

В изменениях, которые происходят в характере и мироощущении андреевского героя, играет роль не только «груз» воспоминаний о прошлом. Не менее важное, а то и решающее значение в этом плане имеет для него и буду-

щее: ему известно, что на него готовится покушение, что произойдет оно неотвратимо, и причем в один из ближайших дней, а то и часов. Петр Ильич не стремится избежать наказания и, более того, покорно ждет возмездия, считая его справедливым. Он не боится смерти и готовится принять ее достойно. И тем не менее эта жизнь в непрестанном ожидании смерти лишь весьма отдаленно, чисто внешне напоминает его прежнюю жизнь и жизнь людей, продолжающих вести обычное существование. О его теперешней жизни можно сказать словами поэта: «Как тяжело ходить среди людей И притворяться непогибшим». До какого-то времени это «притворство» способно вводить в заблуждение окружающих, они догадываются о происходящих в нем переменах, но это не мешает им продолжать считать его «своим», видеть в нем прежнего человека и губернатора. И только когда исподволь накапливавшиеся изменения приводят к «странной и решительной перемене», всем становится очевидно, что это человек из какого-то совсем иного мира, что это «новый образ на месте знакомого и привычного человека» (А, 1, 576). Суть этих превращений, вызванных жизнью «под знаком» смерти, состоит в том, что Петр Ильич не только не стал хуже, чем был прежде, но, напротив, много лучше (правдивее, честнее, глубже), и тем не менее люди его круга отвергают его. В определении этой коллизии отчасти помогает высказывание А. Камю, сделанное им в пояснение замысла своей повести «Посторонний» (и, разумеется, без всякой связи с творчеством Л. Андреева): «Герой <...> осужден потому, что не играет в игру тех, кто его окружает. В этом смысле он чужд обществу, в котором живет, он бродит в стороне от других по окраинам жизни частной, уединенной, чувственной. Он отказывается лгать <...> Он говорит то, что есть на самом деле, он избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой».⁶⁵

Нечто подобное произошло и с андреевским героем:

«Все тот же он был, но стал он правдив лицом и игрою его, и от этого казалось, что лицо у него новое. Оно улыбалось там, где раньше было спокойно, хмурилось, где прежде улыбалось, было равнодушно и скучно, когда

⁶⁵ Цит. по: Великовский С. Грани «несчастливого сознания». М., 1973, с. 48.

раньше выражало интерес и внимание. И так же страшно правдив стал в чувствах своих и их выражении: молчал, когда молчалось, уходил, когда хотелось уйти, спокойно отворачивался от собеседника, когда тот становился скучен <...>

Только вежливым перестал он быть, и сразу распалась связь, соединявшая его много лет с женою, детьми, окружающими <...> Смертельно одинок он был, сбросивший покров вежливости и привычки» (А, 1, 576, 577).

Итак, дыхание смерти, коснувшееся героя, кардинально изменило, преобразило его духовный мир, приобщило его к более высокому пониманию смысла бытия. И вместе с тем всепоглощающая сосредоточенность на смерти, безраздельное подчинение всего распорядка общественно-служебной жизни и существа жизни внутренней ожиданию ее приводят к тому, что у героя атрофируются весьма многие характерные и необходимые для обычного человеческого существования мысли, чувства, поступки и реакции и в конце концов для него полностью, говоря словами Л. Толстого, исключается «возможность жизни».

Известно, что Андреев очень положительно и даже с энтузиазмом отнесся к началу революционных событий 1905 г. В рассказе «Губернатор» он открыто выражает свои симпатии угнетенному и пострадавшему народу и стремится показать, что преступления, совершаемые властью имущими, неотвратимо повлекут за собой наказание, и причем такое, которое, может быть, будет тяжелее и страшнее смерти. Но несмотря на все это, «Губернатор» был написан явно не ко времени: проблема совести, проснувшейся у царского сановника, конечно же, не принадлежала к числу проблем, которые могли всерьез заинтересовать демократически настроенного читателя в годы революции. Прежде всего из этих, надо думать, соображений исходил М. Горький, более чем сдержанно оценивший андреевский рассказ.⁶⁶ Весьма невысокого мнения о «Губернаторе» был и сам автор⁶⁷ (он собирался переде-

⁶⁶ «Печатать эту вещь не надо, — писал М. Горький К. П. Пятницкому, — <...> рассказ плох <...> Но все же — какой это талант, Леонид! — есть места большой силы, дьявольски глубокие по настроению» (Литературное наследство, т. 72, с. 421).

⁶⁷ «„Губернатор“ мой вышел плох, — замечал Андреев в письме к тому же Пятницкому, — оставил его на время или совсем» (там же, с. 421).

лать рассказ, но намерение свое не осуществил).. Но неудовлетворенность Андреева была скорее всего связана с художественными несовершенствами рассказа, а не с сомнениями по поводу актуальности звучания его.

Нет необходимости догадываться о том, какие именно несовершенства в своем произведении хотел устранить писатель. Можно лишь заметить, что в целом «Губернатор» — как раз тот тип рассказа, к созданию и усовершенствованию которого Андреев-новеллист постоянно стремился. В «Письмах о театре» (1912—1913) он подчеркивал:

«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 <...>

Жизнь стала психологичнее, если можно так выразиться; в ряд с первичными страстями и „вечными“ героями драмы: любовью и голодом — встал новый герой: интеллект. 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».⁶⁸

Говоря о театре будущего, который он называет театром «панпсихизма», Андреев по сути дела размышляет о дальнейших путях развития словесного искусства вообще. Усилия создателей этого искусства, по его мнению, всецело будут подчинены исследованию еще не открытых противоречий глубин духа, глубин психологии человека. И в этом случае он имеет в виду не только свои собственные достижения и не только в жанре драматургии. Эти новые пути, полагает он, были подготовлены всем предшествующим развитием мировой литературы, художественными открытиями Достоевского, Л. Толстого и прежде всего, как ему представляется, Чехова.

«Особенность Чехова в том, — пишет Андреев, — что он был наиболее последовательным панпсихологом. Если часто у Толстого одушевлено только тело человека, если Достоевский исключительно предан самой душе, то Чехов одушевлял все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры.

⁶⁸ Альманахи издательства «Шиповник», кн. 22. СПб., 1914, с. 231, 232.

Все предметы мира видимого и невидимого входят лишь как части одной большой души; и если его рассказы есть лишь главы одного огромного романа, то его вещи есть лишь рассеянные по пространству мысли и ощущения <...>

Но не только вещи, а и самое время <...> есть только мысль и ощущение героев». ⁶⁹

К такого рода «панпсихизму», углублению его и усовершенствованию Андреев будет стремиться постоянно, и на каждом новом этапе творчества все более активно и целенаправленно. Именно в этом ключе написан и рассказ «Губернатор», в котором «психологично» абсолютно все: и вещи, и пейзаж, и «самое время». И с этой точки зрения центральный персонаж рассказа — не столько Петр Ильич, губернатор, т. е. вполне конкретный человек вполне определенного социального положения (на его месте без особого ущерба для произведения можно поставить и другое лицо — и менее и более «значительное»), сколько «человеческая мысль в ее страданиях, радостях и борьбе», и точнее даже не мысль, отлитая в отчетливую форму, а процесс мышления человека, поставленного волей случая в совершенно специфические условия, процесс накопления изменений, которые происходят в связи с этим в его мировосприятии и приводят к кардинальному перерождению его внутреннего облика и основ его характера.

В исследовании этих необратимых сдвигов в недрах души героя едва ли не решающую роль, как мы старались показать, выполняет образ остановившегося времени. Можно добавить, что это одна из главных художественных координат в анализируемом рассказе, которая позволяет писателю не только показать исключительную сосредоточенность мысли персонажа на преступлении, им совершенном, но и дать всестороннюю оценку его отношения к случившемуся, подчеркнув, что эта мысль никак не пересекается в данном случае с эмоциональной сферой. Ведь губернатор хорошо понимает, что он совершил поступок антигуманный, но чувств жалости и сострадания при этом не испытывает: «Он спокойно, как о фигурах из папье-маше, думал об убитых, даже о детях; сломанными куклами казались они, и не мог он почувствовать их боли и страданий. Но он не мог не думать о них» (А, 1, 535—536).

Из сказанного видно, что Андреев снова рассматривает

⁶⁹ Там же, с. 250, 251.

один из аспектов проблемы, которая и прежде, например в рассказе «Мысль», волновала его, — проблемы мысли, вышедшей из-под контроля человека, и того разрушительного воздействия, которое способна причинить она бесконтрольностью своего как бы всецело изолированного существования. Писатель стремится проследить, как «...мысль изо дня в день убивала человека <...> Она лишала человека воли и ослепляла самый инстинкт самосохранения <...> И незаметно для себя люди отходили от обреченного и лишали его той невидимой, но огромной защиты, какую для жизни одного человека представляет собой жизнь всех людей» (А, 1, 565, 566).

Когда в конце рассказа Андреев вновь упоминает об остановившемся времени (оно «не подвигалось вперед: словно испортился механизм, подающий новые дни, и вместо следующего дня подавал старый, все один и тот же» — А, 1, 584), то мы с большей отчетливостью понимаем, какой именно смысл вкладывался им в слова, процитированные выше: «...время есть только мысль и ощущение героев». Испорченный «механизм» в данном случае свидетельствует о деформации сознания и восприятия человека; мышцы и мозг человека «закостенели», и он являл собой «величавый и печальный призрак» (А, 1, 579) мертвеца, ищущего могилы, ибо умер задолго до того, как его пронзили пули народных мстителей.

О тайне и загадке смерти, губительном воздействии ее на человека, которому пришлось слишком близко подойти к ней, чересчур пристально взглянуть на нее, писал Андреев и в своем рассказе «Елеазар» (1906).

В «Рассказе о семи повешенных» (1908) Андреев продолжает свои раздумья о роковом значении смерти, о возможных пределах приближения к ней человека. В этом произведении он более определенно сформулирует мысль, которая уже ощущалась и в «Губернаторе», и в «Елеазаре». Содержание ее сводится к тому, что никому не позволено и не должно быть позволено нарушать основной закон жизни — приоткрывать завесу над тайной смерти, точно обозначать время прихода и наступления ее (т. е. как раз то, о чем говорил Л. Толстой: «полное знание» будущего «исключило бы возможность жизни»). Один из героев этого рассказа, министр, узнающий день и час, в который на него должно быть совершено покушение, приходит к выводу:

«Не смерть страшна, а знание ее; и было бы совсем невозможно жить, если бы человек мог вполне точно и определенно знать день и час, когда умрет <...>

Дураки, они не знали, какой великий закон они свернули с места, какую дыру открыли, когда сказали с этой своею идиотской любезностью: „В час дня, ваше превосходительство“ <...>

И с внезапной острой тоскою в сердце он понял, что не будет ему ни сна, ни покоя, ни радости, пока не пройдет этот проклятый, черный, выхваченный из циферблата час» (А, 2, 71—72).

В «Рассказе о семи повешенных» Андреев попытался выразить свой протест против казней и террора, к которым прибегло царское самодержавие после поражения революции 1905 г. Поясняя замысел рассказа, он заметил: «... хочется крикнуть: не вешай, сволочь!».⁷⁰

«Ужас казни», в ожидании которой живут его семеро героев, это своего рода беспощадный эксперимент, позволяющий художнику провести, так сказать, последнюю проверку подлинности их взглядов и убеждений (в их ситуации у них нет и не может быть абсолютно никакой надобности притворяться, «играть» какую бы то ни было роль, быть неправдивыми), проверку запаса их человечности, нравственного потенциала, их истинного отношения к ближним, к действительности, к самим себе. Мы видим, что эту проверку выдерживают далеко не все революционеры (несмотря на то что по роду своей деятельности они должны были быть готовы пожертвовать своей жизнью). Губительным оказывается это «точное» знание и для таких «темных» личностей, как Янсон и Цыганок (хотя у них, пожалуй, и человеческого-то почти ничего не осталось). Кстати сказать, эти герои интересуют писателя ничуть не меньше, чем революционеры, ибо именно анализ их переживаний, как представляется ему, как раз и позволяет особенно убедительно и впечатляюще изобразить «потрясение» основ души обреченного на смерть человека, о чем собственно и хотел Андреев (прежде всего и главным образом) поведать в своем произведении: «Велик ужас казни, когда она постигает людей мужественных и честных, виновных лишь в избытке любви и чувства справедливости, — здесь возмущается совесть. Но еще ужаснее

⁷⁰ Литературное наследство, т. 72, с. 307.

веревка, когда она захлестывает горло людей слабых и темных. И как ни странно покажется это: с меньшей скорбью и страданием я смотрю на казнь революционеров, подобных Вернеру и Мусе, нежели на удушение этих темных, скорбных главою и сердцем убийц — Янсона и Цыганка. Даже последнему, безумному ужасу неотвратимо надвигающейся смерти могут противопоставить: Вернер — свой просвещенный ум и закаленную волю, Мусю — свою чистоту и безгрешность... а чем могут отозваться слабые и грешные, как не безумием, как не глубочайшим потрясением всех основ своей человеческой души» (А, 2, 417).

Итак, почти во всех своих рассказах, в которых Андреев пристально вглядывается в лицо смерти, он неизменно размышляет о жизни. Да, у него немало скорбных и тяжелых наблюдений и обобщений, да, жизнь, воссозданная им, кажется зачастую ничуть не страшнее смерти, и у читателя порой не может не возникнуть ощущения, что он, автор, повсюду и везде видит только смерть. Но она же, смерть, изображение трагически мучительного ожидания ее — это ведь в то же время и суровое напоминание о том, что жизнь должна строиться на каких-то совсем иных началах, более разумных и человеческих, — напоминание не отжившим и отживающим, а тем, кто еще может что-то исправить и поправить, тем, у кого есть будущее. И не случайно так часто у Андреева плачут обреченные герои: они плачут о том великом счастье, которым многие из них, к горчайшему их сожалению, не сумели воспользоваться. И не случайно именно в годы реакции, когда смерть стала «бытовым явлением» (и куда более реальным и страшным, нежели в рассказах Андреева), он напишет М. Горькому: «Вот во мне уже с полгода резко намечается какой-то кризис <...> от старого я отошел, а к новому дороги не знаю <...> Несомненно только одно, что от отрицания жизни я как-то резко поворачиваю сейчас к утверждению ее. И если прежде я думал, что существует только смерть, то теперь начинаю догадываться, что есть только жизнь <...> Если при успехах революции я смотрел мрачно и каркал: так было, так будет, то сейчас, живя в лесу виселищ, я чувствую и радость, и непоколебимую уверенность в победе жизни...».⁷¹

⁷¹ Там же, с. 303—304.



В 1898 г. вышел в свет двухтомник «Очерков и рассказов» М. Горького. Он принес ему широчайшую известность не только в России, но и за границей. В 1900 г. (к этому времени было опубликовано уже четыре тома сочинений молодого литератора) критик М. Меньшиков писал:

«Из глубин народных пришел даровитый писатель и сразу покориł себе всю читающую Россию. Вы догадываетесь, что речь идет о Горьком: именно его книги расходятся с неслыханною у нас быстротою, его имя передается из уст в уста в миллионах уголков, где только еще теплится интеллигентная жизнь. Куда бы вдаль вы ни поехали, от Петербурга до Тифлиса и от Варшавы до Владивостока, вы непременно встретите восторженных поклонников этого нового таланта, реже — хулителей его. О Горьком говорят, о нем ведут горячие споры <...> Что же такое этот Горький?»¹

Многие современники, критики и писатели стремились определить своеобразие таланта Горького, пытались разгадать секрет его необычайного успеха и популярности. Одни из них в этой связи говорили об «экзотических» фигурах героев-босяков; другие — о новой, бодрой тональности его произведений; третьи приходили к выводу, что Горький, как никто другой, «угадал» господствующее настроение общества: «Лет двенадцать тому назад, — говорилось в цитированной выше статье, — Горь-

¹ Критические статьи о произведениях Максима Горького. СПб., 1901, с. 181.

кий был бы, мне кажется, невозможен. Тогда его, может быть, задержали бы на литературных заставах, в редакциях <...> Но теперь, в последние пять-шесть лет, Горький пришел как раз вовремя, и это <...> одна из тайн его шумной славы. Он пришел вместе с новою умственною волною в русском обществе, в разгар ожесточенных битв народников и марксистов, в разгар обостренного внимания именно к пролетариату».²

Действительно, Горький пришел в литературу «вовремя». Но, разумеется, не фактор случайности сыграл в этом свою главную роль. «Уже первое произведение М. Горького — рассказ „Макар Чудра“ — свидетельствовало о тесной связи молодого писателя со всей демократической литературой и в то же время о принципиально новых чертах его идейной и художественной позиции. Это новое выразилось прежде всего в сочетании зрелого реализма с ярко революционной романтикой».³

Об органической связи новаторских открытий Горького с традициями предшественников хорошо сказал Чехов. «Заслугу» этого писателя Чехов увидел в том, «что он первый в России и вообще в свете заговорил с презрением и отвращением о мещанстве, и заговорил именно как раз в то время, когда общество было подготовлено к этому протесту» (Ч, 20, 58).

Чехов высоко оценил многие горьковские рассказы. И вместе с тем уже в первых своих отзывах он высказал ряд замечаний, которые свидетельствовали о том, что далеко не все в творчестве молодого литератора отвечало его собственным взглядам на задачи художника.

По выходе в свет «Очерков и рассказов» Горького Чехов написал автору: «Вы по натуре лирик, тембр у Вашей души мягкий. Если бы Вы были композитором, то избегали бы писать марши. Грубить, шуметь, язвить, неистово обличать — это не свойственно Вашему таланту» (Ч, 18, 224). В этом высказывании нетрудно увидеть стремление направить развитие таланта Горького по пути, близкому самому Чехову. Но Горький вряд ли мог согласиться с этими рассуждениями Чехова, ибо в его творческой индивидуальности органически сочетались и лири-

² Там же, с. 184.

³ Бялик Б. Судьба Максима Горького. М., 1973, с. 37.

чески тихий тембр, и высокая патетика, и пафос неистовых обличений.

Удивительно многообразно было творчество Горького 1890-х годов и по содержанию, и по форме выражения. В его поле зрения попадают жизнь «босяков» и интеллигентские салоны, в его рассказах и повестях действуют крестьяне, купцы, мещане, ремесленники, рабочие.

В жанровом отношении Горький практикует в эти годы рассказы, близкие очерку («Челкаш», «Мальва»), и психологические этюды, чем-то напоминающие гаршинские произведения («Ошибка»). Есть у него рассказы, глубоко объективные по тону, заставляющие вспомнить Чехова («Встреча», «Скуки ради»), и произведения, написанные не без влияния сказовой манеры Лескова («Проходимец»). Кроме рассказов-легенд, «фантазий», построенных на необычном, исключительном материале, мы находим у Горького и остросюжетную новеллу (если воспользоваться терминологией, к которой прибегают исследователи этого жанра), и рассказ-портрет, воссоздающий один характер, и рассказ, тяготеющий к повести, охватывающий большое количество лиц и событий, и т. д.

При заметном несходстве (тематическом и структурно-художественном), есть нечто сближающее все эти произведения и позволяющее говорить о стиле Горького как некоем едином устойчивом целом, несмотря на все изменения, которые претерпевает его творчество в процессе своего развития.

Наиболее постоянными были две тенденции в художественной практике писателя. С одной стороны, оптимистическое, романтически возвышенное отношение к человеку, воспевание благородства, гордости и красоты, а с другой — трезво реалистический взгляд на уродливые условия действительности, беспощадная критика и обличение этих условий. В одних произведениях преобладала первая тенденция, в других — место романтика занимал суровый реалист. Конечно, такое разделение весьма условно, ибо, как справедливо писал С. Д. Балухатый, «привести резкую границу в творчестве Горького между двумя этими системами по ряду признаков невозможно, как и нельзя установить определенной хронологической преемственности в пользовании писателем тем или иным художественным методом». Можно и следует говорить лишь о совокупности, о сочетании этих двух систем, по-

тому что именно это сочетание, «внедрение реалистических деталей в романтический рассказ или же соединение романтических черт повествования с чертами бытовыми, является устойчивым приемом в рассказах Горького и воспринимается как органическая особенность художественного метода писателя».⁴

Этот «устойчивый прием» придал творчеству Горького своеобразие, так заметно отличавшее его не только от Чехова, которому чужда была всякая романтическая патетика, но и от Короленко, хотя тот, как известно, ратовал за синтез реализма и романтизма, видя в этом синтезе новое направление в развитии русской литературы. Надо сказать, что этот прием не нашел еще своего универсального применения в рассказах-легендах типа «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Хан и его сын». Они, разумеется, не прошли незамеченными, — напротив, о них много говорили и спорили современники. Однако известность принесли Горькому другие произведения. По словам А. В. Луначарского, «никакие ханы с их сыновьями, конечно, не могли доставить ему славы, слава пришла к нему с „Челкашом“, т. е. ультраромантическим рассказом, украшенным, однако, старыми и новыми реалистическими наблюдениями».⁵

К этому типу рассказов следует отнести и такие, как «Емельян Пиляй» (1893), «Мой спутник», «Дед Архип и Ленька» (1894), «На плотях», «Однажды осенью» (1895), «Тоска» (1896), «В степи», «Скуки ради», «Коновалов», «Супруги Орловы» (1897), «Проходимец» (1898) и некоторые другие.

Проблемы, волнующие Горького в этих подчеркнута реалистических произведениях, зачастую перекликаются с теми, что привлекали его и в произведениях легендарно-фантастических. Однако художественные принципы и самый подход к изображению действительности заметно отличаются от тех, которыми он руководствовался в своих легендах, или, как назвал их А. В. Луначарский, «литературных композициях». В этом случае Горький ставит перед собой более сложные задачи. С одной стороны, он

⁴ Труды юбилейной научной сессии Ленинградского гос. университета. Л., 1946, с. 318, 320.

⁵ Луначарский А. В. Статьи о советской литературе. М., 1958, с. 384.

пытается «из маленьких кусочков реального создать большое идеальное», а с другой — постоянно напоминает, что «люди — пестры», что «нет только черных сплошь и нет сплошь белых. Хорошее и дурное спутано в них».⁶

Такая задача в значительной мере определила и сюжет, и композицию, и природу конфликта в названных рассказах. Для того чтобы обнаружить какие-то незаурядные стороны характера героя, Горькому требовались исключительно острые ситуации. И он находил их. Его произведения полны драматизма, трагических столкновений и бурных душевных движений. Уже этим они заметно отличаются от сочинений Чехова, где характеры героев чаще всего проявляются в бытовых мелочах повседневной жизни.

Нередко рассказы основаны на психологическом парадоксе, сюжетно подчеркнутым и усиленным. Речь идет о тех произведениях, в которых первое знакомство с центральным персонажем, все, что мы поначалу узнаем о нем из прямых авторских оценок и самохарактеристик героя, отнюдь не располагает в его пользу. И только решение конфликта (чаще всего это какой-то «случай» из жизни этого персонажа) позволяет увидеть героя в совершенно ином свете: подчеркнуто отрицательное и явно одностороннее мнение о нем уступает место более глубокому и всестороннему.

Таково, например, впечатление от встречи с Емельяном Пиляем, который способен оттолкнуть не только своим «босяцким» видом, но и грубостью, жестокостью и убогостью жизненного «идеала». «Эх, брат, — говорит он, — коли бы теперь тысячу рублей море мне швырнуло — бац! Сейчас открыл бы кабак; тебя в приказчики, сам устроил бы под стойкой постель и прямо из бочонка в рот себе трубку провел <...> „Максим, отверни кран!“ — и буль-буль-буль — прямо в горло! <...> А мужика бы этого, черноземного барина — ух, ты! — грабь — дери шкуру!.. выворачивай наизнанку».⁷ Очень спокойно, как о чем-то житейски обычном, рассуждает Емельян о том, что хорошо бы «укокошить» «человека с большими

⁶ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 28. М., 1954, с. 378.

⁷ Горький М. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1968, с. 36. — Все следующие ссылки на это издание приводятся в тексте книги в такой форме: Г, 1, 36 (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

деньгами». И в какой-то момент, когда встретившиеся чабаны отказались дать табаку, он полон решимости от слов перейти к делу.

Если принимать во внимание только эту экспозиционную характеристику, то можно принять и такое суждение об этом рассказе: «Со всей суровой правдивостью Горький пишет о том, как собственничество заражает своим ядом людей из народа, разобщает их, порождает эгоизм, индивидуализм, как они становятся рабами собственничества. Жаждой накопления одержим босяк Емельян Пиляй. Мечта Емельяна — добыть денег и стать кабатчиком и тем самым „независимым“. Для достижения этой цели Пиляй оправдывает даже такое средство, как убийство».⁸ Но если вспомнить, как герой рассказывает эпизод из своей жизни (а он-то и составляет «центр тяжести» произведения), свет и тени распределяются иначе и мы уже не сможем согласиться с приведенным суждением.

В тот момент, когда Емельян совсем уж было решился на убийство купца Обаимова и с этой целью темной ночью залег под мостом, его слуха коснулся женский плач. «И тут, брат, все и пошло прахом, все мои планы и полетели к чертям! Смотрю — так сердце и ёкнуло: ма-аленькая девчоночка, дите совсем <...> глазенки большие такие — смотрят так ... и плечики дрожат-дрожат, а из глаз-то слезы крупнущие одна за другой так и бегут, и бегут <...> „Все, говорит, мне равно, я топиться пришла сюда“ <...> И вдруг тут, братец ты мой, заговорил я <...> Сердце говорило. Да! А она все смотрит, серьезно так и пристально, и вдруг как улыбнется! <...> „Милый вы мой, вы тоже несчастный, как и я! Да?“ <...> Да не все еще, а и поцеловала она меня тут в лоб, брат, — вот как! Чуешь? <...> Знаешь, лучше этого у меня в жизни-то за все сорок лет ничего не было! А?! То-то! А зачем я пошел? Эх ты, жизнь!..» (Г, 1, 43, 44).

Нет, из таких людей, как Емельян, не получилось и не могло получиться убийцы. Это, кстати сказать, прекрасно понял его хозяин, трактирщик: он сразу же прогнал Пиляя, когда услышал от него этот рассказ. Трудно поверить, что он объят жадной накопительства: он отка-

⁸ История русской литературы, т. 10. М.—Л., 1954, с. 229.

зывается от денег (их ему предлагала спасенная им девушка). И не о деньгах, в которых он тогда очень нуждался, вспоминает он, а о чутком, человеческом к себе отношении. Иначе расцениваем мы теперь его грубость и жестокость, — они у него напускные, за ними скрывается душа человека благородного, доброго, легко ранимого. И, конечно, несправедливо считать, что в своем рассказе Горький пишет о том, как люди из народа «становятся рабами собственничества». Смысл «Емельяна Пиляя» иной: человек из народа даже в самых неблагоприятных для него жизненных ситуациях остается человеком в высоком смысле этого слова.

Столь же неожиданно, как и Емельян, покоряет нас благородством Гришка Челкаш — портовый вор и пьяница; доброй и отзывчивой к чужому горю оказывается «девица из гулящих» Наташа («Однажды осенью»); чуткой к красоте, свободолюбивой предстает рыбачка Мальва.

Во всех этих рассказах можно отметить общность композиции, характера развития сюжета, художественно-стилевых средств. Каждый из них имеет развернутую экспозицию, включающую в себя детальное описание места действия и довольно развернутый портрет-характеристику героя. Пейзажи в этих рассказах, как и в легендах, эмоционально выразительны, романтически окрашены (в них звучат высокая патетика, призыв к свободе и нотки грусти, печали, порожденные сознанием недостижимости этой свободы). Однако в основе своей они глубоко реалистичны, в них непременно присутствуют подчеркнута бытовые, индустриально-городские детали. Достаточно вспомнить хорошо известное начало «Челкаша»: «Потемневшее от пыли голубое южное небо — мутно <...> Закованные в гранит волны моря подавлены громадными тяжестями <...> бьются о борта судов...» (Г, 2, 7). Или первую сцену рассказа «Емельян Пиляй», где изображаются не только безбрежное море, «безоблачное, дышавшее зноем небо», но и гавань с «лесом мачт, окутанных клубами тяжелого, черно-сизого дыма», а также упоминается такая выразительная деталь, как «голые, грязные ноги» Емельяна (Г, 1, 34).

Следует сказать, что в рассматриваемых рассказах Горький широко и обстоятельно изображает социальные условия, в которых живут его герои, сообщает немало

подробностей, касающихся материального достатка (а вернее недостатка) каждого из них, описывает сложные взаимоотношения их с хозяевами. И в то же время в большинстве случаев решение конфликта, развязка сюжета в этих произведениях предполагают привлечение романтических средств. Именно это и привносит остроту, придавая конфликту особый драматический накал. В момент столкновения Гришки с Гаврилой, читаем в «Челкаше», «море выло, швыряло большие, тяжелые волны на прибрежный песок, разбивая их в брызги и пену. Дождь ретиво сек воду и землю ... ветер ревел ... Все кругом наполнялось воем, ревом, гулом... За дождем не видно было ни моря, ни неба» (Г, 2, 40—41). Еще более красочна, эффектна и драматична развязка рассказа «Дед Архип и Ленька»: «Вдруг вся степь всколыхнулась и, охваченная ослепительно голубым светом, расширилась ... Одевавшая ее мгла дрогнула и исчезла на момент ... Грянул удар грома и, рокоча, покатился над степью, сотрясая и ее и небо, по которому теперь быстро летела густая толпа черных туч, утопившая в себе луну» (Г, 1, 72).

Заметно более самостоятельную роль выполняет в этих произведениях образ героя-рассказчика. Если в «Макаре Чудре» и «Старухе Изергиль» он в значительной мере лицо пассивное, то здесь он активно действует, спорит, отстаивает свои взгляды, обращается к читателю со всякого рода сентенциями. Образ этого героя во многом автобиографичен, он позволяет представить, как шло становление характера самого Горького, как расширялись и обогащались его представления о жизни и людях. При этом писатель не стремится как-то выпрямить сложный путь своих исканий, заблуждений и ошибок; он наделяет героя мыслями и настроениями, близкими к тем, которые в свое время, в пору скитаний, были свойственны юноше Пешкову. И только нотки иронии свидетельствуют о том, что в пору создания этих произведений автор уже расстался со многими прежними своими верованиями и взглядами.

Вспоминая о том, как в одну из трудных минут жизни помогла ему «девица из гулящих» («Однажды осенью»), герой-рассказчик следующим образом комментирует этот факт:

«Она меня утешала... Она меня ободряла...

Будь я трижды проклят! Сколько было иронии надо мной в этом факте! Подумайте! Ведь я в то время был серьезно озабочен судьбами человечества, мечтал о реорганизации социального строя, о политических переворотах, читал разные дьявольски мудрые книги, глубина мысли которых, наверное, недосытаема была даже для авторов их, — я в то время всячески старался приготовить из себя „крупную активную силу“. И меня-то согревала своим телом продажная женщина, несчастное, избитое, загнанное существо, которому нет места в жизни и нет цены и которому я не догадался помочь <...> чем-либо» (Г, 2, 54—55).

Подобные лирико-публицистические отступления важны в сюжетно-композиционном отношении. Они или обрамляют рассказ, или вставляются по ходу повествования. И в том, и в другом случаях они обобщают и подчеркивают идейно-художественный смысл, заключенный в конкретно-бытовых сценах, заостряют сюжет, делают его развитие более «упругим» и динамичным.

Так, мы видим, например, что по мере того как все больше раскрывается облик Шакро («Мой спутник»), заметно меняется и характер лирико-публицистических отступлений. Сначала они имеют самое непосредственное отношение лишь к данному человеку, поясняя и оценивая его поступки и высказывания: «Он меня поработал, я ему поддавался и изучал его, следил за каждой дрожью его физиономии, пытаюсь представить себе, где и на чем он остановится в этом процессе захвата чужой личности. Он же чувствовал себя прекрасно, пел, спал и подсмеивался надо мной, когда ему этого хотелось» (Г, 1, 130). Но постепенно смысловое наполнение этих отступлений приобретает заметно иной оттенок, они теряют свою конкретную направленность и возвышаются до широких обобщений. Автор говорит теперь не о спутнике по имени Шакро, а о спутнике, символизирующем все отрицательное и злое в человеке, то животное-стихийное начало, которое находится во вражде с разумом и подчас поработает его: «Он крепко спал, а я сидел рядом с ним и смотрел на него. Во сне даже сильный человек кажется беззащитным и беспомощным, — Шакро был жалок. Толстые губы, вместе с поднятыми бровями, делали его лицо детским, робко удивленным <...> Я смотрел на Шакро и думал: „Это мой спутник ... Я могу бросить его здесь,

но не могу уйти от него, ибо имя ему — легион... Это спутник всей моей жизни... он до гроба проводит меня» (Г, 1, 133).

Героя рассказа «Мой спутник» не мучают никакие «вечные» проблемы, он считает, что жизнь, такая, какая она есть, в общем-то вполне законна и справедлива. И в этом смысле он фигура не очень характерная для горьковских рассказов, в которых повествуется обычно о человеке «беспокойном», ищущем, не удовлетворенном ни собой, ни окружающими людьми. Чаще всего это бродяга, «перекати-поле», порвавший и семейные, и общественные связи. Но есть среди персонажей Горького и люди оседлые, состоятельные и тем не менее тоже лишенные покоя и живущие как бы в ожидании какой-то неотвратимой катастрофы.

Все рассказы Горького 1890-х годов написаны с позиции человека, ненавидящего жизнь «нормальных» людей, сломленных или примирившихся с существующими условиями. Почти в каждом из этих рассказов можно найти такого героя, который уже объявил «войну будничной жизни» или находится накануне этого объявления. Все эти герои на вопрос, что побудило их к бродяжничеству, отвечают примерно одинаково — говорят о тоске, разъедающей душу, о скуке жизни. «Это самое мерзостное настроение из всех, человека уродующих, — утверждает герой рассказа «Проходимец» Промтов. — Все вокруг перестает быть интересным, и хочется чего-то нового. Бросаешься туда, сюда, ищешь, ищешь, что-то находишь — берешь и скоро видишь, что это совсем не то, что нужно... Чувствуешь себя внутренне связанным, неспособным жить в мире с самим собой, — а этот мир всего нужнее человеку!..» (Г, 4, 46—47). Совсем неплохо живет на мельнице Тихона Павловича «засыпке» Кузьке Косяку («Тоска»), и тем не менее он мечтает о том времени, когда, все бросив, приобщится к вольной жизни, уйдет «за Кубань». «Люблю я, друг, эту бродяжнюю жизнь, — рассуждает «солдат» из рассказа «В степи». — Оно и холодно и голодно, но свободно уж очень... Нет над тобой никакого начальства» (Г, 3, 183). «Максим? Айда на Кубань?!» — настойчиво зовет Коновалов. А когда Максим отправляется бродить по Руси и однажды случайно встречается с Коноваловым, тот, не скрывая радости, говорит: «Максим! Ах ты... ан-нафема! Дру-

жок... а? И ты сорвался со стези-то своей? В босые приписался? Ну вот и хорошо!.. Какая там жизнь... сзади-то? Тоска одна, канитель; не живешь, а гниешь!» (Г, 3, 53).

Разумеется, есть в рассказах Горького этих лет и другие персонажи, что называется, окончательно «отпетые», «бросовый народ», «мертвые люди», которых уже ничто не волнует. Однако наибольший интерес несомненно представляют фигуры таких героев, как Коновалов, Орлов, Челкаш, Емельян Пиляй, Мальва, крепко задумавшихся над вопросами, что такое добро и зло, правда и справедливость, в чем смысл жизни.

Свидетельством того, что Горький отнюдь не порывает с традициями романтизма, является не только самый тип героя (непрестанно ищущего, неудовлетворенного и бунтующего), но также и близкие романтическому искусству художественные приемы и принципы его воссоздания. В этих произведениях писатель не дает характерной для реализма «генетической биографии» героев, обусловленной средой и воспитанием. Конечно, в каждом отдельном случае (будь то Мальва, Емельян Пиляй, Коновалов или Орлов) мы представляем себе социально-бытовые условия их жизни (нередко автор знакомит нас с биографическими фактами их прошлого), однако сведения эти обычно самого общего порядка и поэтому мало что объясняют в происхождении и формировании этих, как правило, самобытных характеров. Немногое проясняет в этом отношении и «скука жизни», от которой все они бегут и которая толкает их на бродяжничество — своеобразный бунт против нелепостей и несправедливостей современной им действительности. Ведь «скука жизни» знакома и многим другим людям их среды, однако далеко не все из них становятся бродягами.

Отмечая, что к приемам романтического искусства Горький обращался не только в своих рассказах-легендах, но и в первом романе «Фома Гордеев», Б. В. Михайловский подчеркивает: «Положительные качества Фомы коренятся, собственно, в его личных достоинствах, в исключительности индивидуального характера, в отвлеченной „природе человека“; в нем бунтует против социальной несправедливости „естественное“ человеческое чувство, жажда общего блага».⁹

⁹ Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, с. 167.

Этот характерный для романтизма аспект изображения, когда свойства характера, поступки и поведение героя мотивируются в основном «исключительностью индивидуальности», «естественной» природой человека, а не социальными условиями, находим и в рассмотренных выше рассказах.

Пытаясь выяснить, почему именно его, Григория Орлова, так сильно волнует вопрос о смысле жизни («И зачем это нужно, чтоб я жил, шил и помер, а?»), герой приходит к выводу: «Такая звезда моя, под звездой родится человек, и звезда — судьба его!». Эта мысль постоянно преследует его: «Судьба такая, Мотря!.. Судьба и характер души... Гляди, — хуже я других, хохла, к примеру? Однако хохол живет и не тоскует» (Г, 3, 227, 228, 229).

Такое объяснение, как замечает писатель, не удовлетворяло Орлова. Явно не удовлетворяло оно и автора рассказа.

Мы видим, что условия жизни супругов Орловых, когда они стали работать в холерном бараке, изменились в лучшую сторону. У них появилось немало «внешних впечатлений». Возникла благородная цель. Все это благотворно подействовало на Матрену. В ней пробудилось человеческое достоинство. Она порывает с той жизнью, которую вынуждена была вести в прошлом. Однако повлияли ли эти новые условия жизни на «характер души» Орлова? В какой-то момент кажется, что он переродился: у него появилось особое, «повышенное настроение», в нем вспыхивает «желание сделать что-то такое, что обратило бы на него внимание всех, всех поразило бы» (Г, 3, 257). Но это настроение быстро проходит, ибо он начинает догадываться, что все те изменения, которые произошли с ним, — явление временное и преходящее, что в целом жизнь не изменится и рано или поздно он вынужден будет снова окунуться в нее и вновь мучиться над нерешенными вопросами.

Рассказ «Коновалов» — еще одно подтверждение того, что Горького в эти годы серьезно волновал вопрос о социальной обусловленности развития и становления характера героя. Писатель был убежден, что такая мотивировка необходима, и пытался применить ее в своих произведениях, однако далеко не всегда это ему удавалось.

Коновалов, как и Орлов, человек крепко задумавшийся над кардинальными проблемами бытия, непрерывно ищущий свое место на земле и не находящий его. Как и Орлов, он склонен объяснить свою беспокойную жизнь тем, что такова уж его «планида», судьба. «Кто виноват, что я пью? — спрашивает он. — Павелка, брат мой, не пьет — в Перми у него своя пекарня. А я вот работаю лучше его — однако бродяга и пьяница, и больше нет мне ни звания, ни доли <...> Выходит — во мне самом что-то неладно» (Г, 3, 24).

Герой-рассказчик ведет спор с Коноваловым, пытается доказать ему, что он «жертва среды и условий», но успеха не имеет и сам склоняется к мысли, что отнюдь не все в жизни и поведении этого своеобразного человека, «алчущего и жаждущего», возможно объяснить его социальным происхождением и положением в обществе. Повествователь признается, что его «бесило» фатальное «самоуничужение» героя, «до той поры еще невиданное» у босяка, и добавляет: «Приходилось заключить, что Коновалов действительно — особая статья» (Г, 3, 24, 25).

Рассказы Горького 1890-х годов при всей их разнообразности, многообразии с точки зрения содержания и формы следует рассматривать как особый этап в художественной биографии писателя. Он выступает в эти годы и как романтик, и как реалист. Однако, как всякий большой художник, Горький самобытен: и романтизм, и реализм у него особого качества, они глубоко своеобразны. От романтиков-классиков его отличают внимание к конкретным историческим условиям быта героев и большая психологическая проникновенность в обрисовке их характеров.

В работах о раннем периоде деятельности Горького не раз давались определения его творческого метода. Среди бытующих в настоящее время наиболее приемлемым представляется следующее: «Первые шаги Горького были, несомненно, романтическими, несмотря на то что делались попытки изобразить его первые рассказы как реализм. Если это и был реализм, то реализм романтический, типа лермонтовского, такой, который не исключает развития в направлении реалистическом».¹⁰

¹⁰ Горьковские чтения. 1959—1960. М., 1962, с. 309.

В первые послереволюционные годы Горьким будет создано сравнительно немного произведений. «С осени 16-го г. по зиму 22-го я ведь не написал ни строки», — отметит он в письме к В. Я. Зазубрину в 1928 г.¹¹ И хотя это признание не совсем справедливо (в это время им был создан такой шедевр, как «Л. Н. Толстой», воспоминания о В. Г. Короленко и ряд других публицистических и художественных произведений), значительная доля истины в нем была.

В 1922—1923 гг. Горький пишет и начинает публиковать в «Беседе», «Красной нови» и других журналах фрагменты из цикла «Заметки из дневника. Воспоминания» и отдельные рассказы, составившие сборник «Рассказы 1922—1924 годов».¹²

Он обращается в них, как правило, к далекому и недавнему прошлому. Тон, господствующий в «Заметках из дневника. Воспоминаниях» и рассказах, полон иронии, скептицизма, герои — или фигуры анекдотические, или праведники, или предатели, или люди, как называл их Горький, «с пустырем в душе». «На первый план выступают <...> подчас мрачные и жестокие стороны дореволюционной русской действительности. Всякие связи с современностью обрываются, казалось бы, полностью».¹³

Невольно возникает вопрос, насколько новыми по

¹¹ Архив А. М. Горького, т. 10, кн. 2. М. Горький и советская печать. М., 1965, с. 351.

¹² В этой главе, как и в предшествующих, автор далек от мысли дать исчерпывающее представление о новеллистике рассматриваемого писателя. В данном же случае хотелось лишь обозначить эволюцию Горького-рассказчика 1910—1920-х годов. Критики и литературоведы уже не раз обращались к исследованию произведений Горького, написанных в 1920-х годах, но, как правило, изучали указанный период изолированно от предшествующих этапов творчества писателя, без очень важных здесь не столько широких, сколько конкретных и убедительных сопоставлений как с первым периодом его новеллистической деятельности, так и с циклом «По Руси», непосредственно предшествовавшим «Рассказам 1922—1924 годов». Только такие сопоставления, думается, могут углубить понимание единства творческого пути художника и помочь реально оценить тот вклад, который внес Горький в развитие советской литературы 1920-х годов.

¹³ Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи. М., 1964, с. 151.

сравнению с предшествующими этапами были для писателя эти темы, конфликты, герои и, наконец, скептицизм.

К началу и середине 1920-х годов относятся два интересных его высказывания. Одно из них он сделал в предисловии к сочинениям Н. С. Лескова, а другое — в письме С. Цвейгу. Имея в виду Лескова, Горький писал: «Он любил Русь, всю, какова она есть, со всеми нелепостями ее древнего быта <...> но он любил все это, не закрывая глаз, — мучительная любовь, она требует все силы сердца и ничего не дает взамен. В душе этого человека странно соединялись уверенность и сомнение, идеализм и скептицизм».¹⁴ Эта мысль (о странном соединении идеализма и скептицизма) в несколько измененном и более обобщенном толковании встречается и в письме С. Цвейгу: «Не кажется ли Вам, дорогой друг, что драма Стендаля — это драма всех романтиков? Что скепсис вообще и неизбежно сопутствует романтизму?».¹⁵

Это «странное» соединение уверенности и сомнения, скепсиса и романтизма было свойственно и самому Горькому, его можно обнаружить, в частности, в одном из его первых рассказов — «Старуха Изергиль», где воспевается подвиг Данко и одновременно звучит нота сомнения в том, что незаурядные, но одинокие герои могут кардинально изменить этот грешный мир, населенный неблагодарными, черствыми людьми. В публицистически заостренном виде это, по словам А. В. Луначарского, «главнейшее противоречие» Горького (противоречие «романтика-обманщика, старающегося утешить людей в силу своего романтизма, представить жизнь прекрасной, и Горького-реалиста, в котором жило множество скорбных наблюдений, отчаянных личных переживаний») ¹⁶ нашло свое выражение в таких статьях и памфлетах, как «О черте», «О писателе, который зазнался», а также в сказке «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины».

Этот сложный аккорд продолжает звучать и в цикле рассказов «По Руси». Тон здесь задает открывающий цикл рассказ «Рождение человека», представляющий собой одновременно и гимн человеку, и осуждение нелепостей

¹⁴ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., 1953, с. 233.

¹⁵ Архив А. М. Горького, т. 8. Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. М., 1960, с. 30.

¹⁶ Луначарский А. В. Статьи о советской литературе, с. 385.

жизни и неудавшихся «людишек», недостойных красоты мира, в котором они живут. Сразу же вслед за пафосным восклицанием автора: «Превосходная должность — быть на земле человеком, сколько видишь чудесного, как мучительно сладко волнуется сердце в тихом восхищении пред красотой!» — следует оговорка: «Ну да — порою бывает трудно, вся грудь нальется жгучей ненавистью, и тоска жадно сосет кровь сердца, но это — не навсегда дано, да ведь и солнцу, часто, очень грустно смотреть на людей: так много потрудилось оно для них, а — не удались людишки» (Г, 14, 144).

Так же как и скептицизм, не совсем новыми были для Горького 1920-х годов и темы, к которым он обратился, и герои, которые привлекли его внимание. Для него всегда было характерно многообразие творческих интересов, он никогда не работал, что называется, в одном ключе. Достаточно вспомнить в этой связи, что в первое десятилетие нового века он создает пьесу о «бывших людях», обитателях ночлежки («На дне»), пишет о борьбе рабочего с бытовым и политическим мещанством («Мещане»), о революционерах-большевиках («Мать»), размышляет о странниках по святым местам («Исповедь»), прослеживает пути революционного подполья в деревне («Лето») и самым пристальным образом исследует «зигзаги» жизни провокатора («Жизнь ненужного человека»).

Горького всегда отличал повышенный интерес к загадкам «русской психики», а со времени революции этот интерес вспыхнул у него с новой силой. Он был убежден, что хорошо изучил свой народ и неплохо понимает его, и вдруг оказалось, что он что-то недопонял, недооценил, недоглядел в этом народе. В статьях, составивших цикл «Несвоевременные мысли» (1917—1918), он утверждал, что «азиатски» отсталый, «косный», полный предрассудков и предубеждений русский народ неминуемо погубит революцию, а революция повсеместно ширилась и побеждала, и народ все чаще удивлял и радовал писателя своей активностью, стремлением к знаниям, организованностью, гуманизмом.

Все это побудило Горького вновь обратиться к теперь уже далекому прошлому, к своим хождениям по Руси, восстановить в памяти встречи и беседы с самыми разными людьми — от кладбищенского сторожа и купца

Бугрова до Короленко и Л. Толстого. В одних случаях внимание его привлекают прихотливые и странные изгибы «психики», в других — своеобразные мысли и суждения о русском народе. Вновь перечитывает он писателей, которые хорошо знали народ и сумели подметить многое из «тайного тайных» его: Достоевского и Л. Андреева, Замятина и Гарина-Михайловского, Бунина и Лескова. Говоря о Лескове, в частности о том, что этот писатель был плохо понят и недооценен современниками и что «только теперь к нему начинают относиться более внимательно», Горький добавляет: «... как раз вовремя, ибо нам снова необходимо крепко подумать о русском народе, вернуться к задаче познания духа его».¹⁷

Таковы были настроения Горького и так представлял он свою задачу, приступая к работе над «Заметками из дневника. Воспоминаниями» и «Рассказами 1922—1924 годов».

Книгу «Рассказы 1922—1924 годов» открывал «Отшельник», а последним в ней был «Рассказ о необыкновенном». Кроме того, здесь были помещены «Рассказ о безответной любви», «Рассказ о герое», «Рассказ об одном романе», «Карамора», «Анекдот», «Репетиция», «Голубая жизнь». В эти же годы был написан и ряд других вещей — «Проводник», «Мамаша Кемских», «О тараках» и др.

Сравнивая эти произведения с созданными ранее, обращаешь внимание на то, что в них «исчезает образ персонажа, слитого с автором и тем самым являющегося достойным доверия комментатором событий. В них, наоборот, преобладает монолог героя, повествующего о своей жизни и воссоздающего замкнутый, „чужой“ для автора мир».¹⁸

Пристальное внимание Горького к монологу героя, к сказовой форме повествования обычно связывают с тем повышенным интересом к сказу, который отмечается в литературе 1920-х годов. В общих чертах это замечание верное, но далеко не исчерпывающее. Дело в том, что «монолог героя, повествующего о своей жизни», практиковался Горьким как в первый, так и в последующие периоды творчества.

¹⁷ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24, с. 235.

¹⁸ Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи, с. 171.

Известно, что эта форма повествования блестяще была разработана Лесковым. Он писал: «Постановка голоса у писателя заключается в умении овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развивать это умение и достиг, кажется, того, что мои священники говорят по-духовному, нигилисты — по-нигилистически, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скоморохи — с выкрутасами и т. д.»¹⁹

Горький хорошо знал, любил Лескова и учился у него (на это он неоднократно указывал задолго до 1920-х годов). Следы влияния этого писателя особенно заметны в одном из ранних горьковских рассказов — «Проходи-мец» (1898). Здесь мы встречаемся с «историей жизни» героя, данной в форме монолога; этот же прием можно найти и в произведениях Горького более поздней поры («Исповедь» (1908), «Губин» (1912), «Калинин» (1913) и др.).

В 1920-х годах монолог героя, как уже указывалось, начинает преобладать в рассказах Горького, причем эта форма повествования претерпевает определенные изменения.

Если в прежних своих рассказах и 1890-х, и 1900-х, и 1910-х годов Горький часто и охотно прибегал к авторским отступлениям, философским и лирическим рассуждениям, позволявшим ему открыто высказать свои симпатии и антипатии, то теперь он стремится к «холодному» исследованию, свободному от публицистических вмешательств.

В одном из писем к К. А. Федину Горький говорил о сочувственном отношении к решению того «оставить в стороне» «философию и пророчество» и тут же высказывал свое мнение о задаче художника, который, по его словам, призван «изображать мир, каким он его видит, ничего не порицая, ничего не восхваляя...»²⁰

Известно, что сходное требование к новелле предъявляли и многие другие писатели, например Флобер, Мопассан, Чехов, а также и Ж. Ренар, который однажды заметил: «Новелла должна быть очень тщательным, холодным и жестоким исследованием».²¹

¹⁹ Цит. по: Гроссман Л. Борьба за стиль. Опыты по критике и поэтике. М., 1929, с. 219.

²⁰ Литературное наследство, т. 70. Горький и советские писатели. М., 1963, с. 502.

²¹ Ренар Ж. Дневник. М., 1965, с. 67.

В отличие от критиков, в большинстве своем без энтузиазма встретивших рассказы Горького 1920-х годов, современные писатели (Р. Роллан, С. Цвейг, М. М. Пришвин, К. А. Федин, Вс. В. Иванов, В. Г. Лидин, В. Я. Зазубрин) отнеслись к ним весьма положительно, а в ряде случаев даже восторженно.

Познакомившись с книгой «Рассказы 1922—1924 годов», Федин в письме к Горькому назвал ее новой для себя и подчеркнул: «Даже там, где автор ведет повествование от своего лица, он не стесняет меня — читателя — своим отношением к герою. Я остаюсь совершенно свободным в своей связи с героем <...> в своем понимании его. Особенно это касается <...> „Отшельника“». ²²

Рассказ «Отшельник» (больше других он понравился и Пришвину) занимает особое место в этом цикле. И потому, что он, как уже отмечалось, открывает книгу, а следовательно, в какой-то степени определяет ее тон, и потому, что по своим художественным приемам он более тесно, нежели все остальные, связан с рассказами предшествующих этапов творчества писателя. В «Отшельнике», как и в других произведениях данного цикла («Рассказ о безответной любви», «Рассказ о необыкновенном»), преобладает монолог героя — старика Савела Пильщика.

По сравнению с названными рассказами фигура героя-повествователя предстает здесь более полно, как, впрочем, и прямые авторские отступления.

Так, в одном месте (а таких мест несколько в рассказе), прерывая монолог героя, повествователь вставляет свои размышления (они подводят итог сказанному Савелом и одновременно проясняют авторское отношение к герою): «Я уже немало слышал русских краснобаев, людей, которые, опьяняясь цветистым словом, часто — почти всегда — теряют тонкую нить правды в хитром сплетении речи. Но этот плел свой рассказ так убедительно просто, с такой ясной искренностью, что я боялся перебивать его речь вопросами» (Г, 17, 238—239). А в одну из последующих встреч с Савелом он совсем уже

²² Литературное наследство, т. 70, с. 498.

откровенно любит им: «Он показался мне еще более живым, более радушно сияющим; мне стало легко, весело». И, не скрывая своих восторженных чувств, восклицая, вопрошает: «Черт возьми, а ведь, пожалуй, я вижу счастливого человека?» (Г, 17, 244).

Подобные вставки обобщающего свойства, оценивающие поведение и поступки персонажа, манеру вести разговор и содержание его высказываний и проясняющие взгляд писателя на характер русского человека, постоянно присутствовали в рассказах Горького не только 1890-х (о чем уже писалось выше), но и 1910-х годов.

Весьма активно, к примеру, ведет себя герой-повествователь в рассказе «Калинин», где к тому же есть и очень близкое «Отшельнику» — и по форме и по духу — лирико-философское отступление о «русских краснобаях»: «Русский человек всегда так охотно рассказывает о себе, точно не уверен, что он — это именно он, и хочет, чтобы его самоличность была подтверждена со стороны, извне. Рассеялись люди по большой земле <...> плутают по тысячеверстным дорогам, теряя себя, а если встретится случай рассказать о себе — расскажет подробно все пережитое, виданное и выдуманное» (Г, 14, 329—330).

Итак, по некоторым жанровым признакам «Отшельник» перекликается с произведениями предшествующих этапов творчества Горького. И в том, и в другом случае перед нами два персонажа, и пусть герой-рассказчик в «Отшельнике» описан менее подробно и выпукло, чем подобные персонажи, скажем, в «Проходимце» или «Калинине», по активности отношения к жизни он отличается от них немногим. Но тогда почему Федик, хорошо знавший творчество Горького прежних лет, нашел нечто новое в отношении автора к герою? Дело в том, что в рассказах 1920-х годов заметно изменился характер авторских вмешательства и оценок персонажа.

Хорошо известно, как нетерпим был Горький ко всякой — и большой и малой — лжи и к разного рода «утешителям», которые использовали эту ложь в корыстных целях или пытались прикрыть ею суровую правду жизни. В рассказе «Проходимец» герой-повествователь с гневом говорит о Промтове, который цинично обманывал крестьян: «Я смотрел на них, едва сдерживая злобу, возбужденную издевательством Промтова над бедня-

ками <...> Мужики готовы были вскочить ему в рот. Но мне было дико слушать эту вдохновенную ложь» (Г, 4, 41).

И в рассказе «Отшельник» автор дает понять, что «затейливое вранье», ложь Савела Пильщика мало приятна ему, но именно только дает понять и тут же переключает внимание читателя на то, как виртуозно тот умел «плести» свой рассказ: «Следя за игрой слов, я видел старика обладателем живых самоцветов, способных магической силою своей прикрыть грязную и преступную ложь, я знал это и все-таки поддавался колдовству его речи» (Г, 17, 239).

Интересно отметить, что и тогда, когда автор, казалось бы, нисколько не сомневается, что этот старик по своему счастливый человек и к тому же личность незаурядная, обладающая неисчерпаемым и драгоценным запасом любви к жизни и людям, свои прямые суждения по этому поводу он заключает не знаком восклицания, столь уместным здесь, а знаком вопросительным. Одно из них уже приводилось выше («Черт возьми, а ведь, пожалуй, я вижу счастливого человека?»). А вот слова, которые венчают рассказ: «Я смотрел на старика и думал: „Это — святой человек, обладающий сокровищем безмерной любви к миру?“» (Г, 17, 260).

Иными словами, даже там, где автор открыто любит своего героя или, напротив, обнажает пороки его далеко не праведной жизни, он не спешит высказать свое окончательное мнение о нем и тем самым право на итоговые выводы оставляет за читателем.

К рассказу «Отшельник», как уже отмечалось, в известной мере тяготеют «Рассказ о безответной любви» и «Рассказ о необыкновенном». В них также сочетаются две формы повествования — «от автора» и монолог героя. Но здесь мы имеем дело с более сложной композиционной структурой и с более многогранным выражением авторской позиции, чем в рассказе «Отшельник».

Интересно остановиться на том, как эта усложненность сказалась на критическом осмыслении «Рассказа о безответной любви». «В душном миреке маленького замкнутого „я“, — пишет О. Семеновский, — нет выхода великому чувству любви. В этом трагедия <...> мечтателя-идеалиста Торсуева <...> Его чувство к актрисе Добрыниной полно чистоты и беззаветной преданности, он проносит его через всю жизнь, через мучительные

испытания. И тем не менее в своем преклонении перед любимой женщиной Торсуев жалок, ибо он раб своего чувства, ибо вне этого чувства ничто не связывает его с жизнью. Его любовь к Добрыниной выражается в уродливой, всепоглощающей сосредоточенности на переживаниях своего „я“, являющемся для него абсолютном всех жизненных ценностей. Неудивительно, что чувство этого героя оказывается бесплодным, опустошающим всю его жизнь».²³

Можно сразу заметить, что этот рассказ написан на совсем другую тему, и задачи, которые ставил перед собой Горький, были прямо противоположного свойства, чем это представляется автору цитированных строк. Верно здесь лишь то, что Торсуев безответно любил актрису Добрынину и свое чувство, полное «чистоты и беззаветной преданности», пронес через всю жизнь. Все остальное, деликатно выражаясь, — литературоведческий домысел. Как справедливо показал Е. Б. Тагер, в чувстве Торсуева к Добрыниной «нет ничего эгоистически-себялюбивого: потому-то оно и „воспитывает“ его, помогает родиться душевному такту, благородству, мудрости сердца, подымает эту, казалось бы, ничем не замечательную, среднюю фигуру на им самим не подозреваемый нравственный пьедестал, ставит выше гордой и прекрасной женщины...».²⁴ Однако остается открытым еще один вопрос: как могла появиться столь разительно не соответствующая истинному содержанию рассказа точка зрения и на героя, и на пафос произведения в целом? Иными словами, не содержится ли в самом рассказе нечто такое, что могло ввести в заблуждение исследователя (и не одного) и побудило его сделать прямо-таки парадоксальные выводы о том, что герой — человек «жалкий», а его безответная любовь — чувство «бесплодное», «опустошающее»?

По первому впечатлению Торсуев кажется герою-рассказчику человеком «лишним» в «темной щели города, накрытой полосой пыльного неба». Герой словно окружен «незримым облаком скуки» и, торгуя в лавке, как будто исполняет «чужое, неинтересное ему дело». «Во всем, что наполняет комнату», в которой живет этот человек, «чувствуется нечто давно отжившее, какое-то сухое тление» (Г, 17, 261, 262, 264).

²³ Горький М. Собр. соч. в 18-ти т., т. 10. М., 1962, с. 287.

²⁴ Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи, с. 208.

Подобного рода вставки от лица героя-повествователя (мы имеем в виду их минорную тональность) заполняют почти все паузы в монологе героя. Мысль, что Торсуев человек для всех и даже для себя «лишний», бесприютно одинокий, настойчиво проводится в них. Он как бы живо похоронил себя в четырех стенах полутемной комнаты. Можно предположить, что именно на этих проявлениях авторского отношения к герою основывался критик в своих выводах. Можно подумать даже, что несогласие с подобной точкой зрения вроде бы ведет к несогласию с самим автором рассказа. Однако это далеко не так.

У нас нет прямых свидетельств, как сам Горький трактовал замысел рассказа и как он относился к Торсуеву и его безответной любви. Следует поэтому более подробно остановиться на том, что, условно говоря, могло привлечь писателя в герою такого типа, в его облике, поступках, образе жизни.

Горький, бесспорно, только с симпатией и уважением мог относиться к тому, что герой от «мыловаренных» интересов поднялся до высоких размышлений о смысле бытия. Но как расценивал он постоянно подчеркиваемое в ремарках-отступлениях одиночество Торсуева, замкнувшегося (по словам О. Семеновского) «в душном мирке» маленького «я»? Мог ли он за это осуждать его? Думается, что нет. Во-первых, потому, что окружали-то героя в основном обыватели, с которыми он по мере своего духовного роста все меньше находил общих интересов и в которых он наконец совсем разочаровался, предпочел одиночество. Не мог Горький порицать Торсуева и потому, во-вторых, что одиночество как таковое он отнюдь не считал чем-то предосудительным, так как был убежден, что «чем оригинальней и крупнее человек, — тем более он одинок. Это — роковое. И — следует ли жаловаться на это?»²⁵ Конечно, Торсуева никак не назовешь крупной личностью, но он из породы «оригиналов», «чудаков», а к ним писатель всегда относился очень благожелательно. О Торсуеве герой-рассказчик замечает: «Несомненно, это был какой-то чудак. Чудаки украшают мир. Я решил познакомиться с ним ближе» (Г, 17, 263).

В нравственном восхождении Торсуева решающую роль сыграла любовь к женщине, но она же — безответ-

²⁵ Архив А. М. Горького, т. 8, с. 14.

ная любовь — и «непоправимо» «испортила» его жизнь. На этом, очевидно, основании исследователь и пришел к заключению, что его любовь выражается в уродливой, всепоглощающей сосредоточенности на переживаниях своего «я». Мы убеждены, что первый, кто не согласился бы с таким истолкованием рассказа, был бы Горький. Хорошо известны его многочисленные восторженные высказывания о том, как велика преобразующая сила любви к женщине.

Все сказанное выше, а также и то, что мрачные краски в финале рассказа сменяются более светлыми тонами, утверждает нас в мысли, что писатель положительно относится к своему герою, к его безответной любви. Он радуется, что ему удалось познакомиться еще с одним из тех чудачков, которые украшают мир, и, конечно же, не соглашается с печальным утверждением героя, что свою жизнь он прожил напрасно. Горький полагал, что жизнь и деяния каждого человека, который чем-либо хорошим, примечательным заявил о себе, не могут, не должны бесследно исчезнуть из памяти людей. На эту тему в свое время им был написан рассказ, вошедший в цикл «По Руси», — «Кладбище» (1913). Герой рассказа поручик Хорват (а его образ мыслей разделяется писателем), рассказывая по кладбищу, философствует:

«Жизнь вся, насквозь — великое дело незаметно маленьких людей, не скрывайте их работу, покажите ее! Напишите на кресте, над могилой умершего, все дела его и все заслуги, пусть они ничтожны, но — покажите себя умеющим найти хорошее и в ничтожном. Теперь вы поняли меня?»

— Да, — сказал я. — Да!» (Г, 14, 240).

В ряду тех, кого поручик Хорват считал достойным увековечивания в «Книге Живота» (автор был с ним согласен), мы находим и тип человека, близкий Торсуеву, человека маленького и великого в своей верной, постоянной любви. «И, тыкая пальцем в серый надгробный камень со стертой надписью, — говорится в рассказе о Хорвате, — он почти закричал: „Под сим камнем погребено тело человека, всю жизнь свою любившего одну женщину — одну! — это нужно записать!“» (Г, 14, 239).

Нетрудно увидеть, что и материал, и герои в «Отшельнике» и «Рассказе о безответной любви» очень несходны. На первый взгляд (если оставить в стороне некоторую

близость рассказов в жанровом отношении), соседство их в одном сборнике может даже показаться не особенно мотивированным. В самом деле, что общего у Савела Пильщика с Торсуевым? Первый — отшельник-утешитель, второй — владелец мыловаренного завода. Один поселился вдали от людей, но крепко связан с ними, народ тянется к нему, и он сам испытывает душевную радость от общения с деревенскими бабами и мужиками. Другой живет в городе, вращается в обществе, но чувствует себя бесприютно одиноким. Наконец, Торсуев — человек угрюмый, мизантроп, неудачник и в жизни, и в любви, он из тех, кого называют однолюбам, а Савел при всех невзгодах, выпавших на его долю, производит впечатление человека счастливого, он бодр духом и умеет внушить свой радостный взгляд на мир даже тем, кто уже во всем разуверился. И потом Пильщик в отличие от Торсуева далеко не однолюб.

Сближает этих в общем-то очень разных героев прежде всего то, что оба они из породы «чудаков». Жизнь каждого из них, с точки зрения обывателя, — явление аномальное. Никак иначе, как только отрицательно, а то и с презрением могли относиться к Торсуеву люди, окружавшие его: ведь он, поддавшись «пагубной» страсти, потерял интерес к карьере, забросил «дело» и «солидному» образу жизни предпочел «цыганский». Из всех путей он выбрал самый трудный и пошел по нему, хотя уже в самом начале догадывался, что финал его ждет печальный. Он построил свою жизнь рассудку вопреки, следуя одному лишь велению сердца, «капризу души» (как называл это Савел Пильщик), но этим-то он и дорог автору рассказа, который в подобном неблагополучии всегда умел разглядеть подъем духовных сил в противоположность сытому благополучию, за которым угадывается нищета духа. Меркантильные соображения органически чужды и Савелу-отшельнику. Этот «колдун», как уже отмечалось, жил в пещере, в бедности, иногда впроголодь, но никогда не брал денег у своих посетителей, а излишек «гостинцев», которые приносили ему доброхотливые бабы, отдавал деревенским детишкам. И несмотря на полунищенское существование, ему и в голову не приходило как-то позаботиться о своем материальном достатке, напротив, он был убежден, что у бога ему просить нечего.

Итак, разработка проблемы «чудаков» сближает указанные рассказы сборника, во всех остальных отношениях отличающиеся друг от друга. По этому же принципу, но на иной основе связаны между собой «Репетиция» и «Рассказ об одном романе» (отчасти примыкает к ним и «Рассказ о безответной любви»). Основа эта — проблема искусства и жизни, в решении которой затрагиваются самые разные аспекты.

Рассказы, о которых идет речь, отличает разнообразие приемов лепки образов и способов характеристики, оценки героев. В них отсутствуют прямые авторские описания внешнего облика персонажей, вступительные главы и послесловия и первостепенное значение приобретают косвенные характеристики. Так, большую часть сведений о писателе Фомине («Рассказ об одном романе») и драматурге Креаторове («Репетиция») читатель получает из уст окружающих их людей, да и воспринимает этих героев через призму взгляда в первом случае некой женщины, влюбленной в Фомина, а во втором — целого коллектива (актеров самых разных возрастов, ампула и дарований; бывшей любовницы драматурга; женщины, являющейся предметом его поклонения в настоящее время; режиссера, ставящего его пьесу и плохо понимающего ее смысл, и т. д.). Ко всему тому, что мы узнаем о Креаторове, добавляются еще и высказывания его самого, которые также характеризуют его (и как человека, и как художника).

В своей работе о Горьком Е. Б. Тагер справедливо спорит с Б. А. Бяликом, который слишком упрощенно истолковал замысел «Репетиции», увидев в этом рассказе только разоблачение декадентской эстетики, а в Креаторове — ее выразителя, которому якобы противостоят «взбунтовавшиеся» актеры. Е. Б. Тагер прав и тогда, когда показывает, что кредо Креаторова-художника несомненно шире декадентского, и когда говорит об «иронической атмосфере», окружающей фигуры актеров, полемизирующих с драматургом. Верны замечания исследователя и по поводу «многослойности» изображения, в частности о том, как «интересно дана в рассказе скрытая волна чувств и мыслей в душе героини и драматурга, переживших в свое время неудачный роман».²⁶

²⁶ Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи, с. 182.

Однако с Е. Б. Тагером трудно согласиться, когда он упрекает Горького в «переусложненности» и находит ее в том, что «декадентская „предыстория“ Креаторова плохо вяжется со строгим достоинством его речей об искусстве, очеловечивающем мир. Актеры видят в пьесе автора лишь обнажение извечной темы любви и смерти. Креаторов говорит точно о другой пьесе, герой которой, выдуманный, „гипотетический“, но возможный в действительности, возвещает зарождение „спасительной силы подлинного человеколюбия“. Идеологические линии спора, развертывающегося в рассказе, остаются порой разомкнутыми <...>

Нет нужды закрывать глаза на отпечаток некоторой идейной противоречивости рассказа, на неполную разрешенность поставленных в нем проблем». ²⁷

Говоря о том, что «декадентская „предыстория“ Креаторова плохо вяжется со строгим достоинством его речей об искусстве», Е. Б. Тагер упускает из виду тот факт, что сведения об этой «предыстории» читатель черпает не из объективированного повествования, а из очень субъективных воспоминаний героини, — ведь это именно ей он казался тогда, «двенадцать лет назад», «декадентом». В то время она была влюблена в него и представляла его себе скорее таким, каким хотела бы, чтобы он был, чем таким, каким он был на самом деле. Недаром, познакомившись с Креаторовым ближе, она с удивлением узнала, что «любимый автор новатора — старик Диккенс».

Думается, что нет никакой художественной неувязки и в том, что актеры и режиссер, с одной стороны, и драматург — с другой, очень по-разному понимают и оценивают содержание пьесы. У читателя есть все основания более чем скептически относиться и к режиссеру (он называет Генриха Гейне «Германом»), и к комику, постоянно изрекающему благоглупости («Комик, незаметно для себя, прожил столетия и так же незаметно приобрел привычку задумываться о самых простых вещах» — Г, 17, 437), и к «герою», которому, как он сам признается, надоело «ежедневно страдать за семьсот пятьдесят рублей в месяц» (Г, 17, 438). Естественно, что к Креаторову, к его взглядам на искусство и точке зрения на

²⁷ Там же, с. 185.

пьесу (некоторые из этих его суждений близки Горькому) у нас больше доверия.

В предисловии к повести Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» Горький заметил: «Люди, привыкшие судить ближних по фактам, были бы более справедливыми судьями, если б умели догадаться о мотивах фактов. Мы все усердно ищем людей хуже нас и очень торопимся признать их таковыми».²⁸ Стремясь быть «исследователем» загадок человеческой души, Горький всюду останавливается прежде всего на «мотивах фактов» и не торопится делать выводы, полагая, что их сможет сделать и сам читатель.

Желание «догадаться о мотивах фактов», проникнуть в «тайное тайных» изображаемого характера побуждает писателя заглядывать в самые что ни на есть темные углы души героев. Так, он отмечает, что Савел-отшельник, покоряющий его благородным отношением к женщине, неожиданно поражает «странным признанием», что иногда ему хотелось «бабу избить, без всякой без вины ее» (Г, 17, 259). «Мучают» Горького и другие загадки человеческой души, и среди них мотивы, по которым тот или иной человек совершает «подлость» или становится провокатором, предателем, будь то в личном плане (Торсуев по отношению к брату («Рассказ о безответной любви»)), будь то в плане общественном (причастность Якова Зыкова («Рассказ о необыкновенном»)) к аресту подпольщиков-большевиков или провокаторская деятельность Петра Каразина («Карамора»)). В раскрытии этой темы Горького не соблазняли легкие пути, — предметом его размышлений становились характеры на редкость противоречивые и запутанные. В письме к Р. Роллану Горький, имея в виду Каразина, подчеркнул: «Это не Азеф, которого я знал и который был, мне кажется, просто скотом, жадным на удовольствия. Нет, мой герой хуже: он действительно совершал подвиги самоотвержения, но однажды ему „захотелось совершить подлость“, как он дал объяснение, когда его судили».²⁹

Тема предательства не была новой для Горького 1920-х годов; как уже говорилось, он обращался к ней и раньше, в частности в конце 1900-х годов в повести

²⁸ Литературное наследство, т. 70, с. 309.

²⁹ Архив А. М. Горького, т. 8, с. 337.

«Жизнь ненужного человека». Здесь он наиприскательнейшим образом исследует жизненные перипетии некоего сироты Евсея Климкова, стремясь показать, какие субъективные задатки и объективные обстоятельства способствовали превращению этого «человечешки» в «шпиона». Во многом идентичные задачи ставит он перед собой и в «Ка-раморе».

В одной из статей, составивших цикл «Несвоевременные мысли», Горький процитировал присланное ему письмо некоего «товарища-провокатора». Это письмо заканчивалось обращением к писателю: «Я прошу вас: преодолите отвращение, подойдите ближе к душе предателя и скажите нам всем: какие именно мотивы руководили нами, когда мы, веря всей душой в партию, в социализм, во все святое и чистое, могли „честно“ служить в охранке и, презирая себя, все же находили возможным жить?».³⁰

Горький «преодолеывает отвращение» и в статье стремится вскрыть «общую причину» этого явления:

«Вероятно, одной из ее составных частей служит <...> тот факт, что мы относимся друг к другу совершенно безразлично, это при условии, если мы настроены хорошо. Мы не умеем любить, не уважаем друг друга — у нас не развито внимание к человеку, о нас давно уже и совершенно правильно сказано, что мы: „К добру и злу по-стыдно равнодушны“.

„Товарищ-провокатор“ очень искренно написал письмо, но я думаю, что причина его несчастья — именно вот это равнодушие к добру и злу».³¹

Примерно такую же, почти дословно, фразу вкладывает Горький в уста Петра Каразина, который в своих записках пытается «честно» рассказать о том, как он стал на путь предательства:

«В двадцать лет я чувствовал себя не человеком, а сво-рой собак, которые рвутся и бегут во все стороны <...>

Разум не подсказывал мне, что хорошо, что дурно. Это как будто вообще не его дело. Он у меня любопытен, как мальчишка, и, видимо, равнодушен к добру и злу,

³⁰ Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. Пг., 1918, с. 8.

³¹ Там же, с. 10.

а „пóстыдно“ ли такое равнодушие — этого я не знаю. Именно этого-то я и не знаю» (Г, 17, 372—373).

Производным от этого «равнодушия» было, во-первых, то, что «социалистическую мысль» Каразин принял только разумом, а душой остался к ней холоден, ибо факты, из которых родилась эта мысль, не возмущали его чувства. Во-вторых, это «равнодушие» помогло сформироваться убеждению, что его товарищи подпольщики, как и он, «равнодушны» ко всем и всему и только притворяются или «выдумывают», что любят людей, ради которых они принимают участие в революционном движении.

Есть в рассказе и ряд других суждений, в свое время высказанных Горьким, которые теперь он также передоверяет Караморе. И это свидетельствует о желании писателя оспорить их или во всяком случае существенно уточнить. Так, Горький не раз заявлял, что его всегда больше интересовали люди нескладные, «запутанные», немного «недоделанные». «Не трогает меня, — писал он в послесловии к «Заметкам из дневника», — человек „законченный“, совершенный, как дождевой зонтик. Я ведь призван и обречен рассказывать, а что мог бы я сказать о дождевом зонтике, кроме того, что в солнечную погоду он бесполезен?».³²

Эта мысль близка Караморе, который гордится «запутанностью» своего характера и иронизирует по поводу какой бы то ни было «цельности»:

«Цельный человек всегда похож на вола — с ним скучно <...>

Жизнь человека раздробленного напоминает судорожный полет ласточки. Разумеется, цельный человек практически более полезен, но — второй тип ближе мне. Запутанные люди — интереснее» (Г, 17, 379).

Однако близость в данном случае только кажущаяся. Всем пафосом своего рассказа Горький стремится уточнить эту мысль и подчеркнуть, что есть такие «запутанности» и «недоделанности», которые способны обернуться духовным «вывихом», уродством. Каразин в конце концов приходит к пониманию этой сложной диалектики, и Горький, думается, уже не спорит, а скорее всего соглашается с ним, когда тот замечает: «Говорят, есть в глазу какой-то „хрусталик“ и от него именно зависит правиль-

³² Молодая гвардия, 1925, № 10—11, с. 11.

ность зрения. В душу человека тоже надо бы вложить такой хрусталик. А его — нет. Нет его, вот в чем суть дела» (Г, 17, 402).

После публикации «Караморы» и некоторых других рассказов 1920-х годов появились статьи, авторы которых заговорили о переключке Горького с Достоевским, о влиянии последнего на создателя рассказа о Каразине. Возражая против «приклеивания» ему «бороды Достоевского», Горький вместе с тем высказал свое мнение о «карамазовщине», к которой несомненно имел касательство его герой-provokator. «„Карамазовщину“, — писал он, — можно понять как бунт человека против самого себя и Христа ради, т. е. ради отвлеченного представления о некой справедливости, реально, в данных условиях, не осуществимой».³³

Собственно, таковы же примерно мотивы бунта и у Караморы. Потребность бунта обнаружилась у него в годы реакции. Именно тогда «ушиб» его вопрос: «... почему люди так шатки, неустойчивы, почему они с такой легкостью изменяют делу и вере» (Г, 17, 380), а затем появилось настойчивое желание «испытать что-то неиспытанное». Оно и толкнуло его на сотрудничество с охранкой: он хотел проверить, возникнет ли «внутри» него какое-либо чувство протеста в ответ на его позорное решение. Нет, совесть молчала, молчала она и тогда, когда он стал предавать товарищей.

Находит свое отражение в рассказе и такой мотив анархического бунта Караморы, как стремление к «отвлеченному представлению о некой справедливости, реально, в данных условиях, неосуществимой». Пытаясь разобраться в причинах ренегатства, принявшего в годы реакции характер своего рода эпидемии, герой приходит к выводу, что виной тому отсутствие у многих людей «привычки жить честно». Его представления о методах борьбы своих товарищей, революционеров, таковы:

«Быт их противоречил „убеждениям“, „принципам“, — догматам веры. Это противоречие особенно резко обнаруживалось в приемах фракционной борьбы, во вражде между людьми одинаковой веры, но различной тактики. Тут находил себе место бесстыднейший иезуитизм, допускались жульнические подвохи <...>

³³ Архив А. М. Горького, т. 10, кн. 2, с. 352.

Да, да — привычки жить честно нет у людей! Я, разумеется, понимаю, что большинство их не имело и не имеет возможности выработать эту привычку. Но те, кто ставит перед собою задачу перестроить жизнь, перевоспитать людей, — ошибаются, полагая, что „в борьбе все средства хороши“. Нет, руководясь таким догматом, не воспитаешь в людях привычку жить честно» (Г, 17, 398).

Интересно отметить, что в какой-то мере эти представления близки взглядам (и на борьбу «фракций», и на «средства» борьбы), которые высказывал неоднократно сам Горький, — и в «горячих» спорах с В. И. Лениным, и в цикле статей «Несвоевременные мысли». Известно, что на Капри Горький делал попытки примирить В. И. Ленина с А. В. Луначарским, А. А. Богдановым и В. А. Базаровым, считая, что их расхождение — досадное недоразумение, но В. И. Ленин отверг все эти попытки. «В конце концов, — говорил Горький В. И. Ленину, — я считаю их людьми одной цели, а единство цели, понятное и осознанное глубоко, должно бы стереть, уничтожить философические противоречия...». На что В. И. Ленин ответил: «Значит — все-таки надежда на примирение жива? Это — зря <...> Гоните ее прочь <...> Плеханов тоже, по-вашему, человек одной цели, а вот я — между нами — думаю, что он — совсем другой цели, хотя и материалист, а не метафизик».³⁴ В послереволюционные годы Горький не раз говорил с В. И. Лениным о «жестокости революционной тактики». В ответ на это В. И. Ленин «удивленно и гневно спрашивал»: „Чего вы хотите? <...> Возможна ли гуманность в такой небывало свирепой драке? Где тут место мягкосердечию и великодушью? <...> Какою мерой измеряете вы количество необходимых и лишних ударов в драке?..“ <...> На этот простой вопрос, — замечает Горький, — я мог ответить только лирически. Думаю, что иного ответа — нет».³⁵

Иными словами, Горький признал убедительность доводов В. И. Ленина, свою неправоту. К размышлениям на эту тему, как мы видим, возвращается он и в рассказе «Карамора», в котором эти свои прежние взгляды пору-

³⁴ В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы. Изд. 3-е. М., 1969, с. 306.

³⁵ Там же, с. 321, 322.

чает выразить предателю, человеку, органически враждебному ему. В этом еще одно доказательство того, что он признал их несостоятельность.

* * *

Сложность человеческого характера привлекала внимание Горького на всех этапах его творческого пути. В рассказе «Ледоход» из цикла «По Руси» есть следующее признание героя-«проходящего»: «Я очень внимательно присматриваюсь к людям, мне думается, что каждый человек должен возвести и возводит меня к познанию этой непонятной, запутанной, обидной жизни, и у меня есть свой беспокойный, неумолкающий вопрос: „Что такое человеческая душа?“» (Г, 14, 161—162).

На эти раздумья наталкивает его встреча с Осипом, старостой плотничьей артели, характер которого поражает своей сложностью: в нем уживаются геройство и трусость, любовь к людям и равнодушие к ним, презрение к хозяину-подрядчику и льстивое угодничество, умение работать и постоянное желание увильнуть от работы и т. д.

Не менее, а часто и более сложные образы героев создал Горький и в других произведениях предреволюционных лет (достаточно вспомнить хотя бы Матвея Кожемякина), однако почти все они, если иметь в виду противоречивость их характеров, заметно уступают персонажам из рассказов 1920-х годов. Как мы уже видели, в большинстве случаев внимание читателя приковано здесь к людям с изломанной психикой. Можно упомянуть в этой связи не только Макарова («Рассказ о герое») и Каразина («Карамора»): первый из них, рафинированный интеллигент, стал бандитом, убийцей, а второй из отважного революционера превратился в предателя по убеждению. Есть свои отталкивающие пороки и вывихи и у персонажей, в целом пользующихся авторской симпатией, — у Савела-отшельника, который был судим за прелюбодеяние с дочерью, у безответно влюбленного Торсуева, высокое чувство которого граничило иногда с самым черствым эгоизмом.

В значительном большинстве своем рассказы Горького прежних лет всегда были остро полемичны. Полемичны они были и внешне, по отношению к творческим установ-

кам, идеям и художественной манере других писателей, и внутренне, когда автобиографический герой спорил с тем или другим персонажем, с его взглядами на мир и человека. Однако во всех этих случаях, при всей подчас сложности позиции героя-повествователя и запутанности характера того или иного персонажа, всегда можно было установить, какие идеи близки автору, а также кому из героев с учетом его индивидуального своеобразия и с критической поправкой на его недостатки доверено быть выразителем взглядов писателя.

В рассматриваемых рассказах, где, как уже отмечалось, авторская точка зрения глубоко упрятана в подтексте, все обстоит намного сложнее. Немалую трудность в прочтении этих произведений, в истолковании писательского замысла составляет также и то обстоятельство, что позиция самого Горького в 1920-е годы, его взгляды на жизнь, искусство и задачи художника были противоречивы.

Так, в одном из писем к К. А. Федину Горький замечает, что к размышлениям о современной жизни более всего подходит «гневно-тоскливый тон», ибо «жизнь — алогична, и нет и едва ли может быть такая идеология, которая могла бы удовлетворительно объяснить все алогизмы. Они — мучительны, да! Но ведь именно они главный и ценнейший материал художника».³⁶ А в письме к В. А. Каверину, написанном незадолго до этого, он несколько иначе смотрит и на жизнь, и на отношение к ней художника: «...я думаю, что пришла пора немножко и дружески посмеяться над людьми и над хаосом, устроенным ими на том месте, где давно бы пора играть легкой и веселой жизни. Мы достаточно умны для того, чтоб жить лучше, чем живем, и достаточно много страдали, чтоб иметь право смеяться над собой». В этом же письме он склонен полагать, что «для художника вообще не существует каких-либо устойчивых форм и художник не ищет „истин“, он их сам создает». И далее: «Все, что написал Л. Толстой, он написал о себе, так же как Пушкин, Шекспир, так же как Гете».³⁷ Но вот еще одно письмо к тому же Федину, где проводится мысль, смысл которой прямо противоположен: «Искусство — никогда не

³⁶ Литературное наследство, т. 70, с. 513.

³⁷ Там же, с. 182.

произвол, если это честное, свободное искусство, нет, это священное писание о жизни, о человеке — творце ее, несчастном и великом, смешном и трагическом». ³⁸

Эти суждения — свидетельство полемики писателя с самим собой. Их непоследовательность, противоречивость несомненны. Однако в них безусловно было что-то и от истинно творческого стремления писателя подойти к решению волновавших его проблем с самых разных, иногда полярно противостоящих сторон.

* * *

Каждый из рассказов в рассматриваемой книге подчеркнута самостоятелен, резко оригинален и по проблематике, и по жанровой структуре. Разумеется, и в предшествующих циклах произведений, в том же цикле «По Руси», под одной обложкой соседствовали весьма разнохарактерные и по теме, и по художественному решению рассказы, но внутреннюю взаимосвязь их установить было проще, все они так или иначе группировались вокруг автобиографического героя, или, как называл его Горький, «проходящего», рассказчика, — его взгляд на мир, оценки людей, суждения о событиях имели решающее значение, помогали сплавить воедино самый разнообразный материал.

Сравнивая эти циклы рассказов, было бы, однако, недостаточно ограничиться разговором о преобладании в «Рассказах 1922—1924 годов» монолога героя и об исчезновении образа, выражающего авторское «я». Интересно проследить, как сказались эти нововведения на микроструктуре формы произведений (роли пейзажа, стиля, композиции), на принципах раскрытия характера героев.

Не ставя своей целью как-то умалить достоинства рассказов, вошедших в цикл «По Руси», следует тем не менее отметить, что по сравнению с рассказами 1920-х годов они более однотонны и однотипны. В данном случае мы имеем в виду зачины и финалы произведений, лирические и публицистические отступления, пейзажные обрамления, приемы ввода персонажей и способы их характеристики. В большинстве своем рассказы 1910-х годов

³⁸ Там же, с. 486.

открываются детальным описанием места действия, развёрнутым пейзажем; затем вводится герой, следует портретная характеристика (чаще всего прямая, от лица автора-рассказчика), и далее мы знакомимся с «историей жизни» героя или с объективированным повествованием, если действие, события происходят в присутствии автобиографического героя.

По такому принципу написан «Отшельник», но уже стоящий с ним рядом «Рассказ о безответной любви» выполнен в иной манере, а он в свою очередь заметно отличается от других рассказов сборника («Голубая жизнь», «Репетиция», «Карамора», «Рассказ об одном романе», «Анекдот», «Рассказ о герое»).

В названных рассказах более отчетливо, нежели в «Отшельнике» и в «Рассказе о безответной любви», заметно стремление писателя предоставить своим персонажам максимум возможностей для самохарактеристики, самораскрытия. Автор оставляет читателя наедине с героем, с его взглядом на мир, с его оценками людей и событий, образом мышления, с его часто весьма специфичным кругом проблем и своеобразным подходом к их решению. В результате почти каждый из рассказов Горького 1920-х имеет и свою тональность, и свою особую стилевую атмосферу, окраску (в прежних его произведениях это было выражено не столь очевидно). Иначе говоря, в каждом данном случае выбор художественных средств и способ их применения подсказан предметом изображения, типом человека, душевным складом его, уровнем его интеллектуальных возможностей, его общественной позицией.

Во всех этих рассказах выразительно характеризуют героев содержание и строй их речи. Колоритен «узор» слов Савела-отшельника: «Была у меня дочь Таша — Татьяна. Ну, хвастать не буду, в одном слове скажу: всему свету радость — вот такая дочь! Звезда! Наряжал я ее, выйдет на улицу в праздник — божья красота!» (Г, 17, 237). Заметно иначе выражает свои мысли, никого, кроме себя, не любивший и никому не доверявший Яков Зыков («Рассказ о необыкновенном»), антипод Савела: «Человек я нещующий, ну, стакан, два могу допустить выпить для здоровья; в карты играл осторожно, бабы меня даром любили. Характером я был нелюдим. Считался придурковатым. Накопил денег несколько» (Г, 17, 526). Более гладки, стилистически менее выразительны рассуждения

персонажей-интеллигентов из «Рассказа о герое» — Макарова и его учителя Новака; их высказывания, заключающие определенный идеологический смысл, помогают составить представление о внутреннем облике каждого из них.

При сравнении рассказов Горького 1920-х годов с его произведениями прежних лет нельзя не заметить, что пейзаж занимает в них довольно скромное место. Теперь писатель очень скупо пользуется развернутыми пейзажными зарисовками.

В одном из писем к Р. Роллану Горький называет себя «антропоморфистом» в изображении природы и говорит об этом с некоторой долей осуждения, как об одном из своих недостатков (вслед за этим идут слова: «... я все еще не умею с достаточной силой и убедительностью выразить мое истинное „я“ ...»).³⁹ Об изменившемся в 1920-е годы отношении Горького к изображению природы свидетельствует также ироническая «ремарка», которой завершается «Рассказ об одном романе»:

«Следовало бы заключить этот рассказ пейзажем в лирическом тоне, но — не хочется.

И так — хорошо» (Г, 17, 365).

Такого пейзажа, окрашенного лирическим настроением повествователя, но всегда несколько нейтрального по отношению к другим персонажам, за редким исключением, нет в рассказах 1920-х годов. Все описания природы здесь индивидуальны, все они пропущены через «хрусталик» зрения того или иного героя. И именно этим обусловлены специфичность восприятия персонажа, глубина проникновения во внутреннюю жизнь его, тонкость психологической мотивировки как отдельных его поступков, так и поведения в целом и, наконец, представление об интеллектуально-эмоциональном запасе его возможностей. Отношение к природе, кроме того, является тем «оселком», который способствует определению того, прочны или, напротив, эфемерно хрупки связи героя с жизнью.

Заслуживает внимания, например, как по-разному видят дневное и ночное светила такие герои, как Савел Пильщик («Отшельник») и Константин Миронов («Голубая жизнь»), Петр Каразин («Карамора») и Егор Быков

³⁹ Архив А. М. Горького, т. 8, с. 339.

(«Анекдот»). Миронову кажется, что солнце, обритоное наголо, убежало из колонии душевнобольных. Этот взгляд содержит в себе и оценку действительности, и намек на первые симптомы душевного заболевания Миронова. Савелу, в характере которого преобладает жизнеутверждающее начало, «солнышко» представляется «отцом» всего живущего. Свой особый угол зрения в данном случае у Петра Каразина, бывшего революционера, ставшего предателем. Человек в высшей степени рационалистичный, рассудочный, он, сидя в тюрьме, механически, без всяких сантиментов констатирует: «После дождя солнце так припекло землю, что в окно камеры дует с поля влажным жаром, точно из бани» (Г, 17, 367). Смертельно больной Егор Быков смотрит на ночное небо с неприязнью, луна и звезды напоминают ему о «ничтожной малости человека». Даже перед лицом скорой смерти он не может смириться с мыслью, что его имущество попадает в руки чужих людей, и потому ненавидит всех, кто будет жить после него: «Устав лежать, Быков садился у окна, смотрел на звезды, на пухлое, бабье лицо луны, — тоска изливалась с неба, хвастливо украшенного звездами» (Г, 17, 418).

* * *

Некоторым современникам, писателям и критикам, произведения Горького 1920-х годов представлялись неактуальными. Обратиться к современной проблематике звал Горького Ф. В. Гладков, а А. В. Луначарский назвал «устарелыми» некоторые «Заметки из дневника». Мало говорилось в ту пору и о влиянии Горького на других писателей (в этой связи иногда упоминалось имя Вс. В. Иванова).

Даже в работах благожелательно настроенных критиков, доказывавших, что Горький «отнюдь не исчерпал себя»⁴⁰ и предлагавших «говорить о новом Горьком», сквозило сомнение, закономерна ли эволюция, проделанная автором «Песни о Соколе», и высказывалось сожаление, что для современного читателя послереволюционные произведения Горького звучат глухо и «не ведут его так, как в свое время <...> вел за собой романтический буре-

⁴⁰ Проектор, 1924, № 12 (34), с. 24.

вестник, автор „Старухи Изергиль“, „Коновалова“ и других подобных рассказов». ⁴¹

К началу—середине 1950-х годов утвердилось иное отношение и к проблематике горьковских рассказов, и к действительности его влияния на советских литераторов. Благотворность этого влияния устанавливалась почти в каждой работе, посвященной тому или иному писателю или поэту, будь то Ю. Н. Тынянов или Ф. В. Гладков, М. В. Исаковский или М. А. Шолохов, Л. М. Леонов или В. В. Маяковский. Некоторые литературоведы стали искать в этих рассказах Горького самую прямую связь с современностью, злободневный отклик на текущие события тех лет.

Наиболее верный подход к решению проблемы был намечен в работах Е. Б. Тагера, который попытался показать, что рассказы Горького 1920-х годов «по своей поэтической выразительности, глубине и тонкости психологических характеристик <...> не только не уступают рассказам прежних лет, но иногда и превосходят их», ⁴² и в исследовании К. Д. Муратовой, подчеркнувшей: «Творчество Горького 20-х годов <...> безусловно оказало влияние на развитие советской литературы, но оно выразилось не в прямом подражании Горькому, не в желании разрабатывать сходные с ним темы, а в стремлении охватить жизнь так же широко и глубоко, как охватывал ее Горький, в желании поработать над словом так, как поработал над ним этот нестареющий художник». ⁴³

К середине 1920-х годов советская литература обогатилась многими произведениями талантливых, резко индивидуальных писателей, в числе которых были Вс. В. Иванов и М. М. Зощенко, Л. М. Леонов и А. Г. Малышкин, М. А. Булгаков и А. П. Платонов и многие другие. На лицо был значительный подъем в литературе, и он не прошел незамеченным для современников, а тем более для такого внимательного читателя, каким был Горький. Об этом подъеме писал А. К. Воронский, который в то же время отмечал и ряд существенных недостатков, свойственных как отдельным авторам, так и литературе в целом.

⁴¹ Красная новь, 1926, № 4, с. 210, 211.

⁴² Тагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи, с. 169.

⁴³ Муратова К. Д. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. М.—Л., 1958, с. 249.

К этим недостаткам критик относил «упрощенный бытовизм», который он возводил к «наивности взгляда» писателей «на существо и на задачи реалистического искусства». Писал он также о «штампе и шаблоне» в освещении революционной тематики, о засилье «халтуры», которая «мутной и липкой лужей расплзлась» повсюду, о том, что «под флагом коммунизма» подчас «протаскивается доподлинный бульвар, мещанство и обывательщина». «Большинство произведений <...> охватывает внешность событий: преобладают батальонные картины, описания героических атак, случаев, много крови, много молодечества и очень мало художественного перевоплощения. Рассказы до подробностей схожи друг с другом, с первых же страниц известно, какой будет конец, как развернется сюжет». И добавлял: *«Человека не видно в современном искусстве. Он пропадает, затирается среди этой крикливой и шумливой, не доходящей до сердца агитации одних и холодных, спокойных наблюдений и зарисовок других <...> Говорят, что нынешний писатель утратил способность <...> освещать типическое силою художественной детали. Это — правда. Отчего это происходит? Новому писателю не хватает чувственного восприятия конкретного человека»*.⁴⁴

Взгляд Горького на литературу был более широк. В одном из писем к Воронскому он пытается переубедить того, показать, что наряду с недостатками в литературе есть немало и отрадных явлений. «Ведь вы подумайте, — обращается он к Воронскому, — только десять лет прошло, а как много сделано? И право же, ценного — больше, чем это видишь с первого взгляда».⁴⁵ Предостерегая критика от чрезмерного сгущения красок в оценке современной литературы, писатель вместе с тем и сам был настроен в некоторых отношениях достаточно критически; многие его замечания были направлены против тех же недостатков, которые отмечал и Воронский. Анализировавшийся выше сборник «Рассказы 1922—1924 годов» (как, впрочем, и многие другие повести, рассказы и воспоминания Горького 1920-х годов) можно рассматривать как своеобразное продолжение такого рода полемики Горького с некоторыми современными писате-

⁴⁴ Красная новь, 1925, № 10, с. 257, 260—261, 264.

⁴⁵ Архив А. М. Горького, т. 10, кн. 2, с. 43.

лями и критиками, но уже, так сказать, в позитивном плане. Внимательный читатель не мог не увидеть, сколь широк и разнообразен круг его раздумий о жизни и человеке. Нельзя было не заметить, что своими рассказами он наталкивал на разработку таких вопросов, которые нередко оказывались на периферии внимания многих художников слова, — среди них мы находим проблемы гуманизма, искусства, любви и т. д. Нельзя было, наконец, не задуматься над тем, как все эти проблемы ставились и решались Горьким, подходившим к ним со всей серьезностью и полным пониманием своей писательской ответственности.

Такими внимательными читателями оказались современные писатели — К. А. Федин и М. М. Пришвин, В. А. Каверин, А. Н. Толстой и Л. М. Леонов, Р. Роллан и С. Цвейг. Все они так или иначе признавали благотворность общения с Горьким, каждый из них находил в горьковском творчестве нечто такое, что побуждало его более пристально взглянуть в существо тех явлений, которые прежде находились вне его внимания. Так, прочитав рассказ «Отшельник», Пришвин позавидовал Горькому, пожалел, что сам не собрался написать на эту же тему (ему встречался «точь-в-точь такой человек»), и попутно сообщил, на какие размышления натолкнул его этот рассказ: «Мне теперь часто в голову приходит, что люди несчастны главным образом потому, что им приходится разделять себя надвое, одно делают для заработка (служба), другое для себя (игра). Вероятно, соединить одно с другим очень трудно, и когда случается, то выходит всем на удивление, и люди эти (пять, шесть...) называются художниками».⁴⁶ Большой интерес к замыслу другого рассказа («Карамора») проявил Р. Роллан. Оказалось, что и ему встречался такой тип человека, и его интересовала проблема предательства по рассудку. Углубившись в размышления о рассудочном элементе в русском и французском национальных характерах, он пришел к выводу о духовной близости этих столь разных народов. «Скажите, — писал он Горькому, — не кажется ли Вам, что русский человек (при всем том, что он носит в себе хаос инстинктов) чрезвычайно рассудочен — больше чем, в среднем, представители других рас?.. Уж давно заме-

⁴⁶ Литературное наследство, т. 70, с. 329.

чено, что славянин и француз были европейскими мастерами-психологами. У обоих есть природный дар самозерцания, который может превратиться в гениальную или опасную манию: ведь когда долго глядишь в бездну, то голова может закружиться». ⁴⁷

Из писем многочисленных корреспондентов Горького видно, что глубоко взволновали их и другие проблемы, которых он касался в своем творчестве 1920-х годов, в частности то, как трактовались им вопросы гуманизма и жестокости, искусства и действительности, индивидуализма и коллективизма. Плодотворно было воздействие Горького (в самом широком значении этого слова) и в чисто художественном отношении. В данном случае мы имеем в виду его заметно усилившиеся в 1920-е годы поиски, эксперименты, касавшиеся жанровой структуры рассказа, принципов раскрытия характера. По времени эти эксперименты совпали с расцветом «формальной школы», но по существу они свидетельствовали об имманентном развитии таланта художника, всегда очень чутко реагировавшего на все изменения и веяния общественно-литературной жизни. В этом экспериментировании можно усмотреть и своеобразное соревнование Горького с теми молодыми писателями, которые отдали дань формализму, и тогда следует сказать, что победил в этом споре старый литератор, ибо ему удалось то, что в большинстве своем не совсем и не всегда удалось молодым: создать характеры сложные, полнокровные, многогранные, впечатляюще выпуклые. Имея в виду сборник рассказов и «Заметки из дневника» и отмечая, что «по книгам, напросто, ходят люди, — так ощутимы, телесны герои повестей», К. А. Федин признавался: «Я всплакнул, признаться, от радости, что это так понятно!». ⁴⁸ Не скрывал своего восхищения и такой строгий и тонкий мастер слова, как М. М. Пришвин, который, прочитав «Отшельника», по его собственным словам, «вытер очки от радостных слез». Он писал Горькому: «Только знаете, Алексей Максимович, я тоже когда-нибудь доживу до такого рассказа, я тоже напишу о любви, если у меня жизнь не хватит, я жизнь надплету как-нибудь и достигну». ⁴⁹

⁴⁷ Архив А. М. Горького, т. 2, с. 338.

⁴⁸ Литературное наследство, т. 70, с. 498.

⁴⁹ Там же, с. 328.

Разумеется, далеко не все, о чем говорил и писал Горький в 1920-е годы, было в полной мере воспринято современниками. Некоторым читателям и ценителям его творчества было не под силу разобраться в тех больших и серьезных проблемах, которые поднимал писатель. С другой стороны, в его литературной и общественно-публицистической практике имели место и некоторые полемические перегибы, заблуждения и ошибки; не все в его творчестве 1920-х годов было созвучно времени, актуально и верно в существе своем. Это сознавали многие из тех писателей, которые внутренне тяготели к Горькому, учились у него. Они спорили с ним, пытались переубедить его. Одни из них (И. Е. Вольнов, К. А. Федин) расходились с ним во взглядах на крестьянство, другие (Р. Роллан) полемизировали с ним по поводу суждений его о национальном характере.

Эти откровенные и серьезные споры имели большое значение и для Горького и для его современников, — они создавали творческую обстановку, которая как нельзя лучше способствовала углубленной, плодотворной работе, ибо будила мысль, предостерегала от самоуспокоенности, открывала новые горизонты в художественном постижении действительности. И писатели самых разных возрастов и дарований, общавшиеся с Горьким, гордились и дорожили дружбой с ним, высоко ценя и то, что было создано им в предшествующие периоды деятельности, и то, что написал он в начале 1920-х годов.

Не разделяя слишком суровую самооценку, самокритику Горького, Р. Роллан заметил в одном из писем к нему: «Вы меткий стрелок, Ваша трепещущая стрела несет будущему одновременно со стонами несчастной России утверждение своей неистребимой жизнеспособности, свое юное видение старого мира и выступающие из мрака и хаоса гениальные вспышки ума и искусства. Мне кажется, что Вы более близки Рембрандту, чем Флоберу; и я люблю Вас таким еще сильнее».⁵⁰

⁵⁰ Архив А. М. Горького, т. 8, с. 341.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В книге «Русская повесть XIX века» читаем: «История повести в XIX в. опровергает традиционное представление о ней как о каком-то промежуточном жанре, основная функция которого (при всех общепризнанных достоинствах тех или иных повестей) заключалась будто бы в том, что он постоянно подготавливал развитие новых форм „высшего“ прозаического жанра — романа. Между тем, хотя повесть и была своего рода экспериментальной лабораторией на пути к роману и его развитию, она всегда сохраняла свое особое и самостоятельное значение и ценность».¹

Этот вывод имеет едва ли не самое прямое отношение к истории жанра рассказа, в частности к тому этапу его развития, который начинается с конца XIX в. Речь идет прежде всего о недооценке (ее тоже можно считать традиционной) «особого и самостоятельного значения и ценности» жанра рассказа, его возможностей в постановке и освещении масштабных и актуальных проблем. Показательны в этом плане суждения о Чехове, так много сделавшем для «утверждения в правах» и развития малых форм прозы: «„Безроманное“ творчество свидетельствовало не столько об индивидуальных свойствах чеховского таланта, сколько об общем состоянии жизни интеллигенции 80—90-х годов, не дающей художнику материала для постановки более широких проблем <...> Персонажи

¹ Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973, с. 533.

Чехова либо не годились в герои романа, либо не воспользовались возможностью стать ими...».²

Каждое время, разумеется, диктует не только свои ведущие идеи, концепции, свой взгляд на мир и человека, но и свои господствующие формы, приемы и принципы изображения. Однако эта взаимозависимость идей и жанров никогда не сводилась к такой простой формуле: одна эпоха располагает всем необходимым материалом для постановки общественно значимых проблем и создания больших эпических форм, а другая может предоставить лишь сюжеты для небольших рассказов, повестей или, скажем, лирических стихотворений. Этот материал и соответствующих героев, как известно, найдет для своего романа «Воскресение» Л. Толстой. И тем не менее великий писатель отдает предпочтение в это время работе над повестями и рассказами. Эпически масштабные произведения на грани веков будут написаны и М. Горьким, однако широчайшую известность принесут ему прежде всего легенды, очерки и рассказы. Нет необходимости, думается, искать причины, помешавшие Чехову обратиться к созданию романа. Чехов всегда был в центре общественно-литературной жизни своего времени и в некоторых отношениях на долгие годы определил пути развития русской и мировой литературы. В своих рассказах и повестях, в этих своеобразных «спрессованных романах», он сумел поставить такие «широкие проблемы», которые позволяют рассматривать его в одном ряду с крупнейшими писателями-романистами — Тургеневым, Достоевским, Толстым.

Постоянно происходящий в литературе процесс видоизменения, обновления и смены жанров с установлением время от времени ведущего положения одного или нескольких из них бывает обусловлен, как правило, совокупностью как объективных, так и субъективных причин и обстоятельств. В интенсивном развитии малых форм в рассматриваемый период свою роль сыграла политическая обстановка эпохи «безвременья», побуждавшая многих литераторов обращаться к лирико-философским и аллегорическим произведениям. Широкий успех, которым пользовались в это время очерки, рассказы и повести, был подготовлен поисками и открытиями писателей-романис-

² Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., 1966, с. 20.

тов. Учитывая опыт предшественников и не повторяя их, создатели малых форм сосредоточили свои усилия на проблемах, связанных с личностью человека, с его индивидуальным и общественным бытием, с сокровенными движениями души и глубинными основами характера.

Заметно обострившееся внимание к этим проблемам было обусловлено теми специфическими процессами, которые происходили в жизни пореформенной России. «Громадное развитие торговых сношений и мирового обмена,— писал В. И. Ленин, — постоянные передвижения громадных масс населения разорвали исконные узы рода, семьи, территориальной общины и создали то разнообразие развития, „разнообразие талантов, богатство общественных отношений“, которое играет такую крупную роль в новейшей истории Запада. В России этот процесс сказался с полной силой в пореформенную эпоху <...> Этот экономический процесс отразился в социальной области „общим подъемом чувства личности“ <...> При крепостном праве, разумеется, ничего подобного быть не могло...».³

Отчетливо повышенный интерес к личности, к непознанным загадкам и тайнам души человека, к вопросам биологии и психологии, к тому, что сегодня именуют социальной психологией, был характерен для многих отраслей знаний тех лет. Его мы находим в публицистике и критике (споры марксистов и народников о роли личности в истории), в науке (широкое обсуждение открытий И. М. Сеченова, К. А. Тимирязева, И. И. Мечникова), в философии («модные» увлечения сочинениями Платона, Канта, Шопенгауэра и Ницше). В беллетристике этот интерес проявился особенно наглядно, и, разумеется, не только у авторов повестей и рассказов. И тем не менее малый жанр с его лаконичной и в высшей степени емкой структурой как нельзя лучше отвечал в этом смысле потребностям времени. Этот жанр позволял исследовать нравственные проблемы философски углубленно и обобщенно и в то же время на уровне почти молекулярном. Само собой разумеется, что в творчестве таких писателей, как Л. Толстой, Гаршин, Чехов, Короленко, а затем — М. Горький, Бунин, Куприн, Вересаев, эти проблемы никогда не рассматривались в их, так сказать, чистом виде,

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 433—434.

без органической связи с ведущими тенденциями общественной жизни. И то, что отдельные очерки, повести и рассказы, как еще недавно эпически широкие произведения, начинают привлекать к себе внимание всей читающей России, вызывать непримиримые споры, более чем убедительно свидетельствует о том, что авторам их удастся поднять вопросы социально значительные и актуальные. Малые эпические формы, кроме того, отвечали стремлению многих писателей на грани веков подвести итоги и соотнести опыт прошлого с новыми задачами, которые предстояло решить в будущем и которые в это «переходное время» нередко едва угадывались.

Иными словами, малый жанр несет большую идейно-эстетическую нагрузку, созвучную передовым исканиям и запросам времени. Именно с этим жанром связаны в данный период напряженные поиски новых художественных приемов и принципов познания мира и человека. С этой точки зрения трудно переоценить подлинно новаторские открытия Гаршина, который в своих маленьких рассказах сумел поставить вопросы самые злободневные и кардинальные. Во всех отношениях этапным было творчество позднего Л. Толстого, как, несомненно, выдающейся была роль Чехова-новеллиста, реформатора русской прозы. Произведения этих писателей полны удивительных, поистине пророческих предсказаний. Их творчество, в частности, подготовит плодотворную почву для серьезного и заинтересованного восприятия разного рода «фантазий», «легенд», «эскизов», «зарисовок с натуры», «очерков и рассказов» М. Горького, Куприна, Вересаева, стихотворений в прозе и лирико-философских этюдов Бунина.

С развитием малого жанра в эти годы будет связано углубление исследовательского элемента как в постижении способности человеческого характера сопротивляться влияниям «среды», так и в изображении подвижной структуры общества, сложнейшего «механизма» общественного воздействия на человека. Эти писатели сумеют показать, что в изменившихся исторических условиях «характер все меньше зависит от среды в узком смысле, связи с ней делаются все более зыбкими, непрочными, подвижными, гибкими. Выбиваясь из прежних устойчивых связей, человек становится точкой приложения разнообразных жизненных влияний, скрещивающихся с влиянием „среды“, а то

й противостоящих ему».⁴ В одних случаях это найдет своё отражение в эпически масштабных повестях и рассказах (Л. Толстой, Чехов), в других, как например у М. Горького, — в произведениях, своеобразно сочетавших в себе легендарно-фантастический и реально-исторический материал, жанровые особенности физиологического очерка с приемами новеллистического искусства. Заметный вклад в этом отношении внесет и Бунин, в рассказах которого акцент будет сделан на лирическом самопознании героя-рассказчика, на особенно пристальном внимании автора к самым сокровенным, «рудиментарным» настроениям и ощущениям человека, а также к деталям и мельчайшим подробностям быта, интерьера, пейзажа. Точнее говоря, предметный мир, своеобразная художественно-психологическая «инвентаризация» его станут принимать самое непосредственное и активное участие в изображении нравственно-философских коллизий и «загадок» характера человека.

Если в творчестве Бунина и М. Горького дальнейшее развитие получат традиционные для русской литературы конкретно-изобразительные формы повествования, то в рассказах и повестях Л. Андреева наметится движение к логически-образным построениям, к философско-обобщенным принципам изображения. В художественной практике такого рода у Андреева будет мало предшественников. Одним из них справедливо считают Достоевского: обоих писателей сближает стремление объединить социальные и общечеловеческие проблемы. Однако в отличие от Достоевского и других писателей-реалистов Андреев станет отдавать предпочтение не бытовой детализации, а детали-символу, не фактам и реалиям действительности, а субъективному восприятию их, воссозданию «мятежей души», процессов мышления, подчеркнута обособленных от конкретных социально-биографических и индивидуальных примет человека.

«Категория литературного жанра — категория историческая, — пишет Д. С. Лихачев. — Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы „вечным“, — дело еще

⁴ Бочаров С. Г. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького. — В кн.: Социалистический реализм и классическое наследие. М., 1960, с. 103.

й в том, что меняются самые принципы выделения отдельных жанров, меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху».⁵

Наиболее заметные изменения в «типах и характере» малых жанров на грани веков связаны с отчетливо обострившимся интересом писателей к свободной композиции рассказов и повестей, к открытым формам. Характерной тенденцией времени становится и то, что можно было бы определить как взаимопроникновение жанров.

С повестью и рассказом этих лет связано и дальнейшее видоизменение и усложнение средств и приемов изображения авторской позиции. В одних случаях наблюдается тяготение беллетристов (вслед за Флобером, Мопассаном и Чеховым) к подчеркнуто сдержанному, объективно нейтральному типу повествования, в других, напротив, — к лирико-публицистическому, открытому выражению авторского взгляда. Широкое бытование получает и тип повествования, своеобразно сочетавший обе названные повествовательные манеры. Современные критики назовут эту форму объективно-субъективной.

С развитием малых эпических форм происходит углубление и усовершенствование принципов психологического анализа. «Психологический анализ не есть лирический момент и вообще не есть особенность какого-либо одного поэтического рода; он может осуществляться в литературе и лирическими, и эпическими, и драматургическими средствами. Но на отдельных этапах своего развития <...> он бывает преимущественно связан с тем или другим определенным родом».⁶ Есть основание считать, что на грани веков психологический анализ «преимущественно связан» с рассказом и повестью. Разумеется, с художественными открытиями такого рода мы встречаемся и в других жанрах, в том же романе (с этой точки зрения трудно переоценить, скажем, «Анну Каренину»). И все же наиболее впечатляющие достижения в этом плане мы находим в повестях и рассказах Л. Толстого, Гаршина, Чехова, М. Горького, Бунина и Л. Андреева. Приметы этого нового видятся в стремлении писателей отказаться от внутренних

⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 40.

⁶ Бочаров С. Г. Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького, с. 95.

монологов, от прямых форм в передаче размышлений и переживаний героев:

«Психологическое движение характера, его внутреннее наполнение осуществляется через наложение голоса героя на пейзажные зарисовки, портрет, интерьер, бытовое течение жизни, диалог, авторские отступления, внутреннюю речь другого персонажа и т. п. Можно даже сказать, что все отрывки психологизируются, но не столько в рамках прямых форм, сколько косвенных, основанных на включении ассоциативных свойств внутренней монологической речи или эмоционального состояния (через «настроение») персонажа <...>

Подобные новые источники психологической характеристики в добавление к традиционным меняли художественное наполнение образа, поскольку широко включали богатейшую рефлексорную, физиологическую сферу человеческого поведения в его психические акты. Раскрытие человеческой личности тем самым рассматривалось в контексте усложнившихся связей с действительностью».⁷

Творческая деятельность многих из названных авторов повестей и рассказов была, таким образом, отмечена напряженными поисками новых возможностей реализма: «90-е годы стали переломными <...> для нашей литературы, всего нашего духовного бытия. Масштабности обобщений, мысли, возвысившейся у позднего Толстого и зрелого Чехова до универсального отрицания существующей системы отношений между людьми, сопутствуют художественные открытия, позволяющие говорить о новом периоде в истории русского реализма».⁸

Эта точка зрения утвердилась в нашем литературоведении сравнительно недавно, после того как усилиями многих исследователей была доказана несостоятельность ранее бытовавшего мнения, что русская литература конца века стала приходить в упадок, переживала кризис. Новая концепция открывает возможность для подлинно научного разговора о той значительной роли, которую в это время выполняет малый жанр, позволяет показать, что именно с ним связан новый этап в поступательном развитии всей русской литературы.

⁷ Усманов Л. Д. Художественные искания в русской прозе конца XIX в. Ташкент, 1975, с. 41—42.

⁸ Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975, с. 4.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ *

- Андреев Л. Н. 7, 18, 101—153, 170, 201, 202
«Ангелочек» 106—109, 114
«Баргамот и Гараська» 106, 107
«Бездна» 106, 121, 131—134, 136, 137, 145
«Большой шлем» 106, 114—117, 140, 144, 145
«В подвале» 106, 144
«В поезде» 109
«В тумане» 106, 112, 114, 115, 121, 136—140, 145
«Город» 112
«Гостинец» 106
«Губернатор» 145—151
«Елеазар» 151
«Жизнь Василия Фивейского» 118
«Жили-были» 106, 114, 140, 144
«Иуда Искариот» 18
«Красный смех» 106
«Ложь» 109, 110, 114, 127, 128
«Мельком» 109
«Молчанье» 106, 109, 111, 114, 128, 144
«Мысль» 106, 120, 121, 128, 145, 151
«Нет прощения» 109
«Петька на даче» 106, 107, 114
«Письма о театре» 149
«Призраки» 106, 112, 113, 120, 145
«Рассказ о семи повешенных» 151—153
«Рассказ о Сергее Петровиче» 144, 145
«Рассказы» 106
«Стена» 109, 114, 120—131, 144
«Тенор» 140
Апичков Е. В. 9
Апшечков П. В. 11
Арсеньев К. К. 34
Бабореко А. 41, 47, 49
Базаров В. А. 185
Балухатый С. Д. 156
Бальмонт К. Д. 123
Беззубов В. И. 106
Велинский В. Г. 3, 4
Бердников Г. П. 39
Блок А. А. 51—53, 123
Богданов А. А. 185
Боткин В. П. 11
Бочаров С. Г. 201, 202
Брусянин В. В. 120
Брюсов В. Я. 9, 123
Бугров Н. А. 170
Булгаков М. А. 192
Бунин И. А. 5—7, 18, 41, 44—101, 123, 170, 199—202
«Агтя» 85
«Антоновские яблоки» 61, 65—70, 82, 97, 98

* Составлен В. В. Зайцевой.

«Без роду-племени» 54, 98
«Белая лошадь» 97
«В августе» 47, 55—57, 82
«В Альпах» 52, 53
«В поле» 54, 55, 61, 77
«Веселый двор» 85—89, 98
«Вести с родины» 75, 76
«Господин из Сан-Франциско» 77
«Дело корнета Елагина» 85, 90
«Деревня» 83, 91
«Ермил» 85
«Жизнь Арсеньева» 60, 64
«Журавли» 47
«Заря всю ночь» 82, 83, 97, 98
«Захар Воробьев» 85, 93
«Игнат» 85
«Как я пишу» 45
«Кастрюк» 54, 61—63, 77, 82, 98
«Копье господне» 97
«Летний день» 47
«Лирник Родион» 97
«Мелкопоместные» 75
«Митина любовь» 85
«Могила в скале» 63
«На даче» 75, 96, 98
«На край света» 82
«На хуторе» 54, 61, 62, 77, 82
«На чужой стороне» 82
«Над городом» 66, 82
«Новая дорога» 97, 98
«Ночлег» 52
«Ночной разговор» 98
«Перевал» 47, 50—53, 55, 82, 98
«Петлистые уши» 85
«Поздней ночью» 82
«Поздний час» 97
«Полонез Огинского» 62
«При дороге» 77, 78, 85, 89, 90
«С высоты» 52
«Сверчок» 98
«Святые горы» 63
«Сила» 98
«Смерть пророка» 18
«Сны Чанга» 78—80
«Сосны» 47, 48, 55, 57—60, 82, 97, 98
«Суходол» 83, 91
«Танька» 61, 91, 97, 98

«Тишина» 52, 53
«Туман» 61
«Учитель» 54, 75
«Федосевна» («Дементевна») 91
«Хорошая жизнь» 97, 98
«Худая трава» 61, 63, 70—75
«Чаша жизни» 85
«Чистый понедельник» 85, 93—95
«Эпитафия» 47, 70, 82
«Я все молчу» 85
Буренин В. П. 133
Бялик Б. А. 155, 179
Бялый Г. А. 9

Вантенков И. П. 49, 54
Великовский С. 147
Венгеров С. А. 6, 7, 63
Вересаев В. В. 108, 123, 125, 127, 130, 131, 199, 200
Волжский 136
Вольнская Н. И. 96, 97, 99, 100
Вольнов И. Е. 196
Воронский А. К. 192, 193

Гамсун К. 104
Ганжулевич Т. Я. 103
Гарин-Михайловский Н. 170
Гаршин В. М. 5, 8, 9, 18, 34, 46, 47, 101, 104, 106, 199, 200, 202
«Сказание о гордом Аггее» 18
Гете И.-В. 187
Гинзбург Л. Я. 43
Гладков Ф. В. 191, 192
Гоголь Н. В. 7, 11, 39, 65, 108
«Петербургские повести» 7
«Шивель» 39
Гольденвейзер А. Б. 105
Гомер 13
«Илиада» 13
«Одиссея» 13
Гончаров И. А. 5, 11
Горький М. (Пешков А. М.) 7, 18, 48, 101, 106, 107, 116, 119, 120, 122, 123, 126—129, 132, 138, 140, 143, 148, 153—196, 199—202
«Анекдот» 170, 189—191
«В степи» 157, 163
«Встреча» 156
«Голубая жизнь» 170, 189—191
«Губин» 171

«Дед Архип и Ленька» 157, 161
«Емельян Пиляй» 157—160, 164
«Жизнь Матвея Кожемякина» 186
«Жизнь пенужного человека» 169, 182
«За бортом» 144
«Заметки из дневника. Воспоминания» 167, 170, 191, 195
«Извозчик» 144
«Исповедь» 169, 171
«Калинин» 171, 173
«Карамора» 170, 181—186, 189—191, 194
«Кладбище» 177
«Колокол» 144
«Коновалов» 163—166, 157, 191
«Ледоход» 186
«Лето» 169
«Макар Чудра» 155, 157, 161
«Мальва» 156, 160, 164
«Мамаша Кемских» 170
«Мать» 169
«Мещане» 169
«Мой спутник» 157, 162, 163
«На дне» 169
«На плотях» 157
«Несовременные мысли. Заметки о революции и культуре» 169, 182, 185
«О писателе, который зазнался» 168
«О тараканах» 170
«О черте» 168
«О Чижке, который лгал, и о Дятле — любителе истины» 168
«Одинокий» 144
«Однажды осенью» 157, 160, 161
«Отшельник» 170, 172—174, 177, 178, 181, 186, 189—191, 194, 195
«Очерки и рассказы» 154
«Ошибка» 156
«Песня о Буревестнике» 126, 127
«Песня о Соколе» 126, 127, 191
«По Руси» 167, 168, 177, 186, 188

«Проводник» 170
«Проходимец» 156, 157, 163, 171, 173
«Рассказ о безответной любви» 170, 172, 174—179, 181, 186, 189
«Рассказ о герое» 170, 186, 189, 190
«Рассказ о необыкновенном» 170, 172, 174, 181, 189
«Рассказ об одном романе» 170, 179, 189, 190
«Рассказы 1922—1924 годов» 167, 170, 172, 188, 193
«Репетиция» 170, 179, 180, 189
«Рождение человека» 168
«Скуки ради» 156, 157
«Старуха Изергиль» 18, 126—129, 157, 161, 168, 191
«Супруги Орловы» 157, 164—166
«Л. Н. Толстой» 167
«Тоска» 144, 157, 163
«Фома Гордеев» 164
«Хан и его сын» 157
«Челкаш» 156, 157, 160, 161, 164

Гроссман Л. П. 104, 171

Гюйо М. 61

Достоевский Ф. М. 5, 7, 11, 15, 16, 26, 28, 32, 33, 38, 39, 42—44, 84, 102—104, 106, 127, 136, 141, 143, 149, 170, 184, 198, 201

«Братья Карамазовы» 5, 184
«Преступление и наказание» 16, 106

Дружинин А. В. 11

Жуковский В. А. 65

Зазубрин В. Я. 167, 172

Замятин Е. И. 170

Зоценко М. М. 192

Иванов Вс. В. 172, 191, 192

Иванов-Разумник Р. В. 123

Измайлов А. А. 132

Исаковский М. В. 192

Иссова Л. И. 46

- Каверин В. А. 187, 194
 Камю А. 147
 «Посторонний» 147
 Кант И. 199
 Катаев В. П. 38
 Келдыш В. А. 118, 203
 Коган П. С. 116
 Короленко В. Г. 7, 18, 40, 41, 46,
 47, 101, 117, 157, 167, 170,
 199
 «Не страшное» 40
 «Сон Макара» 18
 Крутикова Л. В. 62, 86, 100
 Куприн А. И. 7, 18, 48, 123, 135,
 199, 200
 «Суламифь» 18

 Ладыжников И. П. 127
 Левитов А. И. 8, 81
 Ленин В. И. 13, 14, 185, 199
 «Л. Н. Толстой и его эпоха»
 13
 Леонов Л. М. 192, 194
 Леонтьев К. Н. 15
 Лермонтов М. Ю. 11, 41, 49, 65,
 84, 166
 Лесков Н. С. 5, 7, 11, 18, 156,
 168, 170, 171
 «Скоморох Памфалон» 18
 Лидин В. Г. 172
 Лихачев Д. С. 201, 202
 Луначарский А. В. 157, 168, 185,
 191
 Львов-Рогачевский В. Л. 104

 Малышкин А. Г. 192
 Маяковский В. В. 192
 Меньшиков М. О. 154, 155
 Мережковский Д. С. 35—37
 Метерлинк М. 104
 Мечников И. И. 199
 Михайловский Б. В. 164
 Михайловский Н. К. 4, 7—9, 34,
 102, 109, 110, 140
 Мопассан Г. де 7, 31, 171, 202
 Муратова К. Д. 4, 6, 10, 192,
 198

 Наполеон I 35
 Немирович-Данченко В. И. 104
 Ницше Ф. 199

 Островский А. Н. 5

 Пастернак Б. Л. 181
 «Детство Люверс» 181
 Писемский А. Ф. 11
 Платон 199
 Платонов А. П. 192
 Плеве В. К. 123
 Плеханов Г. В. 185
 Плещеев А. Н. 35, 36, 42
 По Э. 104
 Полоцкая Э. А. 44, 47
 Помяловский Н. Г. 107
 Пришвин М. М. 172, 194, 195
 Пушкин А. С. 3, 7, 11, 18, 49,
 65, 187
 «Капитанская дочка» 11
 «Повести Белкина» 7, 11, 18
 Пятницкий К. П. 148

 Рембрандт Р. ван 196
 Ренар Ж. 171
 Ребин И. Е. 34
 Решетников Ф. М. 8
 Роллан Р. 172, 181, 190, 194—
 196

 Салтыков-Щедрин М. Е. 5, 7, 18
 «Христова ночь» 18
 Семеновский О. В. 174, 176
 Сергеевко П. А. 33
 Сеченов И. М. 199
 Скабичевский А. М. 34
 Слепцов В. А. 8
 Соловьев В. С. 5
 Сологуб Ф. К. 9, 123
 Стендаль 168
 Суворин А. С. 35

 Тагер Е. Б. 167, 170, 175, 179,
 180, 192
 Тимирязев К. А. 199
 Толстая С. А. 131, 132
 Толстой А. Н. 194
 Толстой Л. Н. 5—7, 11—34, 38—
 44, 48, 59, 60, 64, 70, 71, 73, 81,
 83, 84, 91, 92, 99, 102, 104—
 106, 116—118, 123, 131, 132,
 136, 141—145, 148, 149, 151,
 167, 170, 187, 198—203
 «Азбука» 12
 «Анна Каренина» 15—18, 92,
 202
 «Война и мир» 11—15, 92
 «Воскресение» 198
 «Дьявол» 19, 22

- «Записки сумасшедшего» 19,
21, 118
«Исповедь» 14
«Кавказский пленник» 13
«Крейцера соната» 5, 19—
21, 23, 26, 29, 106, 132, 136,
139, 141
«О жизни» 21, 23
«Отец Сергей» 19, 21, 22, 29,
106, 141
«После бала» 19, 22
«Смерть Ивана Ильича» 5,
19—21, 23—26, 28, 29, 32,
70, 71, 73, 106, 116—118,
141, 144
«Фальшивый купон» 40, 59
«Хаджи-Мурат» 19, 40
«Хозяин и работник» 19
«Холстомер» 141
Тургенев И. С. 4, 5, 7, 8, 11, 17,
33, 38, 40, 41, 44, 46—48, 54,
91, 92, 101, 123, 198
«Записки охотника» 92
«Клара Милч» 5
«Песнь торжествующей любви» 5
«Стихотворения в прозе» 4,
17
Тынянов Ю. Н. 192
Тютчев Ф. И. 16
Усманов Л. Д. 203
Успенский Г. И. 8, 9
Успенский Н. В. 8, 81
Федин К. А. 171—173, 187, 194—
196
Фет А. 5, 16
«Вечерние огни» 5
Флобер Г. 7, 31, 50, 61, 171, 196,
202
Хеопс 104
Цвейг С. 168, 172, 194
Челинога А. И. 40
Чехов А. П. 4, 7, 18, 26, 33—44,
47—49, 54, 55, 59, 61, 62, 65,
75, 76, 84, 99, 101, 103—105,
107, 135, 136, 140—143, 149,
155—157, 171, 197—202
«Архиерей» 142
«В овраге» 142
«Ванька Жуков» 106
«Именины» 36
«Ионыч» 141
«По делам службы» 59
«Спать хочется» 106
«Степь» 34
«Студент» 18, 65
«Три сестры» 140, 141
Чириков Е. Н. 127
Чичерин А. В. 39
Чичерин Б. Н. 11
Чудаков А. П. 37, 84
Чулков Г. И. 119
Шекспир В. 187
Шкловский В. Б. 100
Шолохов М. А. 192
Шопенгауэр А. 199
Шубин Э. А. 18
Эйхенбаум Б. М. 3, 11, 15—17,
33

90 К.



**«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ**