



УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
XIX—XX веков**

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ЛЕНИНГРАДСКОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА имени А. А. ЖДАНОВА

№ 355

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

Выпуск 76

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX—XX веков



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1971

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

Сборник посвящен малоисследованным вопросам русской литературы XIX — начала XX вв. Первый раздел сборника составляют статьи, освещающие характер изображения народа в «Истории государства Российского» Карамзина, роль кружка Майковых в мировоззрении и творчестве Гончарова, изображение внутреннего мира крестьян в демократической литературе 60-х годов, проблему читателя в «Что делать?» Чернышевского, а также статьи о творчестве Лескова, прозе Бунина начала XX в., композиции лирических стихотворений Блока, оценке творчества Л. Андреева в критике дооктябрьского периода, проблеме смеха и комического (на материале главным образом русской литературы).

Во втором разделе помещены небольшие сообщения об отдельных эпизодах литературной деятельности Достоевского, Лескова, Чехова, Л. Андреева и др.

Сборник предназначен для научных работников, студентов-филологов, учителей средней школы, а также для широкого круга читателей, интересующихся русской литературой.

Ответственный редактор проф. *И. Г. Ямпольский*

SCIENTIFIC PAPERS
OF THE LENINGRAD STATE UNIVERSITY
No 355

PHILOLOGICAL SCIENCES SERIE
JSSUE No 76
1971

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК. ВЫП. 76

СТАТЬИ

*Л. Н. Лузянина*ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИЗОБРАЖЕНИЯ НАРОДА
В «ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВА РОССИЙСКОГО»
Н. М. КАРАМЗИНА

Вопрос об особенностях изображения народа в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина — один из наименее изученных в нашем литературоведении. Карамзинская «История» обычно рассматривается лишь с точки зрения историографической и публицистической, в свете политической концепции ее автора. Между тем — и это справедливо отмечено в ряде исследований недавнего времени¹ — «История» Карамзина — не только исторический труд. Перед нами произведение своеобразной жанровой природы, в основе которой — переплетение двух по существу различных начал: аналитического и образно-эмоционального. Для понимания многогранного труда Карамзина во всей его реальной сложности и противоречивости выяснение характера изображения в нем народа имеет важное значение.

Уже современники Карамзина, прежде всего люди декабристского круга, остро чувствовали необычность жанровой природы «Истории», предопределившей соответственно и особый характер восприятия ими этого произведения.² Отношение

¹ См.: Ю. М. Лотман. Проблема народности и пути развития литературы преддекабристского периода. В сб.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М.—Л., 1960; Его же. Пути развития русской прозы 1800—1810 годов. Уч. зап. Тартуск. ун-та, вып. 104, 1961; Г. П. Макогоненко. Литературная позиция Карамзина в XIX веке. «Русская литература», 1962, № 1; И. М. Тойбин. «История государства Российского» Н. М. Карамзина в творческой жизни Пушкина. «Русская литература», 1966, № 4.

² См.: В. В. Пугачев. Исторические взгляды декабриста Н. И. Тургенева. Уч. зап. Горьковск. ун-та им. Н. И. Лобачевского, вып. 52. Серия ист.-филол., 1961; С. С. Ланда. О некоторых особенностях формирования революционной идеологии в России. 1816—1821 гг. В кн.: Пушкин и его время, вып. 1. Л., 1962.

декабристов к «Истории государства Российского» — предмет специального исследования. В данной статье мы остановимся лишь на некоторых отзывах декабристов, имеющих непосредственное отношение к проблеме изображения в ней народа.

Известно, что в противоположность Карамзину, провозгласившему в предисловии к своему труду: «История народа принадлежит царю», — Н. М. Муравьев, принципиальный идейный противник историка, подчеркивал в своем «Проекте конституции»: «Русский народ, свободный и независимый, не есть и не может быть принадлежностью никакого лица и никакого семейства».³ Но, полемизируя с упомянутой декларацией Карамзина, решительно оспаривая один за другим все политические тезисы историка, тот же Муравьев писал по прочтении первого тома «Истории»: «Видишь перед собою народ, какого не бывало еще в истории, — погруженный в невежество, не собранный еще в благоустроенные общества, без письмен, без правительства, но великий духом, предприимчивый; он заключает в себе все качества обладателя — какое-то чудное стремление к величию. Какой народ может гордиться, что претерпел столько бедствий, сколько славянский. Никакой народ не был столь испытан судьбою! Никому, может быть, не готовит она такого воздаяния!»⁴

Характерные записи встречаем и в дневниках Н. И. Тургенева: «Я читаю третий том „Истории“ Карамзина. Чувствую неизъяснимую прелесть в чтении. Некоторые происшествия, как молния проникая в сердце, роднят с русским древнего времени... История народа принадлежит народу — и никому более! Смешно дарить ею царей... Сегодня поутру окончил третий том „Истории“ Карамзина... Никогда не чувствовал я того, что чувствовал, читая описание несчастий России, тогда ее постигших (речь идет о татаро-монгольском нашествии.— Л. Л.)... Нет сомнения, что русские показали себя тогда в истинном величии народа».⁵

Эти суждения свидетельствуют о том, что в восприятии современников «История государства Российского», как уже было сказано, не исчерпывалась монархической концепцией, которая, хотя и вызывала «негодование молодых якобинцев»,⁶ все же не заслоняла других, ценных для самих декабристов сторон карамзинского повествования.

И хотя Н. М. Муравьев и другие представители декабристского круга порицали «Историю» Карамзина именно за ее «ху-

³ Избр. социально-политические и философские произведения декабристов, т. 1. М., 1951, стр. 296.

⁴ Н. М. Муравьев. Мысли об «Истории государства Российского». «Литературное наследство», т. 59. М., 1954, стр. 595.

⁵ Архив братьев Тургеневых, вып. 5, т. 3. Пг., 1921, стр. 114—115, 118—119.

⁶ См.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1958, стр. 67.

дожественность», «живописность», они не могли не заметить, что «картины», создаваемые историком, если и не опровергали его концепцию, то во всяком случае давали пищу размышлениям далеко не ортодоксального толка. При всей противоположности политических убеждений Карамзина и революционно настроенной дворянской интеллигенции самая проблематика «Истории государства Российского», постановка вопроса о народе и самодержавной власти, попытка решить этот вопрос на материале русской истории оказывались важным стимулом в развитии прогрессивной общественной мысли.⁷

В предисловии к «Истории государства Российского» Карамзин писал: «Должно знать, как искони мятежные страсти волновали гражданское общество...»⁸ Знать это, по мысли историка, необходимо прежде всего для того, чтобы убедиться в их пагубности для государства и научиться обуздывать «их бурное стремление». Поэтому «История» и была адресована тем, кто стоит во главе государства — правителям, царям, которые должны «смотреть в ее листы, как мореплаватели на чертежи морей» (I, IX).

Но «История государства Российского» не являлась только заданием царям: в ней Карамзин решал также и принципиальные для себя художественные проблемы. Уже в предисловии им была сформулирована определенная эстетическая программа, на первый взгляд, противоречивая. Карамзин исходит из того, что «история — не роман», что «самая прекрасная выдуманная речь безобразит историю», что «история не терпит вымыслов, изображая, что есть или было, а не что быть могло» (I, XIX). С другой стороны, по мысли Карамзина, «в повествовании о временах отдаленных есть какая-то неизъяснимая прелесть для нашего воображения: там источники поэзии» (I, XXIII). Карамзин стремится не к сухому перечислению имен, но к созданию живых образов; он взирает на них в «тусклое зеркало древней летописи» (I, XVII). По существу историк выступает здесь одновременно и как своеобразный художник; он обращается к истории, «отвержая гробы, поднимая мертвых, влагая им жизнь в сердце и слова в уста, из тления вновь создавая царства и представляя воображению ряд веков с их отличными страстями, нравами, деяниями...» (I, X).

Эти противоречивые, казалось бы, тенденции в «Истории государства Российского» взаимосвязаны: Карамзин отказывается от вымысла как авторского «приукрашивания» событий и, напротив, принимает вымысел как выражение объективного народного сознания, «духа времени». Отсюда его внимание не

⁷ См. об этом: И. Н. Медведева. Н. И. Гнедич и декабристы. В сб.: Декабристы и их время. М.—Л., 1951, стр. 118—120.

⁸ История государства Российского, т. I. Изд. 2-е. СПб., 1818, стр. IX.— Далее ссылки даются в тексте: первая римская цифра обозначает том, вторая, римская или арабская, — страницу.

только к самому факту, но и к осмыслению его современниками, хотя бы это осмысление заключало в себе и явное сказочное начало.

Так, описывая месть Ольги, событие, овеянное народной легендой, Карамзин замечает: «Летописец сообщает нам многие подробности, отчасти не согласные ни с вероятностями рассудка, ни с важностью истории и взятые, без всякого сомнения, из народной сказки, но как истинное происшествие должно быть их основанием, и самые басни древние любопытны для ума внимательного, *изображая обычаи и дух времени*» (I, 160. Курсив мой. — Л. Л.).⁹

Именно поэтому внимание историка привлекают народные песни, ибо в них, по мысли Карамзина, «заметна первобытная печать старины: видим в них как бы снимок подлинника уже неизвестного, слышим как бы отзвук голоса давно умолкшего, находим свежесть чувства, теряемую человеком с годами, а народом с веками» (X, 264). Такое понимание народной поэзии, созвучное идеям Гердера, неизбежно заставляло Карамзина пристально всматриваться в прошлое народа, отыскивать в этом прошлом черты неповторимого своеобразия. Понимая, что «во множестве открывается народное», писатель особое внимание обращает на общенациональные явления в русской истории. Прежде всего это эпоха татаро-монгольского нашествия — величайшее бедствие в истории народа и в то же время яркое свидетельство его величия и нравственной силы. «Мы должны согласиться — писал В. А. Десницкий, — что и своей историей „государства“, а не „народа“ Карамзин все же утверждал величие и мощь именно *народа*, который создал мощное многонациональное государство».¹⁰

Образ народа, встающий со страниц «Истории государства Российского», многогранен. Он складывается из разнообразных тем и мотивов. Среди них одна из наиболее важных — тема народного бунта.

На протяжении двенадцати томов эта тема существенно видоизменяется, как бы раскрываясь в различных ракурсах. Поэтому представляется необходимым выяснить, как эволюционировала она от первого тома к последнему, как менялся характер ее освещения на различных этапах истории России.

Показывая в первом томе «Истории» «особенное бытие» славянских племен, Карамзин отмечает среди главных их свойств вольнолюбие, мужество и простодушие. Эти черты, по мысли Карамзина, составляют сущность характера славянского народа.

⁹ Эта мысль развивалась еще раньше, в статье «О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» (см.: Н. М. Карамзин. Соч., т. 7. М., 1820, стр. 251).

¹⁰ История русской литературы, т. 5. М.—Л., 1941, стр. 28.

Однако древние славянские племена, умея постоять за свою волю, не умели, по мнению историка, ею пользоваться. Этим объясняется приход в Русскую землю братьев Рюрика, Синеуса и Трувора, явившихся, чтобы «принять власть над людьми», их призвавшими. Летописное предание, которое Карамзин называет «удивительным», для него чрезвычайно важно: в нем историк находит обоснование своей монархической концепции, видит в приходе варяжских князей «начало российской истории». Вместе с тем выясняется, что именно в правление Рюриковичей начинаются бунты, возникает тема народного мятежа.

Уже в описании первых бунтов (913—914, 980 гг.) сказывается важная особенность карамзинского подхода к изображаемому: историк видит в бунте не просто проявление мятежного духа, свойственного дикому, «непросвещенному» народу, но связывает тему бунта с темой правителя, «отца народа», великого князя либо самодержца. Этим определяется своеобразный угол зрения при изображении народного бунта, стремление выявить ту или иную черту народного характера через взаимоотношение народа с князьями, чья судьба оказывается в непосредственной зависимости от того, как разрешится конфликт. Так, бесславной смертью погибает Игорь, «мстя древлянам за прежний их мятеж» (I, 158), и Карамзин показывает, что в этом повинны не только воинственные древляне, но и сам Игорь с его неразумием, нежеланием подчиниться воле древлян.

Так, во втором томе, в главе «Великий князь Святополк» (1015—1019) Карамзин повествует об остром политическом инциденте между князем Ярославом (будущим великим князем Ярославом Мудрым) и народом новгородским.

Святополк Окаянный убил братьев Бориса и Глеба, видя в них своих политических соперников. Такая же участь ожидает и Ярослава, князя Новгородского, ибо он — один из сильнейших удельных князей. Как раз в это время Ярослав оказался в весьма затруднительном положении: только что он вероломно убил новгородских послов, которые прибыли к нему в вотчину. Узнав о злодейских замыслах брата, Ярослав прекрасно понимает, что «одно усердие новгородцев могло спасти его от участи борисовой» (II, 10). Поэтому тут же «со слезами раскаяния» он обращается к новгородцам за поддержкой и помощью.

«Народ безмолвствовал!», — пишет Карамзин. Фигура будущего великого князя предстает в сущности ничтожной перед лицом разгневанного народа, ведь судьба князя целиком в руках «добродушных» новгородцев. Поэтому Ярослав, «отирая слезы», продолжает звать к ним, и новгородцы, «забыв все, единодушно ответствовали ему: „Ты убил собственных наших братьев, но мы готовы идти на врагов твоих!“» (II, 10). Такая метаморфоза не снимает, однако, глубокого внутреннего напряжения всей сцены. Не случайно здесь проведена многозначи-

тельная параллель: народ прощает князю убийство *своих* братьев, защищая его от собственного брата.

Любовь или ненависть народа — вот что определяет, по мысли Карамзина, судьбу каждого князя. Поэтому, когда один из сыновей великого князя Изяслава, изгнанного из Киева во время грандиозного киевского мятежа, начинает по возвращении «как зверь свирепствовать в столице», а в целях безопасности переводит торг из Подола в верхнюю часть города, помня, «что бедственный для него мятеж сделался на торговой площади» (II, 79), Карамзин замечает: «Осторожность малодушная и бесполезная!». Ибо события показывают, что ничто не спасет князя, если он действует вопреки интересам народа. Но именно так и ведут себя князья, неся народу неисчислимые бедствия, усугубляемые бедствиями стихийными. «От беспре- станных неслыханных жаров иссохли поля.. голод, болезни, мор свирепствовали.. Народ стenal.. Сильные утесняли слабых, наместники и тиуны грабили Россию, как половцы» (II, 100—101), — пишет Карамзин. Так объективно в самом ходе повествования вскрываются внутренние причины непрерывных народных возмущений.

Воцарению Владимира Мономаха на киевском престоле тоже сопутствует мятеж, и все меры князя, направленные на ограничение лихоимства ростовщиков, послужившего причиной мятежа, не исключают возможности нового взрыва, ибо описания «мудрых» княжений в «Истории» постоянно сопровождаются описаниями народных бедствий, перед которыми, по мысли Карамзина, отступают все иные.

«Действительным несчастьем княжения Мстислава (сына Владимира Мономаха. — Л. Л.), — пишет Карамзин, — был страшный голод в северных областях, особенно же в Новгородской. От жестокого холода вымерзли озими, глубокий снег лежал до 30 апреля, вода затопила нивы, селения, и земледельцы весной увидели на полях, вместо зелени, одну грязь.. Народ питался мякиной, лошадиным мясом, липовым листом, березовой корою, мхом, древесной гнилью» (II, 176—177). Не случайно князь новгородский становится новой «жертвой бес- покойного духа народа».

Однако вместе с этими, вполне реальными причинами народных мятежей Карамзин усматривает в бунте также и нечто стихийное, алогичное, непостижимое для ума человеческого. Так возникает мотив «вдохновенности» народного мятежа.

В этом плане особый интерес представляет эпизод убийства Игоря, брата великого князя Изяслава. Здесь концентрируются многие темы, связанные с изображением народного мятежа, но наиболее отчетливо проступает мысль: игра с народным гневом — это игра с огнем. Князья двух враждующих родов, Мономаховичи и Ольговичи, стремятся использовать народ в своих целях, руками народа они творят расправу друг над другом,

борясь за престол великого князя. Но нередко при этом сами князья оказываются жертвами, ибо мятежная стихия народа может в любую минуту выйти из повиновения, смести все на своем пути; никто не в силах остановить эту стихию. Как искра вспыхивает в народной толпе мысль убить Игоря. «Сия мысль — пишет Карамзин, — имела действие вдохновения. Тысячи голо-сов повторили: „Да умрет Игорь!” Напрасно князь Владимир, уstraшенный таким намерением, говорил народу: „Брат мой не хочет убийства. Игорь останется за стражею, а мы пойдем к своему государю”. Киевляне твердили: „Знаем, что добром не разделаться с племенем Олеговым”. Митрополит, Лазарь и Владимиров тысяцкий Рагуйло запрещали, удерживали, молили: народ не слушал и толпами устремился к монастырю... Схватив Игоря... они вели его с шумом и свирепым воплем» (II, 222—223). Ярость мятежников оказывается безграничной: несмотря на старания Владимира спасти несчастного, «жертва была обречена:.. злодеи безжалостно убили Игоря и влекли нагого по улицам до самой торговой площади; стали вокруг и смотрели как невинные. Присланные от Владимира тысяцские сказали в глубокой горести: „Воля народная исполнилась. Игорь убит. Погребем же тело его”. Народ отвечивал: „Убийцы не мы, а Давидовичи и сын Всеволодов (князя из рода Мономаха, перешедшие на сторону Ольговичей. — Л.Л.). Бог и святая София защитили нашего князя”» (II, 223). Можно заметить, что с народа вина в убийстве снимается, а вся тяжесть злодеяния переносится на лицемерных князей, ничем не гнушающихся для достижения своих целей.

Постепенно, от эпизода к эпизоду, вырисовывается противоречивое лицо народа — то жестокого и неистового, то невинного и добродушного. «Добрый» народ — опора князя, но тот же самый народ может мгновенно «сбросить личину» и обернуться своим мятежным ликом. Ненависть народа иногда простирается так далеко, что само убийство князя может послужить сигналом к всеобщему бунту. Так убийство Андрея Боголюбского становится поводом для грандиозного мятежа: «Народ, как бы обрадованный убиением государя, везде грабил дома посадников и тиунов, отроков и мечников княжеских, умертвил множество чиновников, предавался всякого рода неистовству» (III, 28—29). А ведь Андрей, по свидетельству летописцев, «был не только набожен, но и благотворителен, щедр не только для духовных, но и для бедных, вдов, сирот; слуги его... развозили по улицам... мед и брашна стола княжеского». «Но в самых упреках,— пишет Карамзин,— делаемых летописцами народу... мы находим объяснение на сию странность: вы не рассудили (говорят они современникам), что царь самый добрый и мудрый не в силах искоренить зла человеческого, что где закон — там и многие обиды» (III, 29).

И подводя своеобразный итог изображению целой полосы

народных возмущений, Карамзин приходит к следующему заключению: «Народ за хищность судей и чиновников *ненавидит* царя самого добродушного и милосердого!» (III, 29—30. Курсив мой. — Л. Л.). Нетрудно заметить, что позиция Карамзина всецело совпадает здесь с позицией летописца. Историк осуждает народ не только словами летописца, но и логикой его мысли.

Связь «Истории государства Российского» с летописью носит глубоко принципиальный характер. Это не внешнее копирование, имитация, а сознательное усвоение и воспроизведение определенного типа мировоззрения с присущими ему противоречиями и особенностями.

В своей книге «Повесть временных лет» И. П. Еремин так характеризовал своеобразие мышления и стиля летописца: «Загадочны люди в его изображении, поражает странная алогичность их поведения; они у летописца часто бездействуют, когда надо действовать; они чрезмерно доверчивы, часто поддаются внушению со стороны; они то недогадливы, как дети, то порозливы, как кудесники ... они постоянно в движении, но почему они предпринимают то или иное решение, поступают так, а не иначе — обычно неясно... Поражает их удивительная способность перевоплощаться: они у летописца меняют свой характер как платье... убийца и злодей может перевоплотиться в святого, трус — в героя; он может остаться в этом новом образе, но может и вернуться к прежнему».¹¹ Эта характеристика летописного «героя» во многом помогает понять природу противоречивости образа народа в «Истории государства Российского». Импульсивность его поведения, постоянное движение, переменчивость, переход от «неистовости» к «добродушию» и наоборот — все эти черты в изображении народа обусловлены позицией Карамзина. Следуя за летописцем как выразителем определенного типа национального сознания, Карамзин воспроизводил, вольно или невольно, и своеобразную философию истории, и самый летописный метод изображения, который своей «правдивостью», документальностью несомненно импонировал писателю, искавшему способ выразить в своей «Истории» истину. Карамзин не осознавал, что, обращаясь к летописи как к «истине», он обращался все же к произведению искусства, хотя и совершенно особому, специфическому.¹² Это и позволило ему в первых томах, рисуя картины народных мятежей, запечатлеть яркие черты народного характера, которые особенно наглядно проявлялись в остродраматических ситуациях.

Положение, однако, меняется, когда Карамзин переходит к описанию эпохи централизованного Русского государства. Сам предмет повествования заставляет теперь историка гораздо

¹¹ И. П. Еремин. «Повесть временных лет». Л., 1946, стр. 4.

¹² См.: И. П. Еремин. О художественной специфике древнерусской литературы. В кн.: Литература древней Руси. М.—Л., 1966.

резке ограничивать свободу изображения в угоду консервативной политической концепции, во имя прославления «мудрого» самодержавия. Переломным в этом плане является VI том, по поводу которого Н. И. Тургенев замечал: «История россиян для нас исчезает. Прежде мы ее имели, хотя и несчастную, теперь не имеем: вольность народа послужила основанием, на котором самодержавие воздвигло колосс Российский».¹³

Борьба Ивана III с вольным Новгородом, окончательное подчинение последнего русскому самодержавию — это одновременно и новый момент в развитии темы народа и народного бунта, ибо здесь впервые мятеж народа оказывается направленным непосредственно против самодержца. Если прежде, в эпоху феодальной раздробленности Руси, народ мог, изгнав неугодного правителя, заявить: «Найдем себе князя! Бог по нас, кого устрошимся?» (III, 251), то теперь причины народного движения, согласно Карамзину, в корне меняются. Так, борьба новгородцев против Ивана III является, по мысли историка, одним из проявлений глубочайшего заблуждения обманутого народа. Честолюбивая Марфа Борецкая и ее сподвижники «возмутили» легковерный народ на «позорище мятежа, какого давно не бывало в сей народной державе». Этот мятеж, возникший благодаря хитрости и велеречию Марфы, несет народу ужасные бедствия, кровопролитную, жестокую войну. Марфа и ее сторонники спешат вооружить всех людей — «ремесленников, гончаров, плотников», тогда как народ требует одного: «хлеба и мира».

В свою очередь победа Ивана III обусловлена, считает Карамзин, прежде всего тем, что народ перешел на его сторону. Последнее является для Карамзина неопровержимым доказательством исторической правоты самодержавия. «Народ рассуждал, что времена переменились, что небо покровительствует Иоанна и дает ему смелость... что сей государь правосуден, карает и милует» (VI, 45). По мысли Карамзина, Иван III — «идеальный государь», потому что он несет якобы благо народу.

Но укрепление самодержавия, как известно, объективно влекло за собой и усиление народного движения, которое принимало все больший размах. Вот почему теперь Карамзин не мог уже обойтись лишь «верным изображением событий», ибо эти события слишком резко противоречили бы непоколебимой для него «идеи великого самодержавия».

Так, описывая московское восстание 1547 г., Карамзин не просто показывает «злодейство, неслыханное дотоле», убийство мятежным народом государева дяди князя Глинского, но всю сущность бунта как бы передает словами Сильвестра о том, «что суд божий гремит над главою царя легкомысленного... что огонь небесный испеплил Москву, что сила вышняя волнует на-

¹³ Архив братьев Тургеневых, вып. 5, т. 3, стр. 123.

род и лиет фиал гнева в сердца людей» (VIII, 99): Эта высокая речь Сильвестра проливает на картину мятежа новый свет, переводит изображение из реального плана в религиозно-символический. К такому освещению событий Карамзина подводила вся логика развития темы бунта, превратившаяся к IX—XI томам «Истории» в одну из доминирующих. Выступая теперь в непосредственной связи с темой царей-тиранов, царей, оскверняющих самую идею самодержавия, тема народного бунта осмысливается как воплощение божественного возмездия за преступления самодержца.

Особенно отчетливо этот мотив проявился в изображении событий Смутного времени.

В исследовательской литературе существует мнение, что в отношении к народному движению в эпоху Бориса Годунова Карамзин « всю тяжесть своей аргументации, направленной в конечном счете на доказательство отсутствия в этом движении антикрепостнических и антидинастических тенденций, переносит на два момента: преступная страсть Годунова к власти... и органически связанный с этим мотив убийства Годуновым наследника законной династии».¹⁴ Однако Карамзина занимает, помимо всего, и вопрос о том, почему «искренне славимый, искренне любимый» царь становится ненавистен народу. Здесь надо отметить, что в понимании Карамзина суд народа и суд неба — не одно и то же, хотя они связаны между собой как следствие и причина. Ненависть народа, по мысли историка, обусловлена постепенным превращением Годунова из благодетеля в тирана, а причина этого превращения коренится в преступной, алчной, лицемерной натуре царя. Между тем народ, «оставляя небу судить тайну Борисова сердца», готов был «искренне» любить его. «Россияне искренне славят царя, когда он под личиною добродетели казался им отцом народа; но, признав в нем тирана, естественно возненавидели его и за настоящее и за минувшее: в чем, может быть, хотели сомневаться, в том снова удостоверились, и кровь Димитриева явнее означалась для них на порфире губителя невинных» (XI, 109). Уже в Годунове-правителе народ подозревает будущего тирана и относится к нему настороженно.

Х том «Истории государства Российского» начинается эпизодом бунта «черни и граждан московских». Он разразился из постепенно усиливающегося волнения «народа легковерного», который опять стал орудием бояр в их политических интригах. Князя Шуйские, которым было невыгодно правление Годунова, сумели внушить народу, что юному царю Федору и всем боярским родам грозит страшная опасность, что Бельский, друг Годунова, задумал «извести царский корень». И тут, как пишет Карамзин, народ решил «усердием спасти царя и царство от

¹⁴ Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.—Л., 1953, стр. 146.

умыслов изверга. Вопль бунта раздался из конца в конец Москвы, и двадцать тысяч вооруженных людей, чернь, граждане, дети боярские, устремились к Кремлю, где едва успели затворить ворота, собрать несколько стрельцов для защиты и думу для совета в опасности внезапной» (X, 10). Народ овладевает тяжелым снарядом в Китай-городе, обращает царь-пушку к Фроловским воротам и уже готов вломиться в Кремль. Тут выходят бояре, зачинщики мятежа, вступают в переговоры с народом, склоняют его «удовольствоваться ссылкой» Бельского, т. е. добиваются того, чего хотели, и народ, восклицая: «Да здравствует царь с верными боярами!», «мирно разошелся по домам» (X, 10—11).

Как показывает Карамзин, в стихийном бунте 1584 г. народ наивно и в то же время грозно выразил свое инстинктивное чувство протеста против преступных замыслов Бориса, стремящегося к власти. Положение народа оказывается еще более противоречивым, когда Годунов, движимый своими внутренними побуждениями, совершает преступление, приказывает убить царевича Дмитрия. Теперь стихийная ненависть народа к Борису имеет определенное основание, так как Годунов, еще будучи правителем, уже становится злодеем. Не случайно народ охотно подхватывает слух, распространяемый врагами Годунова, о том, что последний якобы сам привел хана к Москве, «желая унять вопль России о жалостном убиении Дмитрия. Народ — и только один народ слушал, повторял сию клевету». Годунов «велел изыскивать, допрашивать, мучить людей бедных, которые от простоты ума служили эхом клевете» (X, 157). В мнении народа Карамзин усматривает «глас истины» (X, 159), даже клевета на Годунова воспринимается историком как заслуженная кара.

Наконец, умирает царь Федор, и Борис искусно инсценирует через «слуг бесчисленных» законность своего воцарения. «Никогда сей лукавый честолюбец не был столь деятелен, как в последние дни Феодоровы и в первые мнимого Иринина державства: явно, чтобы народ не имел и мысли о возможности государственного устройства без радения Борисова; скрытно, *чтоб дать вид свободы и любви действию силы, обольщения и коварства*». Так были подготовлены «умы и страсти к великому театральному действию» (X, 222—223. Курсив мой. — Л. Л.). С точки зрения Карамзина, суть этого «театрального действия» в том, что народ, сам того не подозревая, становится орудием, при помощи которого «лукавый честолюбец» достигает своей цели. Народ оказывается обманут в своих искреннейших чувствах, и тем страшнее, непостижимее становится для Карамзина все происходящее. «В то самое мгновение, по данному знаку, все бесчисленное множество людей... упало на колена с воплем неслыханным: все требовали царя, отца, Бориса! Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их

крика. Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных» (X, 234—235). За этим описанием неотступно стоит трагически обостренная мысль Карамзина, понимающего, что все торжество и великолепие избрания Годунова, все крики и «вопли» народа — чудовищный обман. Карамзин не просто сочувствует народу — он потрясен искренностью его «плача», которая становится предметом спекуляции «лукавого честолюбца». Поэтому образ народа, каким он предстает в момент избрания Бориса, подлинно трагичен. Когда же Годунов, уже будучи царем, начинает действовать подобно Ивану Грозному, «не уступая ему в беззаконии», «глас отечества» перестает слышаться «в хвале частной, корыстолюбивой, и молчание народа, служа для царя явною укоризною, возвестило важную перемену в сердцах россиян: *они уже не любили Бориса*» (XI, 108—109).

Сложность положения народа, его отношения к Годунову, по мысли Карамзина, состоит в том, что, выражая молчанием свою нелюбовь к нему, народ, безусловно, прав. Но «нелюбовь к государю рождает нечувствительность к государственной чести» (XI, 158). А это в конечном счете для Карамзина главное. Он показывает, с какой легкостью и охотой подхватывает народ слух о самозванце, в истинность которого очень мало верит. События Смутного времени, стремительно оборачивающиеся мятежом и «ниспровержением государства», снова заставляют Карамзина апеллировать к «закону небесного правосудия», хотя при этом он справедливо указывает, что Россия готовилась к явлению, ужаснейшему в своей истории, долго: «неистовым тиранством двадцати четырех лет Иоанновых, адскою игрою Борисова властолюбия, бедствиями свирепого голода и всеместных разбоев, ожесточением сердец, развратом народа» (XI, 120).

Глубоко примечательно, что, сурово осуждая царей-тиранов Ивана Грозного и Бориса Годунова, историк по-прежнему не осуждает действия народа, как бы губительны ни были они для государства, не осуждает именно потому, что усматривает в них некий высший смысл и недоступную для ума человеческого мудрость.

В то же время Карамзин не мог не видеть и в самих грозных событиях некой земной закономерности и логики, ибо его позиция как писателя заключалась прежде всего в доверии к реальному факту, в поиске истины.

На протяжении многих томов он показывал «согласное течение мирских случаев к какой-то единой цели», и теперь объяснить эти «случаи» только лишь волею провидения — значило бы лишить их реального смысла и ценности. Апелляция к «небесному правосудию» была выходом из положения для Карамзина-политика, но не для Карамзина-писателя, искавшего в истории прежде всего «действий и характеров». Вот почему

Карамзин не остановился на историческом фатализме и пессимизме IX—XI томов. Последний, XII том «Истории государства Российского» стал новым этапом в развитии темы народа и народного бунта.

Рисуя картину ужаснейших бедствий России в начале XVII в., Карамзин как будто впервые начинает называть вещи своими именами. То, что ранее было тщательно и хитроумно прикрито разного рода рассуждениями, силлогизмами, теперь выступает необыкновенно обнаженно. Так Карамзин впервые прямо говорит о «любви народа к мятежам», о ненависти черни к знатым и богатым и, наконец, о том, что «никакая власть не может унять народного негодования» (XII, 19). Он как бы невольно раскрывает «тайну самодержавия», говоря: «Сей народ, безмолвный в грозах самодержавия наследственного, уже играл царями, узнав, что они могут быть избираемы и низвергаемы его властью» (XII, 94).

В XII томе «Истории» Карамзин создает характер «злодея» и «бунтовщика» Ивана Болотникова. С нескрываемым изумлением Карамзин говорит о беспримерной храбрости этого человека, который, «не жалея ни людей, ни себя, обливался кровью в битвах непрерывных и выходил из оных победителем, доказывая, что ожесточение злодейства может иногда уподобляться героизму добродетели» (XII, 50).

Сравнивая Болотникова и дворянина Пашкова, Карамзин недвусмысленно отдает симпатии первому, видя в его поведении свое, непонятное благородство: «Болотников и Пашков встретили воевод царских: первый сразился, как лев; второй, не обнажив меча, предался к ним со всеми дворянами и с знатною частью войска» (XII, 41).

Внимательно вглядываясь в прошлое, Карамзин начинает осознавать, что стихийная и разрушительная в его представлении сила народного мятежа может при каких-то обстоятельствах обернуться силой, спасительной для государства. Теперь уже понятие народной добродетели не исключает для него такого свойства народа, как явная его «любовь к мятежу».

Поэтому в XII томе «Истории», хотя и подспудно, все же начинает звучать мысль о том, что именно мятежный дух народа, его способность противиться воле правителей стали спасением русской нации, ибо правители готовы были предать отечество. Мстиславский и другие, запутавшиеся в сетях, «слабодушные и с любовью к отечеству без умения избрать для него лучшее в обстоятельствах чрезвычайных, страшась народных мятежей более, нежели государственного уничижения... думали спасти Россию Владиславом; верили гетману, верили Сигизмунду — не верили только добродетели своего народа...» (XII, 277—278).

Это был не только итог многолетних наблюдений и размышлений, итог обращения к истории, это была в конечном счете

победа Карамзина-художника над Карамзиным-историком, ибо именно его эстетическое кредо — верность истине — не позволило ему пройти мимо коренной черты народного характера, помогло осознать его сложность, определило решимость запечатлеть в «Истории» картины народных мятежей.

Это, разумеется, не означало, что Карамзин изменил свое отношение к проблеме самодержавия или принял бунт как возможную форму протеста против тирании.¹⁵ Однако на фоне событий Смутного времени тезис историка о моральном обосновании самодержавной власти («где обязанность — там и закон») явно терял свою убедительность и оборачивался откровенным софизмом. Правители, чья первейшая обязанность, по мысли Карамзина, состояла в том, чтобы «блужсти счастье народное», не только не исполняли этой обязанности, но при известных обстоятельствах действовали вразрез со всякими представлениями о «законе» вообще. И таким образом грань между тиранией и самодержавием, которую Карамзин четко проводил априори, фактически оказывалась стертой.

Но от этого изменялась и мотивировка поведения народа. История раскрывала в его движении какие-то внутренние причины, независимые от моральных качеств того или иного самодержца, хотя Карамзин по-прежнему пытался объяснять природу конфликта чисто внешними признаками: «любит» народ своего государя или «не любит». Такое наивное объяснение сложных и противоречивых ситуаций Смутного времени не могло не вызывать чувства неудовлетворенности у читателей. «Карамзин хорош, когда он описывает, — замечал о IX томе „Истории“ Н. И. Тургенев. — Но когда примется рассуждать и философствовать, то несет вздор».¹⁶

«История государства Российского» не была закончена. Впечатление ее незавершенности усугублялось также и тем, что в структуре повествования последних томов все явственнее ощущалась несовместимость «описаний» и «рассуждений». Несмотря на элементы художественности, несмотря на тенденцию к созданию ярких драматических характеров, «История» не становилась ни романом, ни трагедией и по природе своей не могла дать того художественного обобщения, к которому тяготела, однако, всей логикой своего повествования.

Так тема народного бунта, развиваясь, обогащаясь на протяжении двенадцати томов, оставалась тем не менее всего лишь «случаем», отдельной острой ситуацией, хотя внутренне она тесно соприкасалась со многими важнейшими проблемами «Истории»: проблемой характера великих князей и самодержцев, проблемой самодержавной власти, ее нравственной сущ-

¹⁵ Освещение проблемы «смирения» и протеста в «Истории государства Российского» не входит в задачу настоящей статьи.

¹⁶ Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.—Л., 1936, стр. 349.

ности. Карамзин как бы не замечает (или не хочет замечать), что за его «картинами» народных мятежей, нарисованных ярко и впечатляюще, невольно проступает своя закономерность и логика. Так называемый «прагматизм» его «Истории» оборачивался неожиданной стороной — усилением экспрессивно-эмоционального воздействия на читателя.

Отсюда становится понятной та скрупулезность, с которой Пушкин следовал «Истории государства Российского», создавая свою трагедию «Борис Годунов». Его конспектирование «Истории», составление плана на ее основе прежде всего представляет собой кристаллизацию, выявление и прояснение карамзинской художественной концепции, отталкиваясь от которой Пушкин идет к своему художественному обобщению истории, к осознанию ее противоречий и законов.

Несомненно, проблематика пушкинской трагедии в первую очередь обусловлена идейным развитием самого поэта, усложнением и обогащением его собственного эстетического опыта. Но вместе с тем именно благодаря этому развитию и опыту Пушкин сумел не только увидеть и понять положительные или отрицательные стороны карамзинской «Истории», но и осознать их диалектическую сущность, природу их противоречия как противоречия реальной истории и умозрительной концепции. Для Пушкина в «Истории» Карамзина важны не столько факты сами по себе, сколько их объективное звучание. Поэтому, опровергая политический тезис Карамзина, Пушкин апеллирует к художественным тенденциям «Истории», использует то ценное, что заключали в себе эти тенденции, стремится на их основе построить свою трагедию как своеобразный «исторический эксперимент».¹⁷

В настоящее время вопрос об идейно-художественной проблематике «Бориса Годунова» по-прежнему в центре внимания исследователей.¹⁸ Значение и актуальность пушкинской трагедии не могут быть раскрыты в полной мере без учета тех компонентов, «слагаемых», которые, будучи синтезированы в творческом сознании Пушкина, явились качественно преобразенными в его трагедии. Среди таких компонентов роль и значение «Истории государства Российского» выяснены еще далеко не достаточно и требуют самого пристального рассмотрения.

¹⁷ См.: Г. А. Гук овский. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, стр. 18.

¹⁸ См.: М. П. Алексеев. Ремарка Пушкина «Народ безмолвствует». «Русская литература», 1967, № 2; И. З. Серман. Пушкин и русская историческая драма 1830-х годов. В сб.: Пушкин, т. 6. Л., 1969; Б. Г. Рейзов. Пушкин, Тацит и «Борис Годунов». В кн.: Из истории европейских литератур. Изд. ЛГУ, 1970.

С. С. Деркаш

И. А. ГОНЧАРОВ И КРУЖОК МАЙКОВЫХ

И. А. Гончаров сблизился с В. Г. Белинским и его кружком уже как автор «Обыкновенной истории». Это произведение вполне сложившегося мастера. Роману предшествовали многие литературные опыты писателя: переводы из Э. Сю (1832), Гете, Шиллера; английских романистов (1835),¹ стихотворения (1835—1836); повести «домашнего содержания» («Лихая болясть», 1838; «Счастливая ошибка», 1839), очерк «Иван Савич Поджабрин» (1842), произведения, не дошедшие до нас, — какие-то зарисовки для домашней сатирической газеты Майковых (1842), комедия, которую Гончаров читал в Екатерининском институте (1843),² замысел романа «Старики» (1843—1844).³ Таким образом, «Обыкновенная история» явилась для него произведением итоговым. В нем он начал разработку той художественной концепции русской жизни, которая получила всестороннее развитие в последующих его романах. Здесь уже определились круг основных героев, характерная структура его романов, многие черты его стиля.

Вопрос о том, под какими влияниями сформировался Гончаров как художник реалистического направления, является одним из важнейших и вместе с тем наименее изученных. Сам Гончаров главным считал влияние «пушкино-гоголевской» школы. В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879) он писал: «... все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими <Пушкиным, Лермонтовым и Гоголем> материал»;

¹ См.: И. А. Гончаров. Собр. соч., т. 8. М., 1955, стр. 223. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

² См.: Письмо В. А. Солоницына к А. Н. Майкову, март 1843 г. — Рукоп. отдел Ин-та русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), архив А. Н. Майкова, № 17370, СХБ. 15. В дальнейшем кратко: Рукоп. отдел ИРЛИ с указанием шифра.

³ Сведения об этом романе содержатся в парижских письмах В. А. Солоницына Гончарову. — См.: А. И. Груздев. В. А. Солоницын о неизвестном романе Гончарова. Уч. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1948, т. 67, стр. 108—113.

«...черты пушкинской, лермонтовской и гоголевской творческой силы доселе входят в нашу плоть и кровь...» (VIII, 76, 77). Особенно важную роль в своем «эстетическом воспитании» Гончаров отводил Пушкину, которым увлекался «живее и глубже всех поэтов» еще со студенческих лет: «Пушкин, говорю, был наш учитель — и я воспитался, так сказать, его поэзией. Гоголь на меня повлиял гораздо позже и меньше» (VIII, 77). В сравнении с Пушкиным меньшее влияние оказал на него и Лермонтов.

Как и многие из его современников, Гончаров был захвачен «бурей Белинского». Статьи критика не сразу привлекли его внимание. В московский период своей жизни Гончаров, как он писал об этом А. Н. Пыпину, никогда Белинского не видал и ничего о нем не слышал (VIII, 468—469). После переезда в Петербург он регулярно следит за выступлениями критика, но не ранее конца 30-х годов, т. е. со времени, когда тот стал сотрудником «Отечественных записок». Эти выступления действительно произвели на него впечатление налетевшей бури. Обаяние идей великого критика усилилось и благодаря личному знакомству Гончарова с ним. Письмо писателя к К. Д. Кавелину (1874) и его «Заметки о личности Белинского» (1881) показывают, что он до конца своих дней сохранил уважение к Белинскому как к самому авторитетному критику и теплое чувство к нему как к человеку.

Влияния «пушкино-гоголевской» школы и Белинского не только не противостояли творческой самостоятельности молодого Гончарова, а напротив, способствовали ее развитию. В произведениях, написанных им в конце 30-х — начале 40-х годов, и в «Обыкновенной истории» он разрабатывает оригинальную концепцию формирования личности человека, создает глубоко жизненные характеры, по-своему отвечает на вопросы, поставленные всем ходом исторического развития России.

Как художник реалистического направления Гончаров самоопределился раньше, чем Тургенев, Некрасов и другие его современники. В его повестях «домашнего содержания» не просто осмеяны романтические крайности, а осуждено романтико-субъективистское миропонимание в самых его основаниях; очерк же «Иван Савич Поджабрин» (так определил жанр этого произведения сам писатель) является характернейшим созданием «натуральной школы». Когда были написаны эти произведения, Тургенев еще продолжал свои романтические стихотворные опыты (такие, как «Старый помещик», «Баллада», «Похищение» и другие), а Некрасов был поглощен сочинением развлекательных рассказов, повестей и водевилей. В начале 40-х годов только Герцен после недавних романтических опытов вроде «Лициния» и «Вильяма Пена» (1838) вышел или, лучше сказать, выходил на дорогу реализма, о чем свидетельствуют его «Записки одного молодого человека» (1841).

Направление творческой эволюции молодого Гончарова и в особенности ее интенсивность имели кроме общих с современными ему писателями и индивидуальные предпосылки. К ним прежде всего надо отнести влияния, которые он испытал еще в период обучения в Московском университете. В студенческие годы Гончаров принадлежал к ревностным поклонникам Н. И. Надеждина, в развитии литературной теории на много лет опередившего свое поколение, как об этом писал Чернышевский. Не только классицизм, но и романтизм с его презрением к «вещественности» он считал формами искусства, отжившими свой век. Еще до Белинского и Чернышевского Надеждин утверждал: «Где жизнь, там и поэзия», — и в соответствии с этим поступательное движение русской литературы мыслил на путях ее сближения с действительностью, постижения ею законов жизни человеческой. Эти его идеи оставили глубокий след во взглядах Гончарова, который писал о нем в университетских воспоминаниях: «...он был нам дорог своим вдохновенным, горячим словом...»; «он один заменял десять профессоров» (VII, 211). Но в эстетической теории Надеждина, всецело направленной, как кажется, на защиту реалистических тенденций в современной ему литературе, были и такие стороны, которые мешали ему понять зрелого Пушкина.

Не отличался тогда последовательностью в своих литературных вкусах и пристрастиях и Гончаров. Он был «поражен и увлечен» поэзией Пушкина, не пропускал ни одного его слова в печати, но в то же время страстно увлекался французскими романтиками, восторгался Бенедиктовым и сам писал романтические стихи, причем и после окончания университета. Поэтому объяснить его дальнейшее энергичное движение к реализму влиянием лекций Надеждина невозможно. Еще меньше оснований соединять его с воздействием М. Т. Каченовского, И. И. Давыдова, С. П. Шевырева, М. П. Погодина.

Большой этап в жизни и творчестве Гончарова связан с кружком Майковых, с которым он сблизился в 1835 г., вскоре после переезда в Петербург. У Майковых Гончаров преподавал Аполлону и Валериану русскую словесность, эстетику и латинский язык и считался там своим человеком. Это был решающий период его творчества, к которому относятся и романтическая предьстория исканий писателя, и становление его как художника реалистического направления. В кружке Майковых он почерпнул и идею, и материал для своей «Обыкновенной истории», здесь зародилась и созревала его художественная концепция «обломовщины». Прежде всего по этой причине кружок Майковых привлек внимание исследователей творчества Гончарова. О нем писал Е. А. Ляцкий в своей известной работе о Гончарове (в третьем ее издании подробнее, чем в других).⁴

⁴ См.: Е. А. Ляцкий. Гончаров. Изд. 3-е. Стокгольм, 1920, стр. 109—114.

В 1920—1930-х годах, выясняя особенности раннего творчества Гончарова, к отдельным эпизодам из истории кружка обращались многие авторы.⁵ Наиболее обстоятельно изучил ее Н. К. Пиксанов в самом начале 40-х годов.⁶ Затем уже по его следам пошли в своих основных работах о Гончарове А. Г. Цейтлин, А. П. Рыбасов, ученик Пиксанова Н. Г. Евстратов, дополнивший картину жизни кружка новыми подробностями, а также О. А. Демиховская.⁷

Целью настоящей работы является выяснение связей Гончарова с кружком Майковых в таких аспектах, которые либо вовсе не учитывались исследователями, либо если учитывались, то получали одностороннее освещение и истолкование. В первую очередь речь идет об идейных контактах молодого Гончарова с Вал. Майковым и той демократически и социалистически настроенной молодежи, которая группировалась вокруг него и была так или иначе связана с обществом петрашевцев. Изучение этих контактов позволяет понять многое в эволюции Гончарова от романтических стихотворений середины 30-х годов к роману «Обыкновенная история».

Сам Гончаров вспоминал о Майковых с неизменной благодарностью: для него, как и для других молодых литераторов, постоянных посетителей их дома, кружок являлся школой, которая вырабатывала серьезный взгляд на искусство и призвание художника. Он писал: «Дом его <Н. А. Майкова> кипел жизнью, людьми, приносившими сюда неистощимое содержание из сферы мысли, науки, искусств. Молодые ученые, музыканты, живописцы, многие литераторы из круга тридцатых и сороковых годов — все толпились в не обширных, но блестящих, но уютных залах, и все вместе с хозяевами составляли какую-то братскую семью или школу, где все учились друг у друга, размениваясь занимавшими тогда русское общество мыслями, новостями наук, искусств».⁸

Эту роль кружка отмечают почти все мемуаристы, писавшие о нем: Д. В. Григорович, И. И. Панаев, А. В. Старчевский, С. Д. Яновский, А. М. Скабичевский, Е. А. Штакеншнейдер.

⁵ См.: В. Е. Евгеньев-Максимов. И. А. Гончаров. М., 1925, стр. 30—31; Б. М. Энгельгардт. Неизданная повесть Гончарова «Лихая болезнь». «Звезда», 1936, № 1, стр. 231—234; Его же. Предисловие и примечания к кн.: И. А. Гончаров. Повести и очерки. М., 1937; И. А. Гончаров. Стихотворения (1835—1836). Комментарии А. П. Рыбасова. «Звезда», 1938, № 5, стр. 245—246.

⁶ См.: Н. К. Пиксанов. Белинский в борьбе за Гончарова. Уч. зап. Ленингр. ун-та, № 76, серия филол. наук, вып. 11, 1941, стр. 58—66.

⁷ См.: А. Г. Цейтлин. И. А. Гончаров. М., 1950, стр. 28—46; А. П. Рыбасов. И. А. Гончаров. М., 1957, стр. 82—113; Его же. И. А. Гончаров. М., 1962, стр. 28—48; Н. Г. Евстратов. Гончаров на пути к роману. Уч. зап. Уральск. пед. ин-та, т. 2, вып. 6, 1955; О. А. Демиховская. Раннее творчество И. А. Гончарова. В кн.: Материалы юбилейной гончаровской конференции. Ульяновск, 1963, стр. 60—68.

⁸ <И. А. Гончаров>. Н. А. Майков. «Голос», 1873, 29 августа,

Так, Старчевский, рассказав о том, как в доме Майковых молодым людям, сблизившимся с его младшими членами, было «весело, привольно, занятно» и как все они «неохотно брались за шляпы в три часа ночи», подчеркнул, что кружок являлся «лучшей школой» для «многих молодых людей, сделавшихся впоследствии известными литераторами».⁹ Интересно и свидетельство Скабичевского — человека иного умонстроения. Он сблизился с кружком в середине 50-х годов, когда там еще живы были предания, связанные с именем Вал. Майкова, а писал о кружке в конце 80-х годов. Как представитель народнической критики, Скабичевский в своих воспоминаниях отнесся с неприязнью и к Майковым, и к Гончарову. По его словам, «все Майковы поголовно были эпикурейцами», поражали его, Скабичевского, «крайнею умеренностью и аккуратностью во всех суждениях и поступках» и к тому же «от природы» были расположены к принятию «бюрократического яда», одним из главных разносчиков которого являлся Гончаров — «истый бюрократ и в своей жизни, и в своих романах с их бюрократическими идеалами».¹⁰ И все-таки Скабичевский признает, что литературный салон Майковых играл «очень видную роль в передовых кружках сороковых годов». Эту роль он связывает с Вал. Майковым: именно вокруг него «группировались передовые люди более юной формации», прежде всего «молодые корифеи» из круга «Отечественных записок».¹¹ В нелестной характеристике Майковых Скабичевский лишь для Валериана готов сделать исключение.

Итак, по свидетельству мемуаристов, живую струю в жизнь кружка Майковых вносили представители «молодого поколения» деятелей литературы и журналистики. Этому вопросу при изучении связей Гончарова с кружком уделяется мало внимания. Обычно пишут об участниках кружка как о прототипах героев Гончарова, но главным образом тех, которых он осудил, или тех, которых пытался безуспешно возвысить. Иногда говорят и о благоприятной для Гончарова творческой атмосфере кружка, но с такими ограничениями, которые ставят под сомнение благоприятность этого фактора. Чаще всего акцентируется трудное единобразие Гончарова с общей романтично-романтической направленностью кружка, особенно же подчеркиваются пагубные для него либерально-политические влияния. В общем кружок Майковых характеризуется в существующей литературе как фактор, не столько обогащавший и углублявший творческую мысль Гончарова, сколько ограничивавший ее. Не говоря уже о том, что такая оценка кружка плохо согла-

⁹ А. В. Старчевский. Один из забытых журналистов. «Исторический вестник», 1886, № 3, стр. 374 и 376.

¹⁰ А. М. Скабичевский. Литературные воспоминания. М.—Л., 1928, стр. 113.

¹¹ Там же, стр. 168.

суется со свидетельствами современников, она превращает в загадку творческую эволюцию писателя. Остается непонятным, как в окружении, долгие годы влиявшем на него в конечном итоге отрицательно, мог сложиться художник такого масштаба и значения.

Многолетние связи Гончарова с кружком Майковых необходимо рассмотреть во всей их сложности. С течением времени состав кружка изменялся, причем на каждом из этапов его существования в него входили люди разных поколений, разных общественно-политических убеждений, разных взглядов на сущность и задачи искусства. Изменялись также общественные и литературные связи кружка, которые в каждый из периодов его истории были очень разнородными. В соответствии с этим происходила смена господствовавших в кружке настроений. С начала 40-х годов его серьезно затронула общая для русских образованных кругов дифференциация политических и литературных течений. Естественно, что все это очень осложнило внутреннюю эволюцию участников кружка, долгие годы с ним связанных.

Гончаров не представлял исключения. В кружке Майковых он испытал воздействие идей и настроений, по своей глубинной тенденции очень разных. Они сыграли известную роль в формировании его как художника, но в том смысле, что явились импульсами для работы его мысли и его творческой фантазии в определенном направлении: как и все большие художники, он был неповторимо своеобразным в своих идейных и творческих исканиях. Творчество Гончарова полно противоречий, так же как творчество Тургенева, Достоевского, Толстого. И принимая его таким, каково оно есть, важно прежде всего выяснить те стороны миропонимания писателя, которые позволили ему увидеть русскую жизнь в переломную для России эпоху во всем ее драматизме, обнажить ее скрытые основы и ее механизм, иначе говоря, создать картины русской жизни большой обобщающей силы.

Обратимся к фактам, характеризующим жизнь кружка Майковых в 30-е и 40-е годы. В начальный период своего существования он был небольшим. Старшее поколение в нем представляли Н. А. и Е. П. Майковы и их родственники,¹² а также их ближайшие друзья, к которым кроме Гончарова принадлежали: В. А. Солоницын, правитель канцелярии департамента внешней торговли министерства финансов и соредактор О. И. Сенков-

¹² Брат Николая Аполлоновича — Константин, начальник библиотеки военной академии, человек всесторонне образованный; Н. А. Майкова (в девичестве Измайлова) — вдова одного из братьев Николая Аполлоновича, инспектриса Екатерининского института, который охотно посещали молодые Майковы и их друзья; П. П. Свиньин — издатель и редактор «Отечественных записок» до их перехода в руки А. А. Краевского, и его жена — сестра Николая Аполлоновича; Ю. Д. Ефремова — племянница Евгении Петровны Майковой.

ского по «Библиотеке для чтения»; А. П. Заблоцкий-Десятовский — даровитый экономист и публицист, пользовавшийся в западных кругах большой популярностью; известный путешественник и естествоиспытатель Г. С. Карелин; поэты так называемой «ложно-величавой школы» В. Г. Бенедиктов и И. П. Бороздна; И. И. Панаев, начавший посещать кружок, по видимому, с конца 30-х годов, и другие лица, не оставившие следа в истории. Младшее поколение кружка представляли Аполлон и Валериан Майковы, племянник Солоницына — Вл. Ап. Солоницын, которого близкие его знакомые называли попросту «Солик», Михаил Заблоцкий — младший брат экономиста.

Ап. Майков писал П. А. Висковатову, собиравшему материал для работы о творчестве поэта, что он и Валериан воспитывались в «московской семье», «на христианской и русской почве»: «слава отечества, отец ранен под Бородином и пр.»¹³ Отчасти это соответствовало духу кружка Майковых середины 30-х годов. Такое воспитание сказалось в некоторых материалах, появившихся в это время на страницах домашнего журнала Майковых «Подснежник».¹⁴ Связь кружка с официальной идеологией как будто подтверждают и такие факты, как покровительство Николая I живописи П. А. Майкова и поэзии Ап. Майкова, который был поощрен правительством поездкой за границу. В действительности же кружок и в ранний период своего существования имел мало общего с этой идеологией. Объективная его оценка требует учета и других сторон жизни семьи Майковых.

Здесь тоже проник дух свободомыслия, присущий продекабристски настроенной дворянской интеллигенции, к которой принадлежал глава семьи. Это сказалось и на воспитании детей, которое не было стеснено сословными предрассудками, чему способствовала и Е. П. Майкова, выросшая в культурной купе-

¹³ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Пг., 1922, стр. 270.

¹⁴ К этим материалам относится, например, выполненный Ап. Майковым перевод с французского статьи сугубо роялистского содержания «Коронование французских королей», в которой революция 1789—1793 годов характеризуется как «эпоха кровопролития и убийства, пороков и злобы, эпоха богохульства и святотатства» (Рукоп. отд. ИРЛИ. Архив А. Н. Майкова, «Подснежник», 1836, № 4, л. 154 об.). Необходимо упомянуть и бесподписную статью «Поэт», автором которой является, по-видимому, один из юных участников кружка, что подтверждается ее ученическим характером. Со ссылкой на ужасы той же революции автор статьи утверждает, что поэзия не выдерживает сурового климата революционных эпох и что она гибнет, «когда ум человеческий погружается в мрачную бездну атеизма» (там же, л. 131); отставив мысль о божественном происхождении поэзии, он уверяет, что «атеист, как бы ни было горячо его сердце, не может никогда быть истинным поэтом» (там же); образ истинного поэта ассоциируется в его воображении с образом пророка — не протестанта, гонимого за то, что он несет людям слово правды, а «посланного от всевышнего в мир для утешения скорбей нашего рода и для внушения нам надежд на жизнь будущую» (там же, л. 132 об.).

ческой семье Гусятниковых, связанной с передовыми московскими кругами. О характере воспитания можно судить на основании следующих слов А. Н. Майкова: «Матушка учила нас по-русски и по-французски, потом два года были разные гувернеры, которые, впрочем, занимались более преподаванием нам уроков, ибо отец не хотел, чтобы надзор их стеснял нашу свободу, и мы (т. е. я и покойный брат мой Валериан) после классов тотчас же исчезали из дома или удить рыбу, или в лес, или зимой строить ледяные горы, или на посиделки в избах. Постоянными нашими товарищами были крестьянские мальчишки, и я об некоторых из них и теперь вспоминаю как о милых товарищах детства».¹⁵

Политическую атмосферу дома Майковых определяли непримиримая вражда к крепостному праву и ко всем его последствиям, оппозиция николаевскому режиму. Когда Николаю I донесли, что «семейство Майковых — большие либералы», он резко изменил свое отношение к нему и прежде всего к его главе, со слов которого этот факт и стал известен.¹⁶ О Н. А. Майкове нет, к сожалению, ни одной работы, а между тем его творчество — достойный предмет изучения. Все, кто близко знал Н. А. Майкова, говорят о его подвижнической преданности живописи. Это был неутомимый труженик, все дни «проводил он в мастерской перед мольбертом с кистью в руке».¹⁷ Погруженный в свою работу, Майков, казалось, не замечал окружающего, был равнодушен к политике. Однако его уход в «чистую» живопись и позиция человека «не от мира сего» были в какой-то степени и вынужденными, присущими ему как художнику эпохи безвременья: за отчужденностью от действительности скрывалась и горькая неудовлетворенность ею. Романтические неистовства Е. П. Майковой как писательницы имели тот же источник, причем в выражении недовольства окружающим она была откровеннее своего мужа. Презрение к большому свету, оторванному от родной почвы и ничтожному нравственно, Майкова высказала не только в стихотворениях и повестях, помещенных в домашних альманахах, но и в тех, с которыми она выступала на страницах «Библиотеки для чтения» (например, в стихотворениях 1841—1842 гг. — «Поэт», «Две жизни», «Тайна», в повестях 1850 г. — «Женщина», «Женщина в тридцать лет», «Недоумение»). Этот мотив сыграл не последнюю роль в ее симпатиях к славянофилам, видевшим корень многих зол русской жизни в отрыве «публики от почвы».

А. Г. Цейтлин называет салон Майковых «барски-эстетским»; по мнению Н. К. Пиксанова, его общественную физиономию

¹⁵ Письмо А. Н. Майкова к П. А. Висковатову, март 1888 г. Рукоп. отдел ИРЛИ, № 16602. CVIIб. 4.

¹⁶ См. подробнее: Н. Г. Евстратов, ук. ст. Уч. зап. Уральск. пед. ин-та, т. 2, вып. 6, 1955, стр. 174.

¹⁷ Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. М., 1961, стр. 117.

определяло соединение либерализма дворянского с буржуазным; Н. Г. Евстратов считает самым характерным для салона сочетание веяний «буржуазного прогрессизма» с «традициями дворянского патриархализма в его окультуренном, карамзинском обличи». ¹⁸ Вариации этих оценок кружка Майковых встречаются в литературе постоянно. Непонятно, как авторы, обратившиеся к изучению кружка, не заметили в нем демократических веяний, столь явно обнаруживающихся во взглядах не только представителей молодого поколения, но и таких участников кружка, как Гончаров, Заблочкий-Десятовский, Солоницын. В оценке положения России как критического, коренящегося в крепостнических отношениях и усугубляющегося всякого рода запретами и гонениями, они были во многом близки к Белинскому, Бакунину, Герцену, петрашевцам. Эта близость была естественной: хотя позиции демократов и либералов и тогда уже не были тождественными, резкая их дифференциация еще не произошла.

Развернутый портрет А. П. Заблочкиго-Десятовского дал в упоминавшейся уже работе Н. К. Пиксанов. Это интересный опыт, однако автор портрета не избежал некоторой предвзятости, связанной с его мнением о Заблочкие как крайне умеренном либерале. Воспитанник Московского университета, человек всесторонне образованный, Заблочкий был выдающимся для своего времени экономистом. В развитии русской экономической мысли ее истории отводят ему видное место. Так, В. М. Штейн оценивает его записку «О крепостном состоянии в России» (1841) и его статью «Причины колебания цен на хлеб в России» (1847) как замечательные произведения русской просветительской политической экономии, свидетельствующие не только о широте мысли и превосходной эрудиции автора, но и о его гражданском мужестве. ¹⁹

Это относится прежде всего к записке «О крепостном состоянии в России», о которой П. Д. Киселев не осмелился даже доложить царю. Автор составил ее на основании данных, полученных им в результате обследования положения помещичьих крестьян в нескольких губерниях России. «Записка» содержит ценнейшие сведения о кризисном состоянии русской экономики, о злоупотреблениях помещиков и волнениях крестьян. В ней смело ставится вопрос о крепостном праве как главной причине застойного порядка в России. Она ходила по рукам у петрашевцев и высоко ценилась ими. Интереснейшим документом эпохи является также статья «Причины колебания цен на хлеб в России», в которой показаны экономические основания неиз-

¹⁸ Н. Г. Евстратов, ук. ст. Уч. зап. Уральск. пед. ин-та, т. 2, вып. 6, 1955, стр. 175.

¹⁹ См.: В. М. Штейн. Очерки развития русской общественно-экономической мысли XIX—XX веков. Л., 1948, стр. 87 и 100—103.

бежного крушения крепостничества и которую Белинский не случайно назвал «архи- и прото-превосходнейшей».²⁰

Сходных взглядов придерживался и В. А. Солоницын. В существующей литературе и он охарактеризован односторонне, главным образом как чиновник-бюрократ, послуживший прототипом Адуева-старшего. Но это справедливо лишь отчасти: его фигура не укладывается в схему только «делового человека». Солоницын — тоже воспитанник Московского университета и человек обширных познаний, которые пополнялись в частых служебных поездках за границу. Его суждения и оценки пользовались в кружке Майковых большим авторитетом. Как и Заблоский, он связывал русский хозяйственный застой с крепостническим режимом. Солоницын не был сторонником радикальных перемен, но ему было ясно, что царская бюрократия бессильна решить назревшие экономические вопросы и к тому же бездарна. В письме к Гончарову от 6 марта 1844 г. он это раскрыл на примере своего министра Е. Ф. Канкрин, который и к государственному хозяйству применял «копеечные приемы домашнего скопидомства»: он и на посту министра курил вонючие сигары, сберегал конверты от распечатанных писем и пакетов и т. д.²¹ В том же письме на примере другого бюрократа — правителя канцелярии в этом министерстве К. С. Юферова, «отвратительного в своей нежности к службе», Солоницын показал, что нужно для «успехов по бюрократии»: «Кланяйтесь, подличайте, смотрите на начальство как на Иисуса Христа, пишите хоть вздор, лишь бы доставить ему случай чаще подписывать свое имя, прикидывайтесь обремененным, убитым делами, и счастье вами сделано. Юферов пойдет далеко!».²²

Подобный критический образ мыслей разделял и Гончаров. В его концепции обломовщины как гибельного для личности застойного порядка жизни идея полной экономической несостоятельности крепостничества служит одним из важнейших конструктивных элементов. По его словам, именно этот возникший на почве крепостничества порядок порождает «недостаток разумной деятельности и сознание бесполезно гнущих сил и способностей».²³ О своей близости в этом плане к Белинскому и его сторонникам Гончаров писал неоднократно. Он горячо сочувствовал их мыслям «относительно свободы крестьян», «о вреде всякого рода стеснений и ограничений»;²⁴ он был вместе с ними, когда им приходилось «ратовать против многообразного зла», «взывать к первым вопиющим принципам человечности,

²⁰ В. Г. Белинский. Письмо к В. П. Боткину (4—8 ноября 1847 г.). Полн. собр. соч., т. 12. М., 1956, стр. 407.

²¹ В. М. Штейн. Очерки..., стр. 72.

²² Рукоп. отдел ИРЛИ, Р. 1, оп. 17, № 152.

²³ Письмо Е. П. и Н. А. Майковым, ноябрь 1852 г., «Литературное наследство», т. 22—24. М., 1935, стр. 350.

²⁴ И. А. Гончаров. Необыкновенная история. Сборник Российской публичной библиотеки, т. 2, вып. 1. Пг., 1924, стр. 124.

напоминать о правах личности» (VIII, 150). Гончаров с гордостью писал о них: «Эти люди, рассеянные всюду, сеяли свои семена, борясь с лишениями, принося жертвы, живя трудно, и проповедовали потребность новых перемен взамен изветшавших пружин старого механизма» (VIII, 149). Гончаров оговаривается, что не сходилась с ними «в некоторых крайностях отрицания» и не увлекался их «юношескими утопиями в социальном духе», но необходимо иметь в виду, что это ретроспективные оценки: в 40-х годах он был не так уж далек от их взглядов; они преломились и в его творчестве, хотя очень своеобразно.

Литературную жизнь кружка Майковых в начальный период его существования характеризуют романтические увлечения его участников. Об этом можно судить по материалам «Подснежника»: во-первых, по таким статьям об искусстве, как «Поэт» или «Несколько слов об изящных искусствах», а во-вторых, на основании поэтических опытов Бенедиктова, Бороздны, Е. П. Майковой, Гончарова, Аполлона и Валериана Майковых, «Солика» и других: Представление о поэзии как о «даре небес» и о поэте как ясновидце, которому высокие истины и прекрасное открываются во вдохновенных видениях, культ фантазии, противостоящей «пошлому миру» обыденности, прославление демонических страстей и возвышенной грусти — вот что определяло тогда эстетические верования и творческую практику участников кружка. Но об этом писали все, кто обращался к его истории. Неизученным остался вопрос о том, как уже в это время стали проникать туда веяния, вызванные развитием демократического направления русской общественной мысли и поисками новых эстетических отношений к действительности и новых принципов ее изображения.

Эти веяния в кружке были неразрывны прежде всего с именами Гончарова и Вал. Майкова. В отличие от других участников кружка, оба они — учитель и ученик — прошли этап романтических увлечений очень быстро: в 1836 г. прекращает свои поэтические опыты в духе сентиментально-романтической поэзии Гончаров, а вслед за ним и Вал. Майков, до этого самый плодовитый поэт «Подснежника».²⁵ Более того, Вал. Майков выступает с произведениями, идущими вразрез с господствовавшим в кружке направлением, — с очерком «Нужда, бедность, нищета», рассказами «Часовое дружество» и «Записки повытчика провинциальной уголовной палаты». Очерк, по-видимому, был навеян живыми впечатлениями петербургской действительности — подросток мог каждодневно наблюдать сцены, которые описал: «На углу большой улицы лежит на земле дряхлый

²⁵ В «Подснежнике» за 1836 г. (№ 1—8) помещены следующие стихотворения Вал. Майкова: «Счастливый и несчастливый», «Опасная красота», «Романс», «Надежда», «Мой хутор», «Обман», «Былое время», «На смерть друга», «Счастье», «Водопад».

старик, покрытый рубищем. Годы и болезни лишили его сил работать, он живет единственно подавниями... не будучи никогда уверен не только в следующем дне, но в следующем часе, в следующей минуте».²⁶ Или: «В тесной комнате, почти на чердаке высокого дома, помещается целое семейство. В ту минуту, когда мы туда входим, молодая девушка учит грамоте своих меньших братьев, а мать укладывает в корзину свое рукоделие, рассчитывая, что деньгами, которые будут за него выплачены, она с семейством проживет несколько недель».²⁷ Очерк интересен как первый для его автора опыт постановки социальной темы, но в нем еще очень заметен налет сентиментальности. В рассказе «Часовое дружество» довольно едко высмеиваются нравы девушек светского круга, их пламенные клятвы в верности друг другу, которые после расставания сразу же забываются, превращения Зинанды, Марии или Варвары в Зизи, Мими, Биби и т. п. В художественном отношении наибольший интерес представляют «Записки повыходки...». По жанру это близкий к нравоописательному очерку рассказ, предвосхищающий физиологические очерки 40-х годов, причем рассказ с сатирическим заданием. В нем обрисованы нравы провинциальных чиновников, развенчиваются их мнимая деловитость, их ухищрения и плутни. Прозанчность, обыденность содержания здесь нарочито подчеркнуты. С целью усиления сатирического эффекта автор удачно пародирует чиновничье-канцелярский язык. В рассказе заметно влияние гоголевского «Ревизора».

Конечно, эти произведения еще откровенно ученические. Они характеризуют не столько Вал. Майкова, сколько Гончарова — его учителя, литературные вкусы и пристрастия которого сказались на них. Как бы то ни было, но подобные опыты позволяют заключить, что уже во второй половине 30-х годов в кружок Майковых стали проникать влияния гоголевской школы и что их проводниками были Гончаров и Вал. Майков. В своих литературных интересах и во многих идейных исканиях они и в дальнейшем шли рука об руку. Их позиция в кружке укреплялась. С конца 30-х годов, когда у Вал. Майкова установились связи с демократически настроенной молодежью университета, в кружке стали появляться новые люди, а вместе с ними проникли новые настроения, освежившие жизнь кружка и усилившие искания Гончарова и Вал. Майкова в избранном ими направлении.

Речь идет прежде всего об университетских товарищах Вал. Майкова из числа тех, которые были связаны с его семьей еще до поступления в университет или тесно сблизились с нею с первых же месяцев совместного обучения с будущим критиком. К ним относятся: Михаил Заблоцкий — единомышленник Вал.

²⁶ Рукоп. отдел ИРЛИ, № 16493. CV б. 22.

²⁷ Там же.

Л.А. Майкова во всех спорах, которые велись в кружке; Вл. Ап. Со-
лоницын — поэт, печатавшийся в 1841—1842 гг. в «Библиотеке
для чтения», а затем сотрудник «Финского вестника» и «Оте-
чественных записок», куда привлек его Майков и где он вы-
ступал также как переводчик; Я. Ш. Щеткин, который в 1839—
1842 гг. тоже подвизался в качестве поэта в «Библиотеке для
чтения», а в кружке Майковых выступал вместе с Гончаровым
с юмористическими произведениями;²⁸ С. С. Дудышкин, кото-
рого Майковы приютили с первых дней его жизни в Петербурге,
куда он приехал учиться из Витебска. Особенно следует выде-
лить П. М. Цейдлера и А. У. Порецкого, с которыми Вал. Май-
ков сотрудничал до своей смерти, в частности привлек их для
составления первого выпуска знаменитого «Карманного слова-
ря» петрашевцев.²⁹ Цейдлер был очень близок к Вал. Майкову,
«вырабатывал вместе с ним идеи», как об этом говорит в одном
из позднейших писем Ап. Майков, пытаясь выяснить происхож-
дение так называемых «космополитических» увлечений брата.³⁰
Позднее Цейдлер стал видным педагогом, энтузиастом идеи
подготовки народных учителей, для осуществления которой,
отказавшись от многих благ, он поселился в одном из подмос-
ковных сел и открыл там своеобразную учительскую семина-
рию.³¹ Цейдлер ввел в кружок Майковых Порецкого — воспи-
танника Казанского университета, прибывшего, как и Гончаров,
в Петербург на службу. Вал. Майков пригласил его в качестве
сотрудника «Отечественных записок», где тот выступал с обзор-
ами во «Внутреннем обозрении» и с рецензиями. Занимался
он и переводами с французского, в частности переводил про-
изведения Жорж Санд. У Майковых еще в 1846 г.³² Порецкий
подружился с Ф. М. Достоевским и впоследствии сотрудничал
в журналах «Время» и «Эпоха», был даже официальным ре-
дактором второго из них.³³

Таков был тесный круг друзей Вал. Майкова. Вскоре этот
круг расширился за счет молодежи иного умянастроения. В го-
ды, когда Вал. Майков обучался на юридическом факультете
университета и позднее, в 1843—1845 гг., наряду с такими пред-
ставителями сановой аристократии, как Барятинский, Голи-
цын, Дундуков-Корсаков и другие, здесь обучались также
И. И. Введенский и многие из будущих петрашевцев: М. В. Бу-
ташевич-Петрашевский, который был вольнослушателем с

²⁸ Рукоп. отдел ИРЛИ, № 17374. СХб. 15.

²⁹ В. Никитин. Памяти честного труженика. «Новости», 1879, 27 мая.

³⁰ Рукоп. отдел ИРЛИ, № 17044. СХб. 1.

³¹ См.: А. Майков, А. Порецкий. П. М. Цейдлер (некролог).
В кн.: 70-летие гимназии императорского человеколюбивого общества. СПб.,
1898, стр. 178—180.

³² См.: письмо А. У. Порецкого к Ф. М. Достоевскому, 6 июня 1871 г.
Ф. М. Достоевский. Письма, т. 2. М.—Л., 1930, стр. 496.

³³ См.: письмо Ф. М. Достоевского к И. С. Тургеневу, 20 сентября
1864 г. Там же, т. 1, стр. 377—378.

1840 г., Д. Д. Ахшарумов, Н. Я. Данилевский, И. М. Дебу, П. И. Ламанский, В. А. Милютин, А. Н. Плещеев, А. В. Ханьков, Р. Р. Штрандман и другие. По подсчетам С. Б. Окуня, из 63 лиц, привлекавшихся к допросу по делу петрашевцев, 23 были студентами или воспитанниками университета.³⁴ В. А. Энгельсон в 1851 г. писал, что революционная деятельность Петрашевского началась еще в университете. Действительно, уже тогда он предпринял шаги для объединения демократически и социалистически настроенной молодежи. Петрашевский поддерживал связи со многими из названных студентов и с воспитанниками Александровского (бывшего Царскосельского) лицея — М. Е. Салтыковым, П. П. Семеновым, В. А. Энгельсоном и другими. Воспитанники университета и лицея и составили первоначальное ядро общества петрашевцев. Другой мемуарист, А. А. Чумиков, который учился в университете одновременно с Майковым и был близок и к Введенскому, и к петрашевцам, свидетельствует, что демократически настроенная университетская молодежь уже тогда была «проникнута традициями Белинского».³⁵ А развитию ее интереса к зарубежной передовой мысли немало способствовали прогрессивные профессора — М. С. Куторга, И. И. Срезневский и особенно В. С. Порошин, в своих лекциях знакомивший студентов и с экономическими теориями социалистов, в том числе с теорией Ш. Фурье, которую он излагал с явным сочувствием.³⁶

Настроениями этого круга молодежи проникся и Вал. Майков. Как свидетельствует Ап. Майков, его брат, Цейдлер, Мих. Заболоцкий, Дудышкин, обучаясь в университете, «для жизни искали идеала», но их поиски, по мнению поэта, шли «не в ту сторону». «Налетела буря Белинского, — пишет он, — новые идеи о браке, что он не нужен, жоржсандизм, о социальных условиях, старый мир с его религией; устройством общества отживает, нужен новый».³⁷ Но это у Ап. Майкова позднейшая оценка. В 40-х годах он тоже был захвачен «бурей Белинского», хотя, может быть, и «не вполне», как он оговаривается. Брат же его смело пошел навстречу этой буре.

Вал. Майков одним из первых примкнул к кружку Петрашевского. Он принял деятельное участие в составлении «Карманного словаря» — программного документа кружка, в организации коллективной библиотеки петрашевцев и в разработке плана несостоявшейся вольной типографии. Благодаря ему в доме Майковых стали появляться представители и этой молоде-

³⁴ История Ленинградского университета. Л., 1969, стр. 61.

³⁵ А. Ч. Петербургский университет полвека назад. «Русский архив», 1888, № 9, стр. 134.

³⁶ См. запись лекций В. С. Порошина, хранящуюся в деле А. В. Ханькова. — Центральный государственный военно-исторический архив (ЦГВИА), ф. 801, оп. 84/28, отд. 4, 1849 г., л. 55, ч. 13, лл. 24—27.

³⁷ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, стр. 270.

жи. Здесь бывали М. В. Петрашевский, А. П. Баласогло,³⁸ М. Е. Салтыков,³⁹ В. А. Милютин, Р. Р. Штрандман, В. В. Стасов, который не участвовал в «пятницах» Петрашевского, однако был арестован и привлекался к допросам по делу петрашевцев;⁴⁰ Ф. М. Достоевский, А. Н. Плещеев.⁴¹ С этого же времени в кружке Майковых стали бывать Д. В. Григорович, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев. Позднее, когда Вал. Майков принял на себя ведение критико-библиографического отдела «Отечественных записок», около него составил свой собственный кружок из тех сотрудников журнала, которые были привлечены по его рекомендации. Ядро кружка образовали ближайшие друзья критика — В. Милютин, Салтыков, Достоевский, Плещеев, Стасов, а также Цейдлер, Порецкий, Дудышкин и другие лица, связанные с его семьей. По существу кружок Майкова являлся филиалом общества петрашевцев. В одной из бесед с Антонелли Петрашевский заявил, что хотя между «обществом литераторов», как он назвал этот кружок, и тем, которое собирается у него, «и происходит иногда qui pro quo, но... все они стремятся к общей цели».⁴² Действительно, и участников кружка Майкова объединяло прежде всего это стремление к «общей цели» — радикальным демократическим преобразованиям и достижению социалистического идеала, которым были проникнуты все их искания, в том числе и в области эстетики. В 1846—1847 гг. участники кружка Вал. Майкова определяли в основном направление «Отечественных записок».

О существовании этого кружка Ап. Майков рассказал много лет спустя (на допросе по делу петрашевцев он заявил, что не знает «общества литераторов», но с оговоркой: «то есть положительно организованного общества»)⁴³ В беседе с А. А. Голенищевым-Кутузовым, начав с того, что Валерьян «часто бывал у Петрашевского», Ап. Майков далее сообщил: «...потом

³⁸ В письме П. А. Висковатову А. Н. Майков сообщает о своем знакомстве с Петрашевским еще в студенческие годы и о том, как тот появлялся на даче Майковых (Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, стр. 266—269). А. П. Баласогло показал на допросе, что с Петрашевским он «долго встречался в разных местах, между прочим у братьев Майковых» (Дело петрашевцев, т. 2. М.—Л., 1941, стр. 122); в их доме он был принят ближе всего и бывал особенно часто (там же, стр. 112—113); о Вал. Майкове Баласогло отзывался очень тепло (там же, стр. 137).

³⁹ См.: С. А. Макашин. Салтыков-Щедрин. Биография, т. 1. Изд. 2-е. М., 1951, стр. 198.

⁴⁰ В. Милютина, В. Стасова и Штрандмана в качестве друзей Вал. Майкова и участников его кружка называет Ап. Майков (Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, стр. 267; Рассказ А. Н. Майкова о Ф. М. Достоевском и петрашевцах. «Исторический архив», 1956, № 3, стр. 222—226; о привлечении В. Стасова к допросам см.: ЦГВИА, ф. 801, оп. 84/28, д. 55, ч. 89).

⁴¹ Когда возникло дело петрашевцев, Ап. Майкова тяготило ожидание ареста «по близким связям с Достоевским и Плещеевым» (Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, стр. 268).

⁴² Дело петрашевцев, т. 3, стр. 420.

⁴³ ЦГВИА, ф. 801, оп. 84/28, д. 55, ч. 92, л. 12.

покойный брат мой стал душою другого кружка, который собирался у него, у Милютина и Штрандмана и реже стал бывать у Петрашевского. Кружок покойного брата интересовался литературой, эстетикой, политической экономией. Иногда к ним заходил и я». ⁴⁴ Об этом кружке речь идет и в воспоминаниях С. Д. Яновского. ⁴⁵ Кроме уже упоминавшихся участников кружка мемуарист называет также Я. П. Буткова, М. М. Достоевского, И. П. Крешева, А. П. Милюкова, Н. А. Спешнева, В. А. Головинского. ⁴⁶ Собрания кружка происходили, оказывается, не только у Вал. Майкова, В. Милютина и Штрандмана, но и у Плещеева, Достоевского, Яновского, у которого хранилась и библиотека с правилами пользования, как у Петрашевского. Часто устраивались собрания-обеда в Hôtel de France, которые описаны в воспоминаниях подробнее, чем другие. ⁴⁷ Яновский подтверждает, что на собраниях кружка обсуждались социальные вопросы (он упоминает сочинения Луи Блана и Фурье) и вопросы, касавшиеся литературы и искусства.

В суждениях по проблемам эстетики тон задавал Вал. Майков. Это видно даже из тех высказываний участников кружка, которые приведены в воспоминаниях и представляют собою развитие мыслей критика, известных по его статьям, например о том, что главным предметом художественного изучения служит внутренний мир человека; что произведения искусства становятся сердечно близкими людям, если в образах, созданных художником, они находят хотя бы частицу самих себя, пусть это даже гоголевские герои, ибо в каждом есть и «патока Манилова», и «дерзость Ноздрева», и «алиповатая неловкость Собакевича»; что Гоголь является «великим учителем для всех русских», а для писателей в особенности; что по таланту проникновения в глубины человеческого духа Достоевский — изумительный «нравственный химик-аналитик» и т. д. На собраниях кружка обсуждались также произведения его членов. Здесь первое слово принадлежало Достоевскому. Прочсть ему свои литературные труды считали своей обязанностью многие участники кружка: Яновский называет Буткова, Плещеева, М. М. Достоевского, Крешева, Порецкого, Цейдлера. Приговоры Достоевского признавались окончательными.

Вот, следовательно, с каким кругом лиц была связана свежая струя в жизни салона Майковых. Именно эта молодежь создавала ту благоприятную идейно-творческую атмосферу, в

⁴⁴ «Исторический архив», 1956, № 3, стр. 224.

⁴⁵ С. Д. Яновский: Воспоминания о Достоевском. «Русский вестник», 1885, № 4, стр. 796—819.

⁴⁶ Некоторые из названных лиц, например Головинский, установили связи с кружком уже после смерти Вал. Майкова: Яновский характеризует жизнь кружка за 1846—1848 гг.

⁴⁷ Как известно, в Hôtel de France постоянно столовался Гончаров. См. его «Необыкновенную историю» (Сборник Российской публичной библиотеки, т. 2, вып. 1, стр. 62).

которой формировался и писательский талант Гончарова. Члены кружка Вал. Майкова ценили его очень высоко. Так, по свидетельству Яновского, Достоевский о всех произведениях Гончарова отзывался «чрезвычайно уважительно», а «Сон Обломова» «цитировал с увлечением». ⁴⁸ Новые веяния сказались уже на первых повестях Гончарова. Не ставя своей целью их детальный анализ (это задача самостоятельной работы), укажем лишь на основные идеи, сближавшие Гончарова с Вал. Майковым и его окружением.

Первая повесть «Лихая болезнь» появилась в № 12 «Подснежника» за 1838 г. Как указывалось, Гончаров назвал ее повестью «домашнего содержания», но шуточная форма не мешает видеть в ней художественные обобщения широкого значения. Обычно отмечают направленность «Лихой болезни» против романтического миропонимания. Это справедливо. Но она нацелена и против другой крайности: в ней с неменьшей силой осуждается голый «физиологизм», погружение в полурастительное существование, равнодушие к высоким духовным интересам человечества. В повести высмеивается, с одной стороны, романтический субъективизм Зуровых, которым реальные вещи рисуются в фантастическом ореоле: замусоренный пригородный овраг — мрачной бездной, обыкновенный забор кирпичного завода — таинственной преградой, а с другой стороны, почти зоологический эмпиризм чревоугодника и ленивца Никона Устиновича Тяжеленко — малороссийского помещика, в образе которого даны первые наброски художественного решения проблемы «всероссийского застоя», уже в то время волновавшей Гончарова.

Главное в характере Тяжеленко — «беспримерная методическая лень и геройское равнодушие к суете мирской». ⁴⁹ В наброске этого персонажа Гончаров беспощаден. Он пишет: «У него величественно холмилось и процветало большое брюхо, вообще все тело падало складками и образовывало род какой-то натуральной одежды». ⁵⁰ Приемы гоголевской сатиры Гончаров использует широко. Он прибегает к ним и для характеристики Зуровых. Почти вся повесть построена на чередовании сцен, показывающих, как воздушные замки Зуровых при малейшем соприкосновении с действительностью разрушаются самым комическим образом. Легковесности Зуровых противопоставляет неподвижность Тяжеленко, но корень их недугов, пожирающих «жизненную эссенцию», один и тот же — отсутствие настоящего дела, порождающее обе крайности: романтическую оторванность от действительности и эмпиризм растительного существования, ведущий к уничтожению всех хороших задатков в людях.

⁴⁸ «Русский вестник», 1885, № 4, стр. 805.

⁴⁹ И. А. Гончаров. Повести и очерки. М., 1937, стр. 27.

⁵⁰ Там же, стр. 32.

Концепцию Гончарова поддержал и развил с философской точки зрения Вал. Майков в рассказе «Жизнь и наука», появившемся на страницах домашнего альманаха «Лунные ночи» вскоре после «Лихой болести». Это тоже шутка, но шутка не безобидная. Главный герой рассказа молодой ученый Готтлиб Кауфман — субъективный идеалист типа Иоганна Готлиба Фихте (отсюда, по-видимому, имя героя). Он отрицает «непреложность чувственного познания», всюду видя одни призраки. Именно поэтому Готтлиб позволяет себе легкомысленные поступки. Он, например, принимается волочиться за Людхен, дочерью полицейского чиновника, и когда чиновник делает ему замечание, он дает ему пощечину. Разыгрывается скандал. Дело доходит до суда. Виновным в похождениях Готтлиб себя не признает именно потому, что он принимает все и всех за призраки. Похождения Готлиба закончились тем, что судьи «чуть не отправили его туда, куда здравый рассудок давно отправил бы многих философов, если б бессмысленная молва не внесла их в книгу бессмертия».⁵¹ После нескольких подобных приключений Готтлиб трезвеет и обращается к изучению фактов. Он становится «ревностным физиологом». Вскоре Готтлиб влюбляется в красавицу Инесу и делает ей предложение. Казалось бы, он достиг счастья. Но теперь все испортило увлечение физиологией: вместо румянца на лице красавицы ученый видит кровь, которая наполняет открывшиеся поры, вместо прекрасного лица — голый череп, вместо живых людей — груды симметрически расположенных костей и т. д. Брак расстраивается. Рассказ заканчивается словами: «Готтлиб сошел с ума и сидит теперь на цепи в доме сумасшедших».⁵²

Единая направленность повести Гончарова и рассказа Вал. Майкова очевидна. Вопрос о том, какие именно формы субъективизма или эмпиризма осуждаются в них, принципиального значения не имеет. Важно другое: оба автора выступили в защиту живой жизни. Очень хорошо Гончаров сказал по этому поводу на одном из тогдашних вечеров у Майковых, направив в этот раз свой удар против книжной схоластики: «Одна книжная мудрость — что смрадное болото; там ум, как стоячая вода; оно испаряется теориями и умозрениями, методами и системами, заражающими жизнь нравственным недугом — скукою; из этого болота почерпается только мертвая вода; а для прозябания ума нужно вспрыскивать его еще живой водой».⁵³

В 1839 г. в «Лунных ночах» появляется вторая повесть Гончарова — «Счастливая ошибка». Она интересна критическим изображением петербургской аристократии, введением антикрепостнических мотивов, мимолетными сочувственным зарисовками представителей городских низов: поэта — жителя чердака;

⁵¹ Рукоп. отдел ИРЛИ, № 16496. CVI б. 2, л. 67 об. — 68.

⁵² Там же, л. 73 об.

⁵³ Цит. по кн.: А. Г. Цейтлин. И. А. Гончаров, стр. 447.

мастеровых, которые «снедают в поте лица хлеб свой», кучера, понукаемого барином-седоком, шарахающихся в стороны бедняков-прохожих, напуганных бешено мчащимся рысаком. Но не к этим зарисовкам сводится достоинство повести. Принципиальное значение имеет здесь использование Гончаровым новых средств раскрытия внутреннего мира своих героев.

В литературе уже отмечалось, что Гончаров, следуя жанру светской повести, разрушил ее изнутри, прибегнув к оружию иронии и к такому методу создания сложного психологического портрета, который означал новый шаг в его творческой эволюции. Главное здесь заключается в том, что внутренний мир своих героев Гончаров рисует в неразрывной связи со всем укладом окружающей их жизни. Изломы психики Егора Адуева и Елены Нейлейн, противоречия в их поведении мотивированы особенностью нравов той среды, к которой они принадлежат. Такой подход к исследованию и изображению человеческих характеров открывал перед Гончаровым большие возможности. Диалектику психологических состояний своих героев он раскрывает как объективный процесс, обнаруживающийся в видимых проявлениях. Автор как бы со стороны наблюдает и анализирует все, что происходит с его героями; их характеры раскрываются по присущей им внутренней логике; авторский произвол становится принципиально недопустимым.

События в повести развиваются в полном соответствии с характерами героев, объяснение которых, как сказано, надо искать прежде всего в обстоятельствах их жизни. Нарастание конфликта и его разрешение определяются своеобразием психического склада каждого из участников этого конфликта и логикой событий. Елена Нейлейн по сути дела неповинна в разладе с Егором Адуевым: «Она девушка с душой, образованным умом; сердце ее чисто и благородно; поведение же, вооружившее против нее Егора Петровича, происходило от особого рода жизни. На ней лежал отпечаток той школы, в которой она довершила светское воспитание, того круга, в котором жила с малолетства» (VII, 439—440). Но неповинен в конфликте и Егор Адуев. Он просто «родился под другой звездой», он воспитывался несколько по-иному, чем Елена, хотя это люди одного круга.

В таком понимании сущности человеческих характеров у Гончарова полное единодушие с Вал. Майковым. Общение с тем кругом молодежи, о котором говорилось выше, заставило будущего критика по-новому взглянуть на вещи. Сохранились его записи под названием «История моих идей», где он охарактеризовал свои искания этих лет. Вал. Майков пишет: «История моего духа и моих мыслей начинается с тех пор, как я понял, что такое „внешнее“ и „внутреннее“. Этому я обязан профессору Куторге. Так как он идеалист и так как в пятнадцать лет мы живем чужим умом, то я также впал в идеализм и считал

все неидеальное ничтожным и недостойным». ⁵⁴ Это было на первом курсе, в 1838 г. Но вскоре произошел перелом. В другом месте своих записок Майков замечает: «Есть много умных и ученых людей, которые полагают, что дух человеческий имеет развитие в самом себе, развитие, не зависящее от внешних обстоятельств. Так, например, наш остроумный профессор М. С. Куторга полагает, что новый порядок вещей, начавшийся в XV столетии и характеризующий „новую историю“, был следствием свободного развития духа, жаждавшего реформы, а не тех обстоятельств, влиянию которых обыкновенно приписывается великий переворот в жизни народов. Он с жаром провозгласил этот парадокс, не доказывая его ничем, и потом, не замечая того, опроверг его в последующих лекциях превосходным изложением тех происшествий, которые произвели реформу. Это укрепило меня во мнении, совершенно противном тому, которое объявил профессор в начале лекции». ⁵⁵

Такое направление мыслей Вал. Майкова изменило характер его занятий. Он обратился к изучению естествознания, политической экономии, статистики и вскоре пришел к выводу о первостепенном значении материальных условий в жизни общества, что и породило о нем легенду как о первом русском марксисте. Новые занятия повлияли и на его суждения о литературе. У Майкова наметился крен в сторону социологического истолкования литературных явлений. Это заметил еще П. В. Анненков, писавший, что критик «за норму оценки произведений искусства принял количество и важность бытовых и общественных вопросов, ими поднимаемых, и способы, с какими авторы указывают и разрешают их». ⁵⁶ Произведения Гоголя с их детальным критическим анализом повседневного уклада жизни он назвал «художественной статистикой России» и именно за это тогда высоко их ценил.

В аналогичном направлении развивалась в начале 40-х годов и творческая мысль Гончарова. Это подтверждает его очерк «Иван Савич Поджабрин» — произведение, которое отличают признаки жанровых образований, характерных для «натуральной школы». По поводу подобных произведений Белинский писал: «Теперь самые пределы романа и повести раздвинулись: кроме „рассказа“, уже давно существовавшего в литературе, как низший и более легкий вид повести, недавно получили в литературе право гражданства так называемые физиологии, характеристические очерки разных сторон общественного быта». ⁵⁷ Именно к «физиологиям», причем к самой распространенной их разновидности — «чиновничьим физиологиям», относится очерк Гончарова. Гоголевское влияние здесь ощущается

⁵⁴ Рукон. отдел ИРЛИ, Р. 1, оп. 17, № 119, л. 8.

⁵⁵ Там же, л. 12.

⁵⁶ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 296.

⁵⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 316.

во всем: не только в детальном описании подробностей быта большого города, в создании образа крепостного слуги Авдея, но особенно ярко в трактовке образа Поджабрина, которому, как и Хлестакову, не чуждо стремление прихвастнуть, сыграть роль хоть на вершок выше той, что ему предназначена. Этим очерком Гончаров твердо заявил о своей принадлежности к новому литературному направлению, неразрывно связанному с развитием демократической общественной мысли.

Школа, которую Гончаров прошел в кружке Майковых, подготовила его к написанию первого реалистического романа, она помогла сформироваться ему как крупнейшему писателю-реалисту XIX века, дала ему много для выработки своеобразного метода изображения внутреннего мира человека. Известно, что «Обыкновенную историю» Гончаров впервые прочитал у Майковых, он хотел прежде всего выслушать мнение молодого поколения, и молодежь высказалась. «Иван Александрович, — вспоминает А. В. Старчевский, — обратил внимание на некоторые замечания самого младшего из нас, Валерьяна Майкова, и решил сделать изменения в ... повести „Обыкновенная история“ сообразно с указаниями молодого критика». ⁵⁸ То, что Гончаров учел прежде всего мнение Вал. Майкова, закономерно, поскольку их взгляды, как мы видели, во многом сходились.

Эта близость сказалась и в последующем творчестве Гончарова. Его концепция обломовщины как застойного общественного порядка, враждебного самой природе человека и поэтому обреченного на гибель, в главных своих чертах созвучна социально-исторической концепции Вал. Майкова. Их сближают не только идеи критические, но и жизнеутверждающие. Для уяснения идейных контактов между Вал. Майковым и Гончаровым учет этого фактора имеет первостепенное значение. Дело в том, что с поисками «здоровых источников жизни», как сформулировал эту задачу Гончаров, связаны и их поиски в области эстетики. Оба считали, что художественный анализ, направленный лишь на отрицание пошлых сторон действительности, теряет всякий смысл, если не ставит целью обоснование идеала, опорой которого явились бы подспудные силы поступательного развития, заложенные в самой жизни. Но характер взаимосвязей между идеалами Гончарова и Вал. Майкова — тема большая и сложная, она требует специального изучения.

⁵⁸ «Исторический вестник», 1886, № 3, стр. 378.

И. М. Колесницкая

АНАЛИЗ ПСИХОЛОГИИ КРЕСТЬЯН В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА 1850-х — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1860-х ГОДОВ

Одним из главных завоеваний русской реалистической литературы середины XIX века было искусство психологического анализа. «Достоевский, А. Плещеев, А. Пальм, Некрасов, Д. Григорович, Тургенев, Салтыков-Щедрин и другие в середине 40-х годов выдвинули новую задачу аналитического изображения внутреннего мира национально-типических характеров из разных социальных сфер, преимущественно низшего круга, с помощью их речевого самораскрытия».¹

Однако эта задача была решена далеко не сразу и решалась она в творчестве писателей-реалистов по-разному. При этом сказывались особенности индивидуального стиля автора, своеобразие его взгляда на изображаемый предмет, отношения к нему. Неодинаковой была и степень проникновения писателя во внутренний мир героев, принадлежавших к различным кругам общества, к различным сословиям.

Так, в литературе 1830—1840-х годов, в которой крестьянские персонажи начали занимать все большее место, не было найдено еще сколько-нибудь удачных форм для выражения мыслей и чувств героев. Об этом писал В. Г. Белинский, отмечая, что писатели, сделавшие героями своих рассказов кучеров и горничных, далеки от подлинной народности, ибо видят проявление ее во внешних признаках — в крестьянском костюме да в плоских поговорках простонародья, в «языке площадей и харчевен». Истинные черты народного характера они не смогли раскрыть.

С тем большим восхищением было воспринято Белинским появление первого очерка «Записок охотника» Тургенева. В «Хоре и Калиныче» его привлекало то, что здесь «автор зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил».² Впервые он открыл читателю богатство и красоту внут-

¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 477.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, стр. 346.

ренного мира героев из народа: их здравый смысл (Хорь), способность глубоко любить (Акулина), наслаждаться природой (Касьян), передавать красоту искусства (Яков) и т. д.

Однако, переживая большие человеческие чувства, крестьянин в беседе с посторонним не был словоохотлив. Чувства его таились в глубине души и находили выражение только в мимике, жестах, скупых репликах. «Все страдания, все душевные тревоги крестьянин привык сосредоточивать в самом себе, — писал позднее М. Е. Салтыков-Щедрин, — и если из этого правила имеются исключения, то они составляют предмет хотя добродушных, но всегда общих насмешек... Правда, дрогнет иногда у крестьянина голос, если обстоятельства уж слишком круто повернут его, изменится и как будто перекосятся на миг лицо, наспутятся брови — и только; но жалоба, суетливость и бесплодное аханье никогда не найдут места в его груди».³

Зная эту особенность народного характера, Тургенев в диалогах не погрешил против нее. Скупое выражено в словах отчаяние Акулины («Свидание»). Иногда ее сетование приобретает характер причитания, но тут же оно обрывается: «...и что же со мной будет, что станется со мной, горемычной? За немилото выдадут сиротиночку...»⁴ Еще более сдержанны и осмотрительны крестьяне в разговоре с баринном, к которому они не чувствуют доверия, несмотря даже на очевидное участие к их жизни. «Хорь выражался иногда мудрено, должно быть из осторожности». Речь его приобретает афористический характер: «Что борода? борода — трава: скосить можно» (IV, 12). Рассказчик приходит к выводу: «Крепок ты на язык и человек себе на уме» (IV, 13). Словоохотливый в разговоре о природе, Касьян становится немногословным, когда речь заходит об Аннушке. Свою нежность к девочке он скрывает от барина за нарочитой небрежностью, и только выражение лица да голос выдают собеседнику его подлинные чувства (IV, 130). Монологической формы выявления мыслей и чувств народа в очерках и рассказах Тургенева почти нет. Их отсутствие и скупость диалога восполнялись портретом, в котором с большой точностью автор передавал оттенки психологического состояния крестьянских героев, выделяя не столько социальные, сколько общечеловеческие черты. В крестьянских портретах подчеркивается одухотворенность лиц, на которых отражаются ум (Хорь), нежные чувства (Акулина), высокое одушевление (Яков Турок). Портреты мальчиков в «Бежине луге» различаются выражением лиц и глаз. Фигуры крестьян нередко тщедушны (Касьян, Сучок, Илюша), физиче-

³ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч., т. 3. М., 1965, стр. 141. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются том и страница.

⁴ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем, т. 4. М.—Л., 1963, стр. 268. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются римской цифрой том, арабской — страница.

ская слабость как бы восполняется силой воли и духа (Лукерья, Касьян). Портреты у Тургенева всегда живописны. Он передавал в них не только психологические черты, но обстоятельно выписывал каждую деталь, вплоть до деталей одежды (Акулина и Виктор в «Свидании»; дети в «Бежине луге», Яков и рядчик в «Певцах»).

Предельный лаконизм монологов и диалогов характерен и для повестей из деревенской жизни Д. В. Григоровича («Деревня», «Антон-Горемыка»). Приниженные, измученные герои здесь представлены главным образом во взаимоотношениях с обидчиками. Они почти лишены способности высказывать свои чувства и мысли. Акулина отвечает молчанием и барину и соседям, даже на могиле матери не находит сирота слов для выражения горя: «...болезненное рыдание вырвалось из груди; она грохнулась грудью на тощую могилку и, судорожно обхватив ее руками, осталась на ней без движения».⁵ В слезах и рыданиях в основном выражаются чувства героини и во время разговора с барыней, приласкавшей ее дочку. Слова матери сбивчивы: «Ма-тушка!.. матушка... ты... ведь ты одна... одна приголубила мою сиротку».⁶

Некоторое изменение приемов и характера изображения психологии крестьян намечается во второй половине 1850-х годов в творчестве Л. Н. Толстого. В трилогии «Детство», «Отрочество» и «Юность» образы дворовых эпизодичны и даны с помощью единичных внешних штрихов, запомнившихся герою (розовощекая девка Наташка, напудренный лакей Фока). Погруженный в анализ психологии героя трилогии, автор также скупо передавал здесь душевное состояние дворовых (слезы Натальи Савишны, получившей вольную, слезы юродивого за столом). Немногословны и скромные герои «Севастопольских рассказов», однако их краткие реплики полны обобщающего смысла. «Оно первое дело, ваше благородие, — отвечает раненый, — не думать много: как не думаешь, оно тебе и ничего. Все больше оттого, что думает человек».⁷ Толстой критически относился к пространным портретам Тургенева, стараясь запечатлеть схваченное в данный момент выражение лица человека, передающее самую сущность его характера, его мировоззрение. Уже в «Севастопольских рассказах» читатель начинает различать во внешнем облике и репликах героев какую-то особую скрытую правду и философию, неизвестную до того рассказчику и ставящую простого человека из народа выше барина-дворянина.

Еще более ярко это противопоставление в «Утре помещика» Лица, поза, речь крестьян-хлебопашцев во время разговора с

⁵ Д. В. Григорович. Избр. соч. М., 1954, стр. 40.

⁶ Там же, стр. 73.

⁷ Л. Н. Толстой. Собр. соч., т. 2. М., 1960, стр. 98. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются римской цифрой том, арабской — страница.

помещиком выражают приниженное, зависимое положение мужика (молчаливый испуг старухи и детей Чуриса). Сам хозяин полуобвалившегося двора, «недоверчиво и не глядя на барина», благодарит его за милость и в то же время с «насмешливым недоумением» нелестно отзывается о новых избах, настойчиво отказываясь от переселения, чем приводит барина в смущение. В процессе работы над повестью образ Чуриса менялся. Если в первой редакции он говорил с бариним, робко кланяясь и переминяясь, то в окончательной редакции в словах Чуриса слышалась издевка.⁸ Старик Дутлов, терпеливо выслушав советы Нехлюдова относительно пчеловодства, сам спокойно и с достоинством разъясняет ему результаты своих многолетних наблюдений над повадками пчел (II, 387—388).

Хорошо зная, что крестьянин любит «не слова, а дело, и не охотник до выражения чувств, каких бы то ни было прекрасных» (II, 357), Толстой, как и его предшественники, избегал крестьянских монологов и развитых диалогов. Несколько изменилась его манера изображения в «Поликушке» (1863). Исследователи справедливо видят в сходных по теме «Утре помещика» и «Поликушке» «разные идейно-художественные задания»,⁹ которые повлекли за собой различие стиля этих произведений.

Не ограничиваясь чертами психологического портрета Поликея, образ которого находится в центре рассказа, и бытовым диалогом, Толстой пытался передать ход мыслей героя (размышления Поликушки о доверии, оказанном ему, «забиженному», и о том, как он оправдывает это доверие, мечты о награде, наконец, отчаяние — III, 348, 354). Так возникают в творчестве Толстого начала 60-х годов элементы внутреннего монолога героя-крестьянина.

Разнообразнее формы выражения внутреннего мира героев-крестьян в демократической беллетристике 1860-х годов. Однако и здесь разнообразие было достигнуто не сразу и характерно далеко не для всех писателей нового направления. Авторы очерков и рассказов из народного быта в конце 1850-х — начале 1860-х годов считали своей первостепенной задачей неприкрашенное изображение условий жизни народа и оупляющего воздействия этих условий на его сознание: бедность, темнота, угнетение и, как следствие этого, скованность мысли, отсутствие культурных запросов и потребностей у крестьян, иногда почти полное нравственное оупение — таково содержание очерков Н. В. Успенского, которые начиная с 1858 г. стали регулярно появляться на страницах «Современника». Естественно, что ни о каком психологическом анализе здесь не могло быть и речи.

Успенский вводил обычно диалоги участвующих в сцене лиц, но они отличались нарочитой бессодержательностью, примитив-

⁸ См.: Б. И. Бурсов. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., 1960, стр. 247—248.

⁹ Там же, стр. 339.

ностью внешней формы. В рассказе «Змей» приводится разговор Апроськи с матерью, из которого явствует, что одна, узнав о пожаре, никак не может взять в толк, что горит именно их село, а другая не может ей этого объяснить:

«— Матушка!

— Чего?

— Горят.

— Где, дочка милая, горят?

— Да Николаевские горят (а Апроськино село и есть Николаевское. — *И. К.*).

— Ну, господь с ними, дочка любезная».¹⁰

Этот разговор повторяется трижды, пока на голову собеседниц не обрушивается горящий потолок.

Характеризуя жизнь подлиповцев, Ф. М. Решетников также подчеркивал их лень и апатию — следствие нищенского существования и порождаемого им болезненного состояния. Он показывает, что Пиле и Сысойке свойственны человеческие чувства, однако чувства эти не развиты, не осознаны самими героями, и потому форма их выражения примитивна. После смерти Апроськи Пила «взвыл», «убежал на улицу, забрался в стайку и долго там плакал...».¹¹ Сысойка не может оторваться от мертвой Апроськи. Нередко чувства выражаются в привычных для героев грубых словах: «У, Апроська! стерво ты... Леший!..» (I, 22) или в словах, заимствованных у других. При жизни Апроськи матери было безразлично, есть у нее дочь или нет, но когда девушка умерла, Матрена «заплакала, что не увидит уже Апроськи, не будет говорить с ней». «Пожила бы ошшо чуточку, поглядела бы я ошшо на красно солнышко», — вопит Матрена. Но автор прибавляет: «Слова эти были заимствованы Матреной у других женщин, плакавших и причитавших по усопшим, и все-таки они были искренние, задушевные, больше этих слов Матрена ничего не придумала хорошего» (I, 28).

Когда подлиповцы начинают «бурлачить», они ощущают удовлетворение от работы, однако автор снова подчеркивает, что нет у них осознания этого ощущения, нет и слов для его выражения.

Своеобразие художественной манеры В. А. Слепцова сжато и точно охарактеризовал К. И. Чуковский. Полемизируя с А. М. Скабичевским, считавшим, что Слепцов ограничился в своих рассказах «одною комическою стороною» крестьянской жизни, он утверждал, что Слепцов показал духовную красоту мужика, но отмечал при этом лаконизм писателя: «Слепцов никогда не любил подробно описывать душевную жизнь своих персонажей. Она чаще всего открывалась ему в их жестикуля-

¹⁰ «Современник», 1858, № 8, стр. 245.

¹¹ Ф. М. Решетников. Полн. собр. соч., т. I. Свердловск, 1936, стр. 21. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

ции и мимике». Жесты «открывали его зоркому глазу душевную жизнь людей».¹² За однообразными движениями героини рассказа «Питомка», точно фиксируемыми Слепцовым, скрывается глубокая трагедия женщины, одержимой одной мыслью — найти свое детище. Разрешение душевного конфликта скупое передано в жесте и возгласах несчастной матери: «И вдруг ударила об землю и зарыдала — Дочка ты моя милая! детища ты моя ненаглядная! — причитала она, лежа на пороге» (I, 136).

Однако в начале 1860-х годов у ряда писателей-демократов возникало уже стремление глубже проникнуть во внутренний мир крестьянина, показать его не только таким, каким он представляется постороннему наблюдателю, но и таким, каким он являлся в своей среде и наедине с самим собою.

Такого рода попытки предприняли М. Е. Салтыков-Щедрин и А. И. Левитов.

Еще в «Губернских очерках» (1856) Салтыковым-Щедриним был создан целый ряд типических портретов людей из народа («Богомольцы, странники и проезжие», «В остроге»). Причем в очерках «Пахомовна», «Аринушка» и других писатель показал не рядовых представителей народа, занимающихся земледелием и обычными крестьянскими делами, но людей, стремящихся подняться над обыденной жизнью, неудовлетворенных ею. Они ищут выхода в совершении подвига, в странствиях по святым местам и осуществлении аскетического идеала. Автор стремится раскрыть их сокровенные чувства и мысли, прибегая к форме монолога-сказа.

Стихи и рассказы странников изобилуют фантастическими образами. Рассказы эти переданы в форме духовного стиха, в котором сочетаются народно-песенные и церковно-христианские лексические и синтаксические особенности: «весна-красна», «лузья, болота разольются» и «древо», «архангельские голоса». Соединение двух речевых стихий наблюдается и в самом сказе. «Садится Пахомовна середь той дубравушки, садится и горько плачется: „Ты взмилуйся надо мной, государыня дубрава зеленая! приюти ты мое недостоинство, ты насыть меня алчную, ты напои меня жадную!“» (II, 133). Как и в народной эпической речи, предложение изобилует определениями, стоящими после определяемого слова, — «ручьи весенние», «ноженьки худые», «стоит град за морями синими, за туманами великими, за лесами дремучими, за горами высокими». И наряду с ними в рассказе об Аринушке встречаются церковно-книжные обороты речи: «Ты вспомни, раба, господина твоего... как пречистые руке его гвоздями пробивали, как честные нозе его к кипаристу-древу пригвождали» (II, 357).

Эта ориентация в передаче речи героев на духовный стих у Салтыкова-Щедрина не случайна. Именно этот жанр народной

¹² К. И. Чуковский. В. А. Слепцов, его жизнь и творчество. В кн.: В. А. Слепцов. Соч., т. I. М., 1957, стр. 25.

поэзии пользовался особой популярностью у славянофилов, подобные стихи публиковались на страницах «Русской беседы», так же как рассказы о совершении людьми из народа подвигов самоотречения во имя Христа. Салтыков-Щедрин, испытывавший в эти годы некоторый интерес к славянофильству, также не прошел мимо этих явлений народной жизни, однако отнесся к ним иначе, нежели славянофилы. Автора, с одной стороны, привлекает стремление народа выйти за рамки обыденного, повседневного, совершить подвиг, свидетельствующее о незаурядности и силе народного характера; с другой стороны, писатель демократического лагеря вопреки славянофилам развенчивал иллюзорность этих стремлений: мечты Аринушки прерываются смертью странницы, тело которой мужик вывозит за деревню (во избежание следствия) и вываливает его в снег. В очерке «Старец» («Казусные обстоятельства») разоблачаются лицемерие пустынножителей из раскольников, их стяжательство, своекорыстие, обман странников, показывается, как слагались стихи об антихристе и пустыне. Таким образом, использование духовных стихов в сказах и монологах явилось у Салтыкова-Щедрина средством полемики с реакционной славянофильской концепцией народности.

В 1859 г. Салтыков-Щедрин напечатал «Развеселое житье», в котором нашли выражение зреющие в народной среде протест и стремление к воле. В поисках вольной воли герой уходит от крепостного произвола и деспотизма, но не в Иерусалим-град, а в темные леса. Рассказ ведется от лица самого героя, бывшего дворового помещика Семерикова. Повествовательная часть носит прозаический характер и по стилю близка обычной разговорной народной речи. В тех же местах, где чувства рассказчика достигают наивысшего напряжения, повествование становится поэтическим, напевным. Автор обращается к традиционным приемам песенного стиля — к песенным эпитетам, уменьшительным суффиксам: «Усмешечка эта на губах тихонькая... ровно вот зоренька утренняя сквозь облачко проигрывает». Эмоциональный тон речи сообщают повторы: «Ровно подняло во мне все нутро, ровно сердце в груди даже заиграло» (III, 163).

Особенно эмоционален рассказ героя о жизни на воле, в лесу. Здесь, помимо уже названных средств, на помощь автору приходит своеобразная конструкция, характерная для народного плавного эпического сказа. Предложение обычно начинается с глагольной формы и замыкается определением: «Зацветет это цветы-цветики, прилетит птичка малиновочка, застучит дятел, закукует кукушечка» (III, 157). Эпичность сообщают сказу тавтологические сочетания и повторы, также составляющие отличительную особенность поэтики народного эпоса: «Нет у тебя роду-племени», «обидел-заел кто», «ты прими меня странного, ты прими несчастного-бесталанного» (III, 156).

Создавая исключительные характеры людей из народа, по-

рывающих с обыденной жизнью, Салтыков-Щедрин в лирических частях монологов прибегал не к бытовым жанрам современного фольклора, отражавшим жизнь и чувства крестьян, а к более архаическим видам — к духовному стиху, рассказам странников и некоторым формам народного эпического сказа («Развеселое житье»).

В начале 1860-х годов Салтыков-Щедрин обратился к изображению обычных представителей крестьянской среды: крепостных дворовых мальчиков в рассказе «Миша и Ваня» (1862), членов крестьянской семьи, провожающей рекрута («Святочный рассказ», 1858). В том и другом произведении преобладающую роль играет диалог, столь же сжатый, лаконичный, как и у его предшественников, но чрезвычайно выразительный по интонации, а также детали портрета, передающие смену психологического состояния героев. Лишь изредка, как и Толстой в «Поликушке», автор стремится проследить ход мыслей героя (воспоминания впечатлительного Миши о сестре, картина расправы, которая мерещится ему).

В речи живого, много Вани подчеркнута большая осведомленность, склонность к рассуждениям (о наказании барыни на том свете, о том, почему собака воет). Смелость, решительность проявляются и в его действиях (приготовил ножи, изрезал кафтан, идет осуществлять задуманное и т. д.). Однако и здесь отсутствует обстоятельный анализ мыслей и чувств крестьянских героев.

Стремление писателей пореформенной эпохи глубже проникнуть в духовный мир крестьян, постигнуть сложность и противоречивость крестьянского мировоззрения проявились в очерках из народного быта П. И. Якушкина, в поэзии Н. А. Некрасова. Значительное место в общем потоке демократической литературы 1860-х годов заняли произведения А. И. Левитова.

Среди других писателей начала 1860-х годов, обратившихся к крестьянской теме, Левитов выделяется по преимуществу как очеркист-психолог. Говоря о всестороннем показе писателем внутреннего мира человека, Н. И. Соколов ссылается на А. М. Горького, назвавшего Левитова «знатоком души русской».¹³ Своеобразие манеры писателя было отмечено после появления первых его произведений Ап. Григорьевым.¹⁴ Однако оно заключалось не только в повышенном внимании к психологии героев из народа, но и в разнообразных, новых для того времени, приемах ее раскрытия. Автора привлекали большей частью не столкновения людей, не сюжетная сторона, но разно-

¹³ См.: Н. И. Соколов. А. И. Левитов. В кн.: А. И. Левитов Соч., М., 1956, стр. 30.

¹⁴ Ф. Д. Нефедов. А. И. Левитов. В кн.: А. И. Левитов. Собр. соч., т. 1. М., 1884, стр. LXXV—LXXVI. — В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте, римская цифра обозначает том, арабская — страницу.

образные индивидуумы из крестьянской среды. В его очерках преобладают отдельные портреты крестьян, в которых социально-типические черты переплетаются с индивидуальными. Нельзя согласиться с Л. М. Пивоваровой, утверждавшей, что писатель «тщательно выписывал мельчайшие характерные детали одежды, фигуры, лица».¹⁵ Тот тип портрета, который был свойствен Тургеневу, у Левитова почти не встречается. Все его внимание сосредоточено на выражении лиц, жестах, мимике, отражающих внутреннее состояние героя. То это «голубиная кротость» крестьянской женщины, покорно принимающей свою судьбу, то несокрушимая сила крестьянина, напоминающего сказочных богатырей, то эта же сила, сдвленная властью тщедушного барина («Моя фамилия»). В портрете переданы типические черты крестьян пореформенной России, являющиеся следствием их тяжелого труда, общественного и семейного положения.

Контрастные образы оттеняют социальные контрасты деревенской жизни 1860-х годов: отставной дворецкий Анчелюст, подавленный утратой своего прежнего могущества и власти над людьми, «шумливый прежде», теперь тихий, покорный, «с слезливо сморщенным личиком» старичишка; могучий, угрюмый, всеми гонимый Петр Крутой в «Степных выселках» (I, 439—445); болезненный и робкий сын солдатки, которого в семье именуют «безбокий», а мать нежно зовет «белой головкой», и наряженный в красную рубаху задорный сын большака, зарезавший в игре мальчика — последнюю радость матери («Деревенский случай»). Особенно часты у Левитова детские портреты. Дети не успели еще подвергнуться глетворному воздействию неравенства и угнетения, сохранили живость, непосредственность восприятия жизни, однако грубость окружающей среды губит и их.

На контрастах построен динамичный психологический портрет героини «Блажененькой». Дневной зной сморил девочку, но в глазах ее светится жизнь, они еще «носят отпечаток игривости»: то с улыбкой удовольствия она выпускает одну за другой мух, то пытается добраться до заветных горшков с говядиной, то как зачарованная слушает сказку старухи, и на «ее ясных, за минуту шаловливых, глазах показались светлые слезки». Грубый удар отцовского кнута навсегда лишает девочку сознания. Автор описывает «помертвевшее смуглое личико, посиневшие губы и потухшие глазки» (I, 285—289). В лице героини исчезает человеческое и появляется животное выражение.

Л. М. Пивоварова противопоставляет в какой-то мере психологический план социальному.¹⁶ Между тем в творчестве Левитова они соединяются. Психологические портреты крестьян отражают не общечеловеческие чувства, как у Тургенева, не

¹⁵ Л. М. Пивоварова. Художественное своеобразие очерков А. И. Левитова. Уч. зап. Казанск. пед. ин-та, вып. 14. 1958, стр. 182.

¹⁶ Там же, стр. 152.

отношение к барину или особые нравственные черты, присущие народу в целом и отличающие его от представителей других сословий, как у Л. Н. Толстого, а социальные конфликты деревенской жизни пореформенной эпохи, пагубное влияние ее условий, искажающих облик взрослых людей и крестьянских детей, лишаящих их природного величия, силы, живости.

Те же противоречия выражены в диалогах, обнажающих бесправие и заботность угнетенных, произвол и грубость власть имущих («Моя фамилия», «Накануне Христова дня» и др.).

Стремясь проникнуть в глубины народного сознания, Левитов нередко прибегал к монологу-раздумью, размышлению героя наедине с самим собой. Автор как бы подслушивает мысли своих героев, высказанные ими наедине или в обращении к близким: «Господи! что это за дитя у меня родилось! — молчаливо спрашивает стряпуха» (солдатка в очерке «Деревенский случай»), размышляя о своей горькой доле в чужой семье и о судьбе сына, — «все-то он у меня болит, все-то не растет... Далеко, далеко, милый, наши светлые глазки», — обращается она к сыну (I, 356). «Какое это счастье людское чудное? — шепотом спрашивает стряпуха у избяной тишины» (I, 357). Иногда жалобы крестьянки принимают форму обращения к богу: «О господи, господи! — шепотом молится крестьянка-мать, слушая крики голодных детей, — хоть бы к себе бы ты с глаз моих поскорее прибрал их!», «Ах вы враги! ах вы враги мои лютые!» (I, 366).

В форме воспоминаний временнообязанного о крепостной поре построен очерк «Моя фамилия». В нем воспоминания чередуются со сценой крепостного произвола барина и его слуг и унизительнейшей сценой порки, когда «было отвергнуто, обругано и обесчещено... настоящее, ничем не подкупное, человеческое чувство» ребенка (I, 563), который под розгами впервые понял оскорбительный смысл слова «дворовый». «„Дворовый!“ — ответила мне горячая волна слез, вдруг с новой силой хлынувшая из глаз моих, — и я стал с этого времени человеком, потому что вся грудь моя закипела тогда той... злобой, которая сделала хрипучим и шипящим мой, некогда звонкий голос» (I, 563).

Растревоженный рассказами солдата о родной стороне вспоминает о ней Петр Крутой: «Леса там большие, реки широкие, люди простые!.. Ах! побывал бы теперь, хоть бы одним глазком на минуту взглянул!». Воспоминания героя, от которого, по словам автора, «незнакомому трудно было слова добиться», завершаются старинной северной песней, напоминающей родную сторону, «Расповадилась Груняша» (I, 454).

Народная песня в очерках Левитова является одной из характерных форм лирического монолога. Приводимые автором песни выражают самые разнообразные мысли и чувства крестьян. Несущаяся с надворья в знойный летний день песня степ-

нячки («Уличные картинки — ребячьи учителя») учит «во чужих людях жить умеючи... быть поклонливой, смиренной, сносливой» (I, 379). В тихом «безмолвном напеве» младшей дочери Анчелюста, ожидающей возлюбленного, слышится страстное ожидание (I, 443).

Едким сарказмом проникнута песня дворовых о ненавистном им тщедушном барине с ее «соленым» припевом: «Ой, ни два, ни полтора? В три бы шеи со двора» (I, 565), вызвавшая у дворовых целый поток анекдотов о барской глупости и сметливости мужика.

В очерках Левитова поют не только отдельные герои. Грустная хороводная песня «Ах ты, но-очь моя!» («Степные выселки») выражает общее горе степняков. Она «идет... по городам и слободам подгородним, по селам и деревням», «парит» над всем: над криком горлицы, звоном колокольчика, гоготом гусиного стада (I, 429).

Если бы человек один мог услышать всю песню, несущуюся по степи, говорит автор, он упал бы как разбитый громом и умер, «захлестнутый первою волной того беспредельного моря всяких бед и печалей, из которых сложилась она» (I, 430).

Первую песню сменяет вторая — о чернобровой солдатке. Левитов дифференцирует оттенки ее напева, показывая, как одна и та же песня может передавать различное мироощущение. У детей, не знающих еще всей тяжести жизни степняков, песня звучит весело и задорно. Но вот мелодию подхватывают прасолы у костра, и та же песня начинает звучать совершенно иначе: «Послушная горю взрослых, зазвучавшему в их голосах, по темной степи... медленно пошла настоящая солдатка, отирая горючие слезы. Тяжким стоном застонала степь под беспомощными шагами неутешного солдаткина горя» (I, 433).

Не меньшую роль играет в очерках Левитова устный рассказ. Это уже не лирический монолог в собственном смысле слова, а повествование кого-либо из крестьян о случившемся происшествии или воспоминание о детстве («Моя фамилия», «Уличные картинки — ребячьи учителя»), проникнутое обычно лирическим настроением и выражающее взгляды рассказчиков на окружающий мир.

В крестьянских рассказах, естественно, большое место принадлежит фантастическим образам народной поэзии, которые выступают в двоякой функции. С одной стороны, в них проявляется страх забитых степняков перед могущественной природой. Все окружающее представляется им населенным чудесными и страшными существами. Баба рассказывает о том, как во ржи увидела «полуденного»: «...и стоит передо мной, весь в кругах огненных, разинул пасть-то собачью, а из ней искры столбом, столбом эдаким трескучим так и валят!..» (I, 424). В сознании крестьянки-матери возникает образ нужды-птицы, которая давит ее сироту-сына, не давая ему расти. «Я всегда так-то на

сиротах разъезжаю!» — слышится ей грозный голос чудовища (I, 358)

Крестьянское суеверие и темнота проявляются в рассказах «белого парня» о нечистой силе и о различных случаях ее появления перед мужиками, в рассказах дьячка о видении антихриста, о римском папе и Бел-Арапе («Степная дорога ночью»). О суеверном страхе мужиков перед нечистым рассказывает солдату Петр Крутой, которого односельчане боялись как «обмененыша и лешонка» («Степные выселки»). В заключении того же произведения приводятся рассказы проезжих мужиков о колдовстве самого Петра Крутого и солдата. Невежество, боязнь всего нового показаны в очерке «Газета на селе» (мужику, везущему газету, мерещатся набор, штрафы). Суеверие взрослых затуманивает и детское сознание. Повторяя рассказы деда, мальчик описывает внешность «нечистого». Бледнея от каждого стука, детишки передают рассказы о домовом, который накажет за нерадение к церкви («Именины сельского дьячка» — I, 393).

Образы из суеверных рассказов, причудливо переплетаясь с реальными, отражаются в снах крестьянского ребенка, также подробно передаваемых автором («Накануне Христова дня»). Уснувшему мальчику снятся голуби, которых он собирался ловить сетью, и адские муки в наказание за это намерение (I, 198—201).

Однако дети со свойственной им живостью воспринимают светлые фантастические образы народных богатырских сказок и исторических преданий, противостоящие окружающей их мрачной действительности. Образ красивого молодого, высокого стройного Ферапонта, о силе и храбрости которого в кулачных боях говорит вся дворня, сливается в сознании ребенка с образами былинных богатырей (Ильи Муромца, повергающего Сокольника), ему слышится звон богатырских лат. Жестокая действительность разрушает этот чудесный образ.

В очерке «Уличные картинки — ребячьи учителя» убожеству, бедности, беспросветной темноте обитателей улицы противопоставлены чудесные рассказы скрывающегося в лесу беглого солдата, от которого дети узнают «о старинных людях, о старинных делах», о жестоких татарских набегах, о том, как на местах прежних битв «вырастал лес, и вместе с ним русская сила росла, и силу поганую всю она, выросши, раздавила» (I, 385). И снова Левитов показывает, как сталкиваются в сознании детей рассказы смелого и доброго человека, пробуждающие гуманные чувства, трезвое и светлое начало, заложенное в детях природой, с оступляющими и одурманивающими их рассказами трусливых и темных обитателей деревни.

Мечты ребенка прерваны грубым окриком толпы, подкараулившей «лесного человека» — солдата: «Сплошную стеной окру-

жила она его и вмиг скрутила ему вольные руки» и отправила к становому (I, 388).

Общий тон монологов грустный, как и их содержание. Герои Левитова почти не поднимаются до протеста. Он слышится только в насмешливых веселых юмористических рассказах и песнях дворовых о своем барине «ни два, ни полтора» («Моя фамилия») да в исступленном монологе обезумевшей от горя солдатки, выражающем накопившееся в ее сердце чувство протеста против несправедливости. «Ты меня в солдаты везешь отдавать за своего идоленка-внука. Покажи указ прежде!» — кричит она свекру («Деревенский случай» — I, 360). Интонация резко меняется, сетования сменяются повелительными возгласами: «Нет, ты мне прежде покажи указ-то царский! Я без этого не поеду. Тут по закону надо».

Значительная роль в раскрытии психологии героев «Степных очерков» принадлежит рассказчику. Его образ в очерках Левитова своеобразен. В отличие от рассказчика в повестях Тургенева и Толстого это большей частью человек, тесно связанный с крестьянской средой. Он или сам вышел из нее («Сапожник Шкурлан», «Моя фамилия»), или детство его прошло в селе, в тесном общении с крестьянскими детьми («Степная дорога днем», «Уличные картинки — ребячьи учителя»). Иногда это одинокий бедный путник, вернувшийся в родные места, пристально всматривающийся в жизнь степняков («Насупротив»). Во всех этих произведениях, как и в тех, в которых крестьянская жизнь описывается от лица постороннего проезжего («Блажененькая»), читатель чувствует, что жизнь эта близка рассказчику. Изображая ее, он печалится и радуется вместе со своими героями, живет с ними одними чувствами, выражая их в своих лирических монологах, звучащих в унисон с крестьянскими.

Приводя песню степняков «Ой, вали валом из-под камня вода», песню-плач матери-вдовы о сыне, отданном в солдаты, и о дочери, увезенной по барскому приказу в дальние деревни, автор называет ее рыданием «по степному, почти общему горю» и замечает: «Не прибавилось, должно быть, радостей тяжелой доле степной, не прибавилось веселья и в песне» (I, 126). Рассказчик хочет, чтобы слезы безутешной матери «рекой многоводной зашумели по всему лицу земному» (I, 127).

Очерк «Соседи» завершается сетованием на глушь степную и призывом: «Эх ты, вдовье точило жерновое! Оттачивай ты, точило, поскорее хозяйские топоры да заступы, чтобы порубить теми топорами дремучие леса... чтобы... шло к нам всякое добро по гладким дорогам...» (I, 232).

Часто в таких лирических отступлениях рассказчик объединяет себя с крестьянами, судьбу которых ему приходилось разделять: «Дети раздольных полей, широких лугов и улиц, мы всегда убегали от грустных матерей наших» (I, 366).

Общность мыслей и чувств рассказчика и его героев — крепящая приводит к единству формы их выражения во многих очерках. В сознании путника возникают образы народных сказок («Уличные картинки — ребячьи учителя»). Избенка на краю леса представляется жилищем бабы-яги, и кажется ему, что прочтется сама «двухсотлетняя жилища этой избенки», шумом и свистом нарушая тишину. И здесь снова возникает контраст; надежды рассказчика обмануты: «Но безответно молчит наша прекрасная сторона! Безвозвратно минули ее волшебные, сохранившиеся только в сказках дива». На проезжих дорогах не видно «сильных могучих богатырей», нет старинного чуда, «вместо его громкого шага по всем местам степным угрюмо скитается теперь наша мужицкая горе-жизнь, в виде горемычного, обезуглевого побирушки-старца с толстою клюкой» (I, 363—364).

Единство мировоззрения обуславливает единство стиля крестьянских и авторских монологов в «Степных очерках». Оно проявляется и в развернутых пейзажах, и в отдельных образах природы, часто возникающих в произведениях Левитова.

В литературе о Левитове нередко отмечались яркость и красочность его пейзажей. Однако почти не ставился вопрос о характере и функциях образов природы в очерках. Картины природы у Левитова всегда психологизированы. Они органически входят в общую поэтическую систему его очерков, где, как уже отмечалось выше, все внимание сосредоточено на изображении внутреннего мира героев и самого рассказчика.

Природа воспринимается повествователем в единстве с образами степных обитателей, с их горемычной жизнью: «И поле, и хлеба, на нем посеянные, трава и дорога с пылью своей... все это, казалось, страшно страдало. Голове моей воспаленной, глазам моим блуждающим казалось, что все это горит огнем нестерпимым, что мукой, неведомой людям, одержима природа» («Целовальничиха» — I, 44).

Рассказ «Блажененькая» начинается серым осенним пейзажем. Туманная пелена «печально окутала все широкое пространство степи», слышатся визг ветра, непрерывный шум, вызывающий чувство тоски. На вопрос проезжего ямщик отвечает: «А это, барин, дорога шумит, степь шумит...» (I, 280—281). На фоне пейзажа развертываются повествование об одной из деревенских трагедий, о встрече приезжего с дурочкой и рассказ о причинах ее несчастья. В «Степных выселках» вся степь своими вздохами вторит песне степняков. В очерке «Степная дорога ночью» ночной пейзаж гармонирует с рассказами о действии нечистой силы, причудливые образы, возникающие перед глазами путников, приобретают таинственность, как бы служа подтверждением фантастических рассказов.

Совершенно естествен в очерках Левитова прием параллелизма, сопоставление отдельных образов природы и человека,

отражающее особенность крестьянского мирозерцания. Этот прием встречается в речи героев-крестьян. Героиня очерка «Целовальничиха» сравнивает себя с деревом. Выросло бы дерево «большое, да зеленое, ежели бы на него в пору солнцем светило, в пору дождем поливало. А то нет вить: лес этот дремучий окружит его со всех сторон, деревья сучьями своими прикроют его отовсюду, так его ни дождь не пробьет, ни солнышко не увидит — и хилеет оно до тех пор, пока не сгниет совсем». В то же время образ этот принимает форму отрицательного сравнения: героиня считает, что нельзя ей равнять себя с деревом, ибо дерево бесчувственное, а у живого человека, не ведавшего счастья, сердце болит, о своем горе тоскует (I, 66).

Сопоставление крестьянских образов с окружающей природой постоянно возникает и в самом повествовании рассказчика: «Река так тихо, так лениво катилась, как лениво тащится по косягу почти издохлая кляча Ивана Зеленых» (I, 7—8). «И как об Иване можно было заключить, что он не истукан какой-нибудь... по слезе только, которая катилась по загорелой, сохлой щеке его, так можно было сказать и про реку, что она не превратилась еще в прозрачный хрусталь, потому что кой-где на ее неподвижной поверхности раздавались струйчатые круги, которые делала зубастая щука, гоняясь за жирным линем» (I, 7—8).

В лесу «тоскует кукушка», «так заунывно, так тоскливо и горько плачет она, как тоскливо и заунывно скорбят наши посадские песни» (I, 362).

С грустной песней сливаются образы природы в очерках «Степные выселки» и «Уличные картинки — ребячьи учителя»: «Удушливая тишина и! ожидание... легли на природу». Улица ждет, чтобы «свинцовое небо громом на нее грянуло грозным, пыль с нее горячую... дождем освежающим смыло, или бы хоть холодком предвечерним ее пылавшее лицо освежило немного». Но нет ни свежести, ни дождя, только несется с надворья грустная женская песня о горькой жизни «на чужой стороне». Песню эту автор называет «тоскованьем нашей степной горлицы» (I, 378—379).

Иногда образы из растительного или животного мира помогают выразить состояние жителей степных деревень. Так, в очерке «Степная дорога днем» возникла трехчленная параллель: ворон, всегда чуткий и пугливый, сидит в полуденный зной, «раздвинул серые крылья и озадаченно смотрит на вас, удивляясь, по-видимому, вашей охоте шататься в такую мучительную пору»; навстречу бежит тощая с перебитой ногой собака, а в глазах ее та же мука; во ржи трудятся люди, их лиц, красных и изможденных, «покрытых кровавым потом», не видно, «и лучше!» — заключает автор (I, 146).

Особенности крестьянского взгляда на природу выражены и в столь характерном для фольклора одушевлении природы. Природа сочувствует крестьянам, поддерживает их нравствен-

но. Под нежащим влиянием ночной тишины растет чувство девушки к ее возлюбленному. Восторженная песня вечерняя льется над степью, вечернее небо желает труженикам забвения от дневных печалей и крепкого сна («Степные выселки»). Лес умиротворяюще действует на детские души, заставляя хотя на время забыть тяжелые уличные сцены. Своим шумом он аккомпанирует рассказам солдата о героических подвигах былых времен. Лес учит детей храбрости, и у мальчика возникает желание посмотреть далекие страны («Уличные картинки — ребячьи учителя»).

В то же время природа равнодушна к переживаниям бывшего барского холопа Анчелюста: «Но степь ничуть не утешала его, и старик тем печальнее начинал скорбеть и досадовать на нынешние времена» (I, 439).

Помогает раскрыть внутреннюю сущность героев, их взгляды, чувства и олицетворение неодушевленных предметов. Взятые из окружающей героев обстановки предметы не просто подчеркивают ее бедность, но активно свидетельствуют о положении действующих лиц.

«Убогая бобыля избенка» на краю села с горечью думает о покинувшем ее пьянице-хозяине, оставившем жену с сиротами («Соседи»). «Всегда мы здесь так-то! — жалуется самовар на однообразии деревенской жизни, — то нас дожди осенние хлещут, то жары пекут, то холод морозит. То же, да всё то же у нас по деревням». Его песню подхватывают с почернелых стен портреты отечественных героев («Блажененькая» — I, 281). Ежится и пищит на огне береста. «Всю жизнь, всю жизнь так-то и я, как береста, на огне ежилась», — думает о себе солдатка (I, 359).

Языки пламени в печи угрожают сжечь черный чугунок, который советует женщине поучиться у него терпению («Деревенский случай»); изба Петра Крутого, «будто понимая, что хозяин свое новое жилье облюбовывает», сочувственно кивает ему «космами своими камышевыми», как бы обещая: «Заживем мы с тобою теперь чудесно» («Степные выселки» — I, 427). Бревно в одноименном очерке становится судьей толпы.

Художественное своеобразие очерков Левитова из народной жизни определяется единством их поэтической системы, в которой различные формы монологов крестьян, образы природы и предметы быта вместе с авторскими отступлениями служат всестороннему раскрытию внутреннего мира героев.

Лиризм очерков Левитова из крестьянской жизни сближает их с поэзией 1860-х годов и прежде всего с творчеством Н. А. Некрасова, у которого крестьянская тема в эти годы стала ведущей.

В поэзии Некрасова значительно раньше, чем в прозе, нашли воплощение разнообразные формы выражения психологического состояния людей из народа, их социально-типических и индивидуальных черт. Еще в 1840-е и в 1850-е годы, преодоле-

вая форму лирического монолога, характерного для поэзии Кольцова, где чувства любви, тоска, удаля выражены в обобщенной форме, Некрасов создал жанр стихотворной новеллы,¹⁷ в которой чувства крестьянских героев или людей из городских низов и особенности их жизни переданы были в сцене, отличающейся высоким драматическим напряжением («Огородник», «Еду ли ночью», «На улице», «Извозчик», «В больнице» и др.). Даже монолог носил у него характер рассказа о событиях. Это сообщало его стихотворениям ту конкретность, которая еще отсутствовала в песнях Кольцова; и в то же время позволяло выразить суждения самого народа о тех или иных явлениях его жизни; раскрыть его чувства.

Рассказ часто соединялся с диалогом. Иногда стихотворение начиналось с вопроса одного из собеседников, в ответ на который другой собеседник вел повествование: «В дороге», «В деревне», «Деревенские новости», «Орина, мать солдатская».

Разговор происходит обычно между крестьянином и человеком демократических взглядов, которому первый (в отличие от героев «Записок охотника» Тургенева) доверчиво открывает свое горе.

Особенностью рассказов крестьян у Некрасова является их эмоциональность и вместе с тем сдержанность. Не выражая непосредственно чувства (как в песнях Кольцова), автор в то же время передает постоянно отношение героя к событию и связанные с ним переживания крестьянина: «Самому мне *невесело*, барин: *сокрушила* злодейка-жена!», «становилось инда *жалко* подчас», «инда *страх* меня, слышь ты, *щемит*» и т. д. Рассказ о деревенских новостях сопровождается выражением сочувственного отношения крестьян к приезжему («право, сердечный, чуть жив»), к крестьянскому пастушку («крепко нам *жаль* мальчугана»).¹⁸

Эта форма послужила основой для создания сказа в крестьянских поэмах и прежде всего в «Коробейниках» (1861). Обращенная к народу, эта поэма построена как народный сказ, прерываемый повествованием старика Тихоныча, его диалогом с Ванькой, песней и монологом Катериноушки. Повествование о событиях в поэме отличается теми же стилистическими особенностями, что и речь героев. В ней рассыпаны характерные для крестьянской речи слова: «нынче», «полно» (вместо «довольно»), «кличут» (вместо «зовут»); народные обороты: «бабы сохнут», «аль спознался с лихорадкою»; слова, обозначающие предметы крестьянского быта, труда, и т. д.

По своему содержанию речь торгашей и рассказчика различна. Речь Ваньки состоит из отдельных реплик, вопросов, об-

¹⁷ См.: С. А. Червяковский, К проблематике жанров поэзии Некрасова. Уч. зап. Горьковск. пед. ин-та, т. 14. Труды факультета языка и литературы, 1950, стр. 66—101.

¹⁸ В цитатах из стихотворений Некрасова здесь и дальше курсив мой.—И. К.

ращенных к Тихонычу. Повествование ведет исключительно рассказчик. Его речь почти не содержит лирического элемента, рассказ не заключает никаких суждений, обобщений, не выражает чувств. Рассказ Тихоныча (в 3-й и 4-й главах поэмы), напротив, ярко эмоционально окрашен. Читатель узнает о его отношении к деревенскому богатею Калистрату, к целовальнику, к войне, не принесшей народу ничего, кроме горя. Его устами осуждается помещица, он же с сожалением и сочувствием рассказывает о судьбе Титушки-ткача и передает «Песню убогого странника» (гл. 6).

Таким образом, старик Тихоныч, оброчный крестьянин-торгаш, является в поэме выразителем тех мыслей и суждений о положении народа, которые хотел в доступной форме сообщить крестьянину поэт революционной демократии. Эти суждения, вкрапленные в рассказ (чем достигалась известная их зашифровка), имеют большей частью краткую афористическую форму, иногда выражены одним только эпитетом: «Ну, его нагреть не грех, сам снимает крест с убогого», «ты помни целовальника, что сказал — подлец седой!» (гл. 3).

Более пространны замечания о войне, произволе царя и о барыне. Давая резко сатирическое изображение последней, корабейник прибегает к метким образным оборотам народной речи: «А тобой-то кто прельщается? Долог хвост, да не пушист!» или перефразировке поговорок (о Париже как центре моды):

Город есть такой: Париж.
Про него недаром сказано:
Как заедешь — угоришь.

В рассказе о Титушке речь Тихоныча приобретает мягкий лирический оттенок, употребляются такие слова, как «сердечный», «моченьки», «оченьки» и т. д.

Третье действующее лицо поэмы, лесник, участвует только в диалоге.

Лирическая струя связана с любовным сюжетом. Монологи Ваньки и Катеринушки по стилю приближаются к народной песне. Некрасов при этом сохранил лаконизм в выражении чувства, присущий народной лирике. Монологи героев лишены той гиперболизации, яркой метафоричности, которые составляли неотъемлемую черту песенных монологов Кольцова. Любовь Вани к девушке проявляется, как и в народной песне, в поступках щедрого на подарки молодца, любовь Кати и ее бескорыстие — в отказе от всех подарков, кроме колечка — залога любви ее милого. Как и в народной песне; чувства подчеркнуты лишь отдельными эпитетами, которыми молодец наделяет девушку: «ненаглядная», «душа-зазнобушка», «желанная».

В 5-й главе Некрасов прибегает к форме монолога-размышления Катеринушки, привлекая для передачи её чувств образы и обороты семейно-бытовой лирической песни: «свекор-батюш-

ка», «свекровь-матушка» и т. д. И здесь вместо непосредственного выражения чувства героини дается рассказ о том, как будет беречь своего милого Катя, когда станет его женой, перечисляется ряд действий: «я за милого с охотою буду пашенку пахать», «накормлю и уложу!», «не осердилась бы! Обрядила бы коня». Отдельные эмоциональные эпитеты раскрывают ее отношение к нему: «пригожий», «румяненький», «дружок».

Таким образом, в «Коробейниках» получила развитие подготовленная в лирической поэзии Некрасова и его последователей форма народного бытового эмоционально окрашенного рассказа, которая осложнилась в поэме лирическими отрывками, построенными в стиле народной песни.

В творчестве Некрасова 1860-х годов, как и вообще в литературе тех лет, крестьянская тема стала доминирующей. Поэт глубоко проникает в сущность изображаемых характеров, разнообразнее становятся и формы выражения мыслей и чувств героев. Наряду с известной уже по его ранним произведениям формой эмоционально окрашенного крестьянского рассказа о событии («Орина, мать солдатская»), предполагавшей собеседника, все чаще встречается в его стихах чисто песенный монолог («Зеленый шум»), где сливаются поэтическая, написанная в народном стиле картина пробуждения природы с исповедью героя, выражением его чувств, или ироническое песенное повествование («Калистрат», «Дума») и др.

В поэме «Мороз, Красный нос» формы монолога крестьянских героев также разнообразны. В первой части монолог построен в форме народного причитания об умершем, интонации которого нередко в это время звучали и в творчестве беллетристов (у Решетникова в «Подлиповцах», у Левитова). В нем заключено наряду с традиционным обращением к умершему, вопросами, описанием его внешности повествование о горе осиротевшей семьи. Другая форма — обращение к Савраске — также по существу представляет собой эмоционально окрашенный рассказ о тяжелых условиях труда крестьянина (в извозе), явившихся причиной его гибели, о болезни и смерти Прокла.

Монолог Дарьи, занимающий значительное место во второй части поэмы, разнообразен по своему составу и в высшей степени лиричен. Он заключает и эмоциональный рассказ о путешествии в монастырь, отражающий суеверные представления крестьянки, воспоминания о жизни с мужем, о детях (игра Маши в хороводе), мечты крестьянской семьи о женитьбе сына, снова воспоминания о долгих одиноких зимних ночах в ожидании Прокла. Этот рассказ перемежается со снами.

Лиризм и трагическую окраску сообщает монологу близость его по интонации и стилю к народным бытовым причитаниям, в которых вопленицы также старались запечатлеть крестьянскую жизнь в момент трагической напряженности.

Наряду с традиционными для причитания формами обращений к умершему и сетованиями в монолог Дарьи вошли характерные для бытовых причитаний мотивы (рассказ о жизни вдовы, сирот). Лиризм всему рассказу сообщают частые повторы, уменьшительные формы, ласкательные суффиксы, эмоциональные эпитеты, часто встречавшиеся в монологах героев Левитова, придававшие им напевность и эмоциональную силу.

Однако, несмотря на известное сходство, тождества здесь нет. Если в психологических портретах крестьян и крестьянок в очерках Левитова, как и у его современников, беллетристов демократического направления, отразились главным образом черты, явившиеся следствием тяжелого труда и угнетения, то Некрасов сумел передать величие, силу, красоту крестьянских героев, сформировавшиеся в тяжелом, упорном физическом труде, духовную стойкость и нравственную чистоту (портреты Прокла, величавой славянки, Саввушки, Иванушки, героя «Думы» и т. д.).

Те же особенности сказались и в монологе крестьянских героев. Лирические монологи крестьян у Левитова — это обычно либо заунывная грустная песня, либо тягостные размышления, сопровождаемые сетованиями. Только детская песня звучит бодро да исполненные фантастических образов рассказы о былом героизме богатырей.

Жалобы, сетования, грустные интонации звучат и в монологах крестьян у Некрасова («В деревне», «Орина, мать солдатская», причитание родных о Прокле). Однако из-под пера поэта выходили и стихи, свидетельствовавшие о силе несломленного духа героев. Таковы строки «Думы»:

Эй! возьми меня в работники,
Поработать руки чешутся!..

Только треск стоял бы до неба,
Как деревья бы валились...

Таковы многие стихи из монолога Дарьи во второй части поэмы «Мороз, Красный нос». Здесь нет обычных для причитания жалоб на «притоптавшиеся ноженьки», «примахавшиеся рученьки», на беспомощность вдовы, приводящую хозяйство в запустение.¹⁹ Дарья просит свои «ноженьки» стоять крепче, «белые руки» не ныть, чтобы одной управиться с работой. Вспоминая о муже, она думает не о смерти, а о предстоящей работе и ее результатах (вспаханная пашня, стога сена, колосющаяся высокая рожь, тонкие добротные новины, сотканные крестьянкой). Дети представляются ей не забытыми и оборванными, но здоровыми и цветущими.

Ограниченно привлекая традиционные для причитания эпи-

¹⁹ См.: Е. В. Барсов. Причитания Северного края, т. 1. СПб., 1872, стр. 14—15, 40, 252.

теты, уменьшительные формы, сетования, Некрасов в монологе часто употребляет императивные формы — призывы, иногда даже приказы: «встань, заступись за родимого сына!», «сыпь на них хлебные зерна!», восклицания, глагольные формы, сообщавшие монологу энергию, а также чередования мужских и женских окончаний стиха вместо свойственных причитанию дактилических.

Своеобразным было в лирике и поэмах Некрасова соединение образа крестьянского героя с образом автора — рассказчика и слушателя.

В творчестве многих беллетристов, обращавшихся в те годы к изображению народной жизни, личность автора почти не ощущалась (рассказы Слепцова, «Миша и Ваня» Салтыкова-Щедрина, где только последняя фраза заключения носила лирический характер), иногда автор выступал просто как наблюдатель, скупко выражавший свои чувства (в «Святочном рассказе» Салтыкова-Щедрина).

Наиболее часто лирические монологи рассказчика встречаются у Левитова. И это сближает его творчество с поэзией Некрасова. Но характер сочетания авторского монолога с крестьянским у обоих авторов различен.

В очерках Левитова почти полное слияние образа повествователя с крестьянскими образами сообщало всему произведению единую эмоциональную окраску, один и тот же элегический тон. В стихотворениях же Некрасова о народе автор часто выступает в качестве собеседника и слушателя крестьянских рассказов («В дороге», «В деревне», «Деревенские новости»). Он искренне сочувствует народному горю, скорбит о горькой доле крестьян, однако полного слияния его с героями не происходит. Строй речи повествователя (ее лексический и фразеологический состав) отличен от крестьянской («не клуб ли вороньего рода», «кончился раут» и др.). Он вызывает представление о человеке городском, образованном, который, однако, близок крестьянам, считает себя их другом. Обилие в авторской речи народных слов и оборотов («сердцем я больно строптив», «что насупилась ты, кумушка?», «молви — может и размыкаю») создает тон интимной беседы, сообщая стилистическое единство, монолитность всему произведению, не делая его в то же время монотонным, не лишая образы автора и других героев индивидуальной окраски.

Особенно отчетливо эта индивидуализация сказалась в восприятии природы и характере пейзажа, что также отличает творчество Некрасова от очерков Левитова. Образы природы у того и другого автора связаны с выражением психологии героя. Как и Левитов, Некрасов раскрывает суеверные представления крестьян о природе (путешествие Дарьи в монастырь), говорит о вере в нечистую силу, о свойственном народу любовном отношении к природе, одушевлении ее («Зеленый шум», колосья во

сне Дарьи перед Спасовым днем). Герои Некрасова тоже сохраняют веру в помощь добродетельных сказочных сил (Мороз во сне Дарьи). Но в его поэме, кроме крестьянского мирозерцания, дано и другое восприятие природы, красивой, но чуждой горю народа, несущей забвение печалей и смерть, характерное для самого поэта-демократа. Картина сказочно прекрасного зимнего леса, образ Мороза отличаются от того восприятия природы, которое выше было отмечено в очерках Левитова.

Таким образом, по мере развития крестьянской темы в литературе конца 1850-х — первой половины 1860-х годов в прозе и поэзии углубляется социально-психологический анализ, меняются его формы, приобретающие под пером того или иного автора своеобразные оттенки.

Ю. К. Руденко

ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ В РОМАНЕ
Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Несмотря на различие версий, объясняющих странную слепо-ту цензуры, допустившей в свое время опубликование романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», все они сходятся в том, что объявляют главной причиной этого случайное стечение благоприятных для судьбы романа обстоятельств.¹ Факты, приведенные в статье В. Е. Евгеньева-Максимова, на наш взгляд, убедительно опровергают версию о «недосмотре» цензоров, но и в ней автор ограничивается лишь выяснением «счастливой» для романа внутриправительственной и внутриведомственной конъюнктуры. И если прав исследователь, что цензоры достаточно отчетливо видели «радикальность» тенденции романа Чернышевского, а, пропуская его в печать, заигрывали с левыми кругами общества, то все же нужно со всей определенностью сказать, что все это могло иметь место только при том условии, что роман не показался им по-настоящему опасным. Когда успех романа у читателя раскрыл масштабы его подлинной опасности, исправить ничего было нельзя, и нелепая версия о «недосмотре» должна была, по крайней мере, объяснить факт публикации романа Чернышевского извинительным для цензоров образом.

Играя в «либеральность», цензоры были уверены, что проиграть во всяком случае не могут. Роман, такой тенденциозный, в своей тенденциозности такой антихудожественный, по их глубокому убеждению, мог лишь дискредитировать и автора, и направление, и, наконец, журнал в глазах любого образованного человека. В этом они ошиблись. Но так же оценила роман вся охранительная и либеральная пресса. Опровергая в нем каждую частности, отвергая его как целое, критика соглашалась с

¹ См.: М. К. Лемке. Политические процессы в России 60-х годов. М., 1923; В. Е. Евгеньев-Максимов. Роман «Что делать?» в «Современнике». В сб.: Н. Г. Чернышевский. Труды научной сессии к пятидесятилетию со дня смерти. Л., 1941.

писателем в том, что у него «нет ни тени художественного таланта». А между тем роман читался и подчинял своему влиянию новые поколения молодежи. Факт беспримерной популярности столь очевидно нехудожественного, по приговору критики, произведения сам по себе нуждался в объяснении. Критики враждебного революционной демократии лагеря находили его то в напряженности моральной проповеди, то в искусительной притягательности рационально-упрощенных идеалов, то в «слабости» запретного и недозволенного.² Но даже и Г. В. Плеханов просто констатировал этот факт как парадоксальный.³ Только В. И. Ленин указал на фантастичность, выдуманность парадокса, но не публично, а в споре.⁴

Причину отрицания художественной ценности романа Чернышевского нужно искать не вне его, а в нем самом, точнее — в принципе, определяющем художественную конструкцию романа. Она задумана и выполнена романистом в расчете на размежевание реальных читателей в процессе эстетического восприятия произведения. Один и тот же текст одновременно должен был и раздражать художественный вкус одних, и отвечать запросам, уровню понятий и жизненным потребностям других. Так что, охаявая ненавистное произведение, антагонисты Чернышевского лишь исполняли его волю, послушно следуя дорожкой, им, как художником, для них прочерченной. Цензура, так сказать, по долгу службы вступила на нее несколько раньше.

Задачей предлагаемой работы является исследование механизма такого действия романа Чернышевского на совокупного реального читателя.

* * *

Присмотримся к вступительному эпизоду, которым открывается роман «Что делать?».

Согласно настоятельно внушаемому объяснению писателя, его единственное назначение лишь в том, чтобы «завлечь» читателя «эффектностью манеры», и автор сожалеет, что «просто-

² См., например: Н. Косица <Н. Н. Страхов>. Счастливые люди. Статья первая. Один из наших типов. — «Библиотека для чтения», 1864, № 7—8; Г. Шедо-Феротти и немецкий критик о романе «Что делать?». «Русский вестник», 1872, № 1; Волжский. По поводу нового издания романа Чернышевского «Что делать?». «Вопросы жизни», 1905, № 6.

³ Г. В. Плеханов. Избр. философск. произв., т. 4. М., 1958, стр. 160, 178—179, 223.

⁴ «Я заявляю: недопустимо называть примитивным и бездарным „Что делать?“». Под его влиянием сотни людей делались революционерами. Могло ли это быть, если бы Чернышевский писал бездарно и примитивно?.. Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь. Такого влияния бездарные произведения не имеют». Высказывание относится к 1904 г. Запись Н. В. Валентинова (Вольского). См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 4-е. М., 1969, стр. 653.

душная наивность» публики «принудила <его> унизиться до этой пошлости».⁵

Каков бы ни был настоящий смысл такого шага романиста (его нам предстоит раскрыть), слова о «пошлости» «эффектных сцен» верны. И так как эта «пошлость» была ясна для романиста с самого начала, его повествование должно было приобрести характер пародийности.

Рассказ о «господине с чемоданом», приехавшем «в одну из больших петербургских гостиниц у станции московской железной дороги», не ощущается читателем как «вырванный» откуда-то из середины. Им *начинается* повествование о некоем загадочном событии, но это пародия на авантюрное повествование. Сначала элементы пародийности едва заметны. Их можно различить в юмористической псевдотаинственности тона: приезжий господин, распорядившись насчет ужина и утра, «запер дверь номера и, *пошумев* ножом и вилкой, *пошумев* чайным прибором, скоро притих, — *видно, заснул*» (XI, 5). Читатель не только следит за рассказом о событии. У него возникает чувство превосходства над гостиничной прислугой. Лубочность авантюрного рисунка переходит в откровенную пародийность, когда появляются «крупные буквы» записки, лежащей на столе пустого номера. Они ничем не мотивированы и нужны единственно затем, чтобы мелькнуть в глазах даже читателя, который будет не читать, а только бегло перелистывать роман. Затем в рассказе полицейского чиновника о происшедшем ночью на мосту самоубийстве вдруг возникают «консерваторы» и «прогрессисты». Рассказ дается в изложении повествователя, и он как будто забывает — кто, что, кому рассказывает.

Писатель добивается от читателя определенного, необходимого ему эффекта восприятия. Он ожидает отнюдь не только понимания. Он знает, что последнее доступно лишь читателю образованному, который сможет оценить пародию, но при этом настолько расположенному к автору, чтобы не спешить раздражаться ею, а ждать, когда раскроются ее мотивы и необходимость. Но есть еще две разновидности читателей, особенно интересующих писателя. Одна из них включает тоже образованных людей, но далеко не расположенных симпатизировать ему. С их точки зрения, «эффектность», «пошлость» его текста, хотя бы и с претензией на пародийность, будут восприняты как следствие его бездарности или дурного вкуса. Второй разряд читателей, важнейший для писателя, должны составить те, «кто не читает ничего, кроме романов» (XIV, 456). Они симпатизируют писателю хотя бы потому, что не имеют никаких причин относиться к нему иначе, но они всего только грамотны и в меру грамотности и досуга любознательны. Пародии в повествовании

⁵ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XI. М., 1939, стр. 10. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страниц. Все шрифтовые выделения мои.

рассказчика они не смогут рассмотреть. Ни авантюрная таинственность, ни «консерваторы» и «прогрессисты» не покоробят их неразвитого вкуса. Напротив, их-то они воспримут с особым интересом: ведь им «ученые» слова встречались, например, в газетном фельетоне, но значение их оставалось темным, а тут оно ясно и доступно.

Степень проникновения различных групп читателей в смысл текста принципиально различна. Одни читатели, которые не доросли до эстетических суждений, воспримут текст как занимательное чтение. Другие, оскорбленные в своих понятиях об эстетических достоинствах и недостатках, увидят в нем свидетельство бездарности писателя. И только третьи обнаружат сквозь оболочку пародируемой авантюренности действительные намерения писателя, его художественный замысел. Они одни увидят, что его рассказ есть мнимая пародия и что серьезный смысл его скрывается в тех элементах текста, в которых термины из арсенала политической публицистики, юмористически переключенные в область досужих толков обывателей, лишаются академически научной и казенно-официальной грузности, складываются в рассказ о политических понятиях и их житейском содержании. Три этих уровня читательского отношения к тексту сознательно учтены писателем в его структуре.

Вторая вступительная главка имеет ту же цель. На первый взгляд, в ней продолжается рассказ о происшествии, с которым связан выстрел на мосту. При этом новых авантюрных тайн в ней нет. Естественно, что нет и прежней очевидной пародийности. Но броская эскизность событийного рисунка и мелодраматичность ситуации поддерживают атмосферу пародийности, которая, не нарушая общего единства тона, рельефно оттеняет новую, впервые возникающую здесь тональность. Она звучит в словах «французской песенки, бойкой, смелой» (XI, 7), которую напевает молодая дама, сидящая за шитьем. Несколько строк французского оригинала показывают знающему человеку, что это — «Са га», один из гимнов революции и в то же время легкая, неприязательная шансонетка. Незнающему предлагается подробный — в четыре строфы! — прозаический ее подстрочник. Его-то и обыгрывает писатель. Читатель, прежде эстетически шокированный, вновь возмущен, но основательнее и сильнее. Шьющая дама напевает «Са га»! Текст песенки дается в прозе! Составленный из лозунгов французских социалистических доктрин; он явно неуместен и нелеп в романе! Писатель потерял, окончательно решит такой читатель, последние остатки элементарного художественного такта. Читатель простодушно-заинтересованный, не слышавший о требованиях так называемой художественности, не обратит внимания и на «бестактности». В словах «французской песенки» он встретит правду собственных житейских размышлений и заинтересуется в особенности мыслями, которые ему на ум не приходили. Понравится ему и

молодая дама, и ее товарищ, в которых он успеет уловить отсутствие какого бы то ни было барства. И снова лишь читатель-друг поймет сознательную цель писателя, увидит, что его усилия как раз направлены к тому, чтобы внушить читателям различного общественного опыта, различных уровней культуры и противоположных социальных устремлений взаимоисключающие эстетические впечатления.

Заканчивается вступление к роману главой, носящей заголовок «Предисловие». Стоящее под третьим номером, оно уже поэтому имеет шутовской характер. В нем обрывается сюжетное повествование, но неизвестно, «Предисловие» ли продолжает идущую отсюда пародийную арлекинаду или предшествующая пародия на авантюрное повествование была нужна, чтобы дать материал и повод для такого «Предисловия».

Писатель исповедуется перед публикой. Он признается, что «унизился» до пошлости и публику «унизил», решившись на «обыкновенную хитрость романистов». Он сам себя оценивает как художник. Он формулирует свою задачу и объясняет ею «наглый» тон, раскрывает «секреты» творчества, приемы, только что им использованные. Все три читательские реакции им обнародованы и подтверждены. Казалось бы, игра окончена. Автор уверяет публику: теперь я буду «продолжать рассказ, как по-моему следует, без всяких уловок. Дальше не будет таинственности, ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения... не будет ни эффектности, никаких прикрас. Автору не до прикрас, добрая публика, потому что он все думает о том, какой сумбур у тебя в голове, сколько лишних, лишних страданий делает каждому человеку дикая путаница твоих понятий. Мне жалко и смешно смотреть на тебя: ты так немощна и так зла от чрезмерного количества чепухи в твоей голове» (XI, 10—11).

Итак, «уловки» и «эффектность» обнаружены и больше невозможны. Однако способ их обнаружения таков, что сохраняет в силе все те же, сформированные прежде реакции читательской аудитории. Главным принципом литературы провозглашается учительность; перед романом ставится задача — «помогать» читателю, искоренять «чрезмерное количество чепухи» в головах людей, распутывать «дикую путаницу» их «понятий».

Все это в корне неприемлемо для тех читателей, которые считают, что не нуждаются в «уроках», которые убеждены, что изящная словесность не кафедра для проповеди политических доктрин, и потому с пренебрежением и улюлюканьем встречают заявление о том, что «истина... вознаграждает недостатки писателя, который служит ей» (XI, 11). Для них реальна «наглость» романиста. Но лишь теперь она становится понятной до конца — как не ошибка новичка, а преднамеренное и обдуманное оскорбление художественного вкуса. И потому их неприятие романа становится безоговорочным, последовательным и... слепым.

Зато бедные читатели, нуждающиеся в «уроках» и уже успевшие усвоить некоторые из них, не будут сетовать на «брань» и не подумают отвергнуть «помощь» лишь потому, что «просвещать» читателя при помощи романа — литературный *mauvais ton* (им неизвестно это). Непосредственное чувство подсказывает им, что «наглость» романиста — не более как правила игры, и, следовательно, ему виднее. Они еще не знают, что теперь у них не остается выбора — или идти вслед за писателем, усваивая все его «уроки», или остаться в стороне, почитывая «занимательный» роман. Но это так: для «постороннего» читателя роман становится неинтересным, а очень скоро — просто непонятным.

И только принимающий позицию писателя читатель понимает, что «автор», говорящий в «Предисловии», и настоящий романист далеко не одно и то же лицо. «Автор», выступающий перед читателем, не раскрывает подлинных намерений и целей романиста, а лишь искусно вуалирует их. Романист, по видимости откровенничая с публикой, мистифицирует ее, скрываясь под маской «наглости» и «нехудожественности».

* * *

Итак, начало своего романа Чернышевский строит таким образом, чтобы бесформенная масса читателей в процессе восприятия произведения стала расслаиваться, образуя несколько определенно различимых групп.

Первую группу создают читатели, которые вслед за поющей дамой из романа готовы повторить: «Мы бедны, ... но мы рабочие люди, у нас здоровые руки. Мы темны, но мы не глупы и хотим света» (XI, 7). Их восприятие романа непосредственное. Они не сознают его конструкции, не разбираются в его художественных принципах, но именно на них ориентирована просветительская и революционная тенденции романа.

Вторую группу составляют те, кому угодно свысока смотреть на эстетические принципы, положенные в основание романа. Им кажется, что они судят и широко, и компетентно. Но это далеко не так. Не соглашаясь с просветительскими целями писателя, не понимая целесообразности его художественного метода, они оказываются не в состоянии следить за ходом мысли романиста и будут постоянно ошибаться насчет его действительных намерений.

Читателей этих двух групп объединяет то, что они равно не знают «истины» писателя. Однако отношение их к этой «истине» существенно различно. Одним она необходима, и, несмотря на все свое невежество, они способны обрести ее по мере чтения романа. Другим она враждебна, ибо зовет к борьбе за революционное свержение господствующего общественного строя, и потому желательно, чтобы они подольше об этом просто не догадывались. И «наглый» тон писателя одновременно выполняет

две противоположные функции: одних он вводит в суть идей романа, других — уводит от нее.

Но есть читатели, которым «истина» писателя заранее известна. Для них она не тайна и не откровение, а мирозерцание, объединяющее «добрых и сильных, честных и умеющих» (XI, 11) людей того времени. Писателя заботит то же, что и их. Поэтому его роман открыт для них во всех своих «секретах», недомолвках, намеках и мистификациях. Эти читатели конгенны автору, поскольку содержание романа для них, как и для автора, не существует вне его структуры.

Читатель простодушный и ведомый, читатель раздраженный и враждебный и, наконец, читатель-друг — вот три художественно программируемых типа, которые являются в романе Чернышевского «опорами», несущими его конструкцию.

В самой конструкции, однако, представлены не все из этих типов. А те, которые представлены, художественно деформированы так, чтобы «вписаться» в общий тон романа и стать его необходимыми персонажами.

Впервые появляются они в начале «Предисловия»:

«— „Содержание повести — любовь, главное лицо — женщина, — это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха”, — *говорит читательница.*

— Это правда, — *говорю я.*

Читатель не ограничивается такими легкими заключениями, — ведь у мужчины мыслительная способность и от природы сильнее, да и развита гораздо больше, чем у женщины; он говорит, — читательница тоже, вероятно, думает это, но не считает нужным говорить, и потому я не имею основания спорить с нею, — *читатель говорит:* „я знаю, что этот застрелившийся господин не застрелился”. Я хватаюсь за слово „знаю” и говорю: ты этого не знаешь, потому что этого тебе еще не сказано, а ты знаешь только то, что тебе скажут; сам ты ничего не знаешь, не знаешь даже того, что тем, как я начал повесть, я оскорбил, унижил тебя. Ведь ты не знал этого, — правда? — ну, так знай же» (XI, 10).

«Читательница» — «я» — «читатель». Вот как внутри романа конкретизированы отношения писателя с читательской аудиторией.⁶ «Читательница» ставится рассказчиком отдельно от «чи-

⁶ Разницу между «читательницей» и «читателем» писатель подчеркнет еще не раз. Так, в VIII разделе III главы мысль, высказанная в «Предисловии», повторяется почти дословно, с существенными разъяснениями и дополнениями: «... я объяснюсь только с читателем: читательница слишком умна, чтобы надоедать своей догадливостью, потому я с нею не объясняюсь, говорю это раз-навсегда; есть и между читателями немало людей не глухих: с этими читателями тоже не объясняюсь; но большинство читателей, в том числе почти все литераторы и литературшники, люди проникательные, с которыми мне всегда приятно беседовать...» (XI, 142). Вариации той же мысли мы встречаем в «Отступлении о синих чулках» (гл. IV, разд. XIII) и в начале VIII раздела V главы.

гателя». Добрый друг рассказчика, она — кто бы ни была — отныне и на протяжении всего романа находится между ним и «читателем», и перед нею, как перед безмолвным, но заинтересованным свидетелем, раскрывает он меру убожества и нелепости царящих в современном обществе предрассудков, адвокатом которых выступает в романе «читатель».

Как «читательница», она только друг рассказчика. Но как женщина, она высший арбитр, к разуму и совести которого он апеллирует в своей тяжбе с глупостью и неправдой. Ее незримое присутствие ощутимо на протяжении всего романа: в том, что «содержание повести — любовь», а «главное лицо — женщина» и что «это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха»; в том, что судьба обыкновенной девушки, упорно и все более сознательно идущей из тьмы «подвала» современного общества к радости и ослепительному блеску золотого «сна» реальной человеческой истории, поставлена в центр повествования; в том, что вся проблематика романа, от проблемы первого поцелуя до проблемы революционной смены общественно-экономического строя, проведена романистом сквозь сердце женщины.

Как художественный образ «читательница» остается в романе смутно различимым контуром. Но это вызвано художественной необходимостью. В концепции романа существование у рассказчика читателей-друзей имеет важное значение просто как факт действительности. Рассказчику читатель-друг нужен не для участия и помощи в повествовании, а лишь затем, чтобы он был рядом, чтобы, ссылаясь на авторитет его поддержки, рассказчик мог усилить убедительность своей позиции. Эту функцию и выполняет в романе «читательница», которая, будучи женщиной, тем самым указывает еще и на особое место в нем темы освобождения и духовного роста женщины.

Совсем другие функции несет в произведении «читатель». Он противостоит «читательнице». Прежде всего как мужчина — женщине, как господин положения, давно не соответствующий этой роли, но все еще самодовольно уверенный в «естественности» своего права быть им. Рассказчик иронически высмеивает эту претензию, но цель его насмешек глубже. «...Ведь у мужчины мыслительная способность и от природы сильнее, да и развита гораздо больше, чем у женщины», — рассказчик обнажает образ мысли «читателя» и поражает его одновременно и как читателя, и как мужчину, и как обывателя. Говоря о «мыслительной способности», рассказчик указывает в облике «читателя» на главную мишень авторских издевательств и разоблачений, а по отношению к роману в целом — на основное поле боя, так сказать, на территорию, в пределах которой будет разворачиваться мистерия всемогущего Разума и всепроникающего Предрассудка.

Чертой, определяющей «читателя», является его назойливая «проницательность». Для рассказчика она синоним глупости.

А между тем догадки «проницательного читателя» и не глупы, и не нелепы сами по себе. Он правильно угадывает ход событий. И примечательно, что все свои соображения о них высказывает «своевременно», т. е. тогда, когда об этом не мешает догадаться любому, даже и не «проницательному» читателю. Рассказчик не без лукавства пользуется этим. «Читатель» хорошо улавливает схему, штамп в сюжетном построении романа, и рассказчик изживает таким образом — за счет «читателя!» — тот элемент банальности, условной водевильности, который ясно ощутим в таких событиях романа, как мнимое самоубийство или любовный треугольник.

Насмешки рассказчика относятся поэтому не к содержанию догадок «проницательного читателя», а к общему характеру его «проницательности». Так, в «Предисловии», когда «читатель» говорит: «Я знаю, что этот застрелившийся господин не застрелился», — рассказчик не спорит с ним, а, как он выражается, *хватается за слово «знаю»* и возражает: «Ты этого не знаешь» и т. д. Это придирка к слову. Придирка, за которой стоит намек на некий остающийся до времени в тени резон. По мере накопления таких придирок, резон становится все более определенным. Сейчас «читатель» говорит: «Я *знаю*. . .»; потом он тоже очень рано догадается и скажет: «Я *понимаю*, к чему идет дело; в жизни Веры Павловны начинается новый роман. . .» (XI, 142); еще через некоторое время он будет говорить «*в восторге от своей догадливости*»: «Я уж давно видел, что <застрелился> Лопухов» (XI, 195). Враждебна рассказчику не проницательность «читателя» как таковая — в своих издевках он рассчитывает на действительную проницательность реального читателя, — а его болтливость. «Ну, знаешь, так и знай; *что ж орать на весь город?*» (XI, 238), — бросает он ему в конце концов.

Пока догадливость «читателя» мелка, она невинна, и он сам комичен. Но чем отчетливее проявляется революционный подтекст романа, тем более опасной делается прекраснородушная болтливость «проницательного читателя». «Проницательность», вначале поданная как *черта характера* «читателя», постепенно проясняется как его *политическая позиция*, становится *стилем его общественного поведения*. «Однако как ты смеешь говорить мне грубости? . . . — угрожает он рассказчику, — *я за это подам на тебя жалобу, расславлю тебя человеком неблагонамеренным!*» (XI, 225). Это отнюдь не комическая оговорка, так же как не случайно «проницательный читатель» первым из критиков романа укажет на его «безнравственность» и заключит, что автор «еще безнравственнее», чем даже открывается в своем романе (XI, 244).

При этой определенности общественно-политической характеристики фигура «читателя» получает также и точный социальный адрес. «Проницательный сорт читателей» — это «большинство записных литературных людей», это «просвещенные и бла-

городные романисты, журналисты и другие поучатели нашей публики» (XI, 74, 69). А когда дело доходит до полной открытости, рассказчик предлагает и его «портрет»: «проницательный читатель» «с бессмысленною аффектациею самодовольно толкует о литературных или ученых вещах, в которых ни бельмеса не смыслит, и толкует не потому, что в самом деле заинтересован ими, а для того, чтобы пощеголять своим умом (которого ему не случилось получить от природы), своими возвышенными стремлениями (которых в нем столько же, как в стуле, на котором он сидит) и своею образованностью (которой в нем столько же, как в попугае)» (XI, 263). И, наконец, последний штрих, особенно прозрачный и значительный: «*Какую длинную бороду ты ни отпустишь, — обращается рассказчик к „читателю“, — или как тщательно ни выбривай ее, твоя „грубая образина или прилизанная фигура“ (XI, 263—264) не смогут больше никого обмануть. Если до сих пор образ «проницательного читателя» концентрировал в себе черты и признаки благонамеренно-охранительной общественной позиции в целом, то теперь его «портрет» конкретизируется, и главной мишенью сатирических сарказмов и идеологических разоблачений оказываются «литературные люди» и «другие поучатели нашей публики». Поскольку это «портрет» идеологический, указание рассказчика на «длинную бороду», якобы сознательно отпускаемую «проницательным читателем», или же на тщательное выбывание ее может иметь в этом контексте только один реальный смысл — оно намекает на ходячие представления публики о «славянофилах» и «западниках» вообще и, не давая повода к отождествлению этого «портрета» с какими бы то ни было конкретными современными лицами в частности, уточняет ту социально-психологическую разновидность типа «проницательного читателя», с которой рассказчик имеет дело ближайшим образом. «Проницательный читатель» оказывается либералом, и для рассказчика совершенно все равно, какого толка либералом он сам себя считает — славянофилом или западником, он одинаково «плох по части смысла» (XI, 226) и одинаково враждебен рассказчику и его друзьям. Рассказчик утверждает социально-идеологическую близость славянофильского и западнического течений в русском либерализме.⁷*

Отсюда ясно, какую роль играет образ «проницательного читателя» в романе Чернышевского. В нем персонифицирован либерализм — и как общественная позиция, и как тип сознания. «Проницательный читатель» — единственный из трех читательских типов, о которых мы говорили как об опорных для конструкции романа, включенный в его текст. Но этого образа

⁷ В научной литературе образ «проницательного читателя» трактуется двояко: это или вообще враждебный автору читатель, или читатель-либерал. Мы согласны с последней трактовкой.

оказывается достаточно, чтобы воздействовать и на читателей другого типа, а именно на тех, для которых роман должен явиться «учебником жизни». Социальный состав этой последней категории читателей конкретизируется романистом постепенно и выясняется по-настоящему только в свете общей философской теории героев романа, согласно которой строго различаются «реальное» и «фантастическое» в общественной действительности и в людях. Поскольку признаком «реальности» является «движение», а главным элементом «движения» в области общественных отношений выступает «труд» (XI, 119), постольку просветительское начало романа ориентировано на трудящегося человека. Ему слова и мнения «проницательного читателя» должны казаться «своими», ибо его голова набита той же самой «чепухой», что и головы обыкновенных «поучателей нашей публики», «партизанов прекрасных идей» и «защитников возвышенных стремлений» (XI, 69, 71). По мере разоблачения этой «чепухи» такой читатель должен приобретать двойкий опыт: усваивать не «чепуховые» понятия, но главное — наглядно видеть, *кто и зачем* ему внушает «чепуху», *кого* устраивает «дикая путаница понятий» в головах трудящихся людей, какова, следовательно, *классовая природа* тех мнений и понятий, которые ему казались до сих пор «своими». Эгоистический, корыстный интерес господствующих классов представлен в образе «проницательного читателя» как «глупость». Но разоблачение ее «фантастической» (иначе говоря — паразитической) природы воспитывает в трудящемся человеке *политическое самосознание*.

Однако значение и функция этого образа раскрываются в полном объеме только в соотношении с образом «автора», который в романе «Что делать?» занимает особое место и играет роль центрального структурообразующего элемента.

* * *

Когда писатель вводит «автора» в структуру своего произведения, он опирается на представление об авторе, слагающееся в сознании читателя независимо от того, допускает или исключает художественный метод, организующий эту структуру, прямое, «личное» вторжение художника. Разница в том, что если писатель исключает «себя» из этой структуры, то читательское представление о нем как об авторе складывается произвольно и во многих отношениях случайно — во всяком случае является не обязательным для восприятия и понимания его произведения; если же он, напротив, вводит «себя» в текст, то это значит, что читательское представление об авторе выполняет определенные и вполне конкретные художественно-идеологические задачи. При этом «автор» может быть лицом условным, вымышленным, а может наделяться «биографией» такой же, что и у действительного автора, — от этого не изменяется суть дела. Структурное значение образа «автора» определяется той функ-

цией, которую он выполняет в рамках данного произведения. И этот «автор» не может и не должен быть отождествляем с творцом произведения.

В романе Чернышевского контраст между реальным автором и «автором», художественно сконструированным, многозначителен и далеко не безразличен для правильного понимания произведения.

С самого начала своего появления на страницах романа писатель старается внушить читателю, что «он», внутри романа говорящий с «публикой», есть тот, чьим именем подписан роман: «Ты, публика, добра, очень добра, а потому ты неразборчива и недогадлива. На тебя нельзя положиться, что ты с первых страниц можешь различить, будет ли содержание повести стоить того, чтобы прочесть ее, у тебя плохое чутье, оно нуждается в пособии, а пособий этих два: или *имя автора*, или эффектность манеры. Я рассказываю тебе еще первую свою повесть, ты еще не приобрела себе суждения, одарен ли автор художественным талантом... *моя подпись еще не заманила бы тебя*, и я должен был забросить тебе удочку с приманкой эффектности» (XI, 10).

Необходимо разобраться в этой логике. «Унижена» ли публика тем, как писатель «начал повесть»? — Да, несомненно. Насколько правильна дилемма насчет «пособий», в которых якобы нуждается читатель? — Как посмотреть: с позиции автора, который «очень плохо думает о публике», дилемма правильна. Действительно ли подпись Чернышевского «еще не заманила бы» читателя? — Формально говоря, как романист, он новичок, и, следовательно, не заманила бы. Казалось бы, все верно. Но Чернышевский знает, что отношение «публики» к его роману будет определяться не формальными соображениями, что русского читателя «заманивать» для чтения его романа в «Современнике» не нужно: для этого как раз хватало его имени... К чему тогда глубокомысленное объяснение? В нем был бы смысл, если бы «пошлая» эффектность первых сцен романа действительно служила прокламированной цели. Но, дважды говоря о своем «имени», он заставляет догадаться о мистификации. Ее конкретная отгадка впереди, когда на месте кульминационного, но мелодраматического эпизода любовно-бытовой сюжетной линии окажется патетический образ Рахметова — идейно-кульминационное ядро всего романа.⁸ Но та же самая мистификация одновременно служит и другой, ближайшей цели: писатель заставляет вспомнить свое имя и наделяет им героя-рассказчика. В роман привносится обширный, не поддающийся учету комплекс сырых читательских представлений, ассоциирующихся с именем «Чернышевский». Два разнородных ряда фактов формировали этот комплекс. С одной стороны, Чернышевский — блестящий

⁸ Впервые указал на это Г. Е. Тамарченко. См.: Гр. Тамарченко. Романы Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1954, стр. 117—118.

автор многочисленных статей и книг, охватывающих области истории литературы, литературной критики, эстетики, философии, истории, политики, политической экономии; с другой стороны, Чернышевский — «мальчишка», «свистун», скандалист, вгоциллон. В контекст романа вписываются и тот и этот «Чернышевский». «Наглость» в обращении романиста с публикой и безапелляционность его тона в полемике с «проницательным читателем» предполагают — в качестве обязательного дополнения и противовеса — предшествующее творчество публициста. Отделившаяся от подлинного автора романа маска теряет нарочитую характерность, перестает быть маской-амплуа, заимствует портретные черты живого человека, обогащается его повадками, деталями его личной судьбы.

Под этим знаком разворачивается в романе самохарактеристика рассказчика. «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо», — заявляет он. И говорит, конечно, резко, чем думал до сих пор на этот счет сам недовольный им читатель. Однако тут же это заявление оборачивается новой мистификацией. Вопрос о степени своей талантливости он полемически обращает против системы эстетических понятий публики вообще, «проницательного читателя» в частности: «Когда я говорю, что у меня нет ни тени художественного таланта и что моя повесть очень слаба по исполнению, ты не вздумай заключить, будто я объясняю тебе, что я хуже тех твоих повествователей, которых ты считаешь великими, а мой роман хуже их сочинений... В нем все-таки больше художественности, чем в них: можешь быть спокойна на этот счет» (XI, 11). В этих словах в нерасчленном единстве выступают черты «шутовские» и учительные. Игра слов оказывается постановкой глубокой проблемы. Рассказчик раскрывает перед читателем свой второй, профессиональный облик, и это его главный облик в романе, хотя впоследствии он и приобретает некоторые традиционные черты рассказчика-«наблюдателя».⁹

В пространственных комментариях рассказчика к роману, в обильных отступлениях по поводу вопросов, касающихся общих принципов художественности, приемов построения сюжета, характеристики героев перед читателем проходит «кухня» художника-беллетриста. Но важнее всего то, что Чернышевский дает фабульное содержание романа не непосредственно, не от себя, а делает читателя свидетелем того, как создается оно у него на глазах, как бы в его присутствии. Роман о «новых людях»

⁹ Так, герои романа — его «добрые знакомые». Он посещает дом Кирсановых. О Вере Павловне он говорит, что, занявшись медициной, «в этом, новом у нас деле она была одною из первых женщин, которых я знал» (XI, 260). Описывая Рахметова, он пересказывает «свой» разговор с ним, указывает, что знал других людей того же типа: «... я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин)... Над теми из них, с которыми я был близок, я смеялся, когда бывал с ними наедине» (XI, 197) и т. д.

пишется именно этим, возникающим на страницах произведения «автором».

В результате складывается парадоксальная ситуация, которой рассказчик, фигурирующий внутри романа, конечно, сознавать не может,— она действительна лишь с точки зрения реального писателя. Эта ситуация заключается в том, что писатель, с одной стороны, добивается иллюзии достоверности, подлинности описываемых им событий и лиц, иллюзии, без которой роман не мог бы вообще состояться; а с другой стороны, он — в то же время и по отношению к тому же материалу — эту иллюзию разрушает, акцентируя внимание читателя на чисто конструктивных, «технических» элементах его формы.¹⁰

Смысл этого парадокса совершенно ясен: опираясь на специфический характер эстетических отношений искусства к действительности, который заключается в том, что искусство отражает действительность, а эстетические формы, следовательно, отражают многообразные — отнюдь не «эстетические» — отношения действительных людей к проблемам их действительной общественной реальности, учитывая в то же время цензурную «невинность» эстетических вопросов, Чернышевский использует полемизирующего с «проницательным читателем» рассказчика для того, чтобы таким образом обратить сознательное внимание читателя романа на весь сложный комплекс его философско-идеологической проблематики.

Но этот же парадокс играет в художественной концепции романа «Что делать?» и гораздо более фундаментальную роль: им определяется характер структуры произведения в целом, так как она возникает именно на базе динамического равновесия конструктивного и деструктивного принципов.

Вопрос о «художественности» романа, настойчиво обсуждаемый *внутри* его текста, является одним из важнейших *художественных принципов*, организующих его как целое. Проблема «художественности» берется в ее диалектической относительности. Критерий, предполагающий нормативность «требований» «художественности», осмевается, демонстрируются его подвижность, качественная изменчивость. Сюжетное действие романа конструируется в соответствии с господствующими эстетическими канонами, но в то же время сами они становятся предметом обсуждения. Это в свою очередь позволяет писателю в отдельных случаях нарушать некоторые из них, намеренно создавая впечатление «нехудожественности» своего произведения. Однако рассуждения его о принципах «художественности» тут же вскрывают преднамеренность подобных нарушений, их целесообразность, их соответствие другим, гораздо более принципиальным эстетическим закономерностям. Роман как целое оказывается явлением, вполне художественно полноценным, толь-

¹⁰ Это так называемое «обнажение приема», творцом которого считается Стерн.

ко критерии его художественности не совпадают с критериями, справедливыми для той эстетической системы, которую нарушает писатель.¹¹

Уже из этого видно, что учительность романа Чернышевского — не просто свойство его идеологического содержания, не тенденция, привносимая писателем в произведение из внехудожественных идеологических сфер и искажающая его художественный организм, а функционирует внутри него как один из художественных принципов. Однако ее художественная природа проявляется еще и в том, что она выступает как исключительная черта особого персонажа.

Учительность есть позиция и в то же время определяющее свойство индивидуального характера рассказчика. Он не старается завуалировать себя в повествовательной манере. Поэтому интонационно-стилистические формы ее приобретают в романе самостоятельное значение. Важнейшая из этих форм — ирония. Она пронизывает полностью повествование о «пошлых людях», их психологии, расчетах, мыслях и поступках. Она постоянно сопутствует также и рассказу о «новых людях». Смех выступает в качестве оценочно-эстетической стихии, в которую погружены все до единого герои романа и сквозь которую пропущены все рассматриваемые в нем явления, факты, идеи и проч. Ирония в этих условиях перестает быть только средством осмеяния, приемом, оттеняющим серьезность проповедуемого положительного идеала. Ее функция выходит за рамки собственно эстетические. В ней проявляется существенная сторона гуманистического морального сознания, которое находит в смехе оружие борьбы за человечность мира и в то же время критерий человечности людей, идей, общественных порядков. Оно считает: все, что боится смеха, должно быть изжито; все, что не поддается осмеянию, — им очищается и обретает подлинную ценность. Поэтому патетика не противостоит иронии в романе, а

¹¹ В советском литературоведении давно высказана справедливая мысль о том, что «новое в искусстве выступает, как таковое... на фоне действующего в данное время художественного канона», что «произведение искусства создается и воспринимается (поскольку восприятие остается в плоскости искусства)... на фоне... привычных методов художественного изображения» (см.: Б. Эйхенбаум: Творчество Л. Н. Толстого. В кн.: Л. Н. Толстой. Детство. Отрочество. Юность. Пб., 1922, стр. 10; Его же. Молодой Толстой. Пб.-Берлин, 1922, стр. 99). Нужно добавить, что отмеченное здесь противоречие становится непримиримым, если художественное произведение рождается на стыке двух систем, когда система прежнего художественного метода оказывается изжитой, умирает, а новый метод еще только прокладывает себе путь, рождается. Таким произведением, бесспорно, является роман «Что делать?». Противоборство двух эстетических систем, ставшее темой обсуждения в его тексте и наложившее отпечаток на его структуру, вызвано именно ситуацией смены художественных методов, возникшей в результате перехода автора «Что делать?» с позиций критического реализма, не знающего реальных путей борьбы с отрицаемым социальным строем, на позиции утверждения такого положительного идеала, который соответствует реальной революционной практике эпохи.

продолжает ее там, где ироническое осмеяние выполнило свою задачу. Она используется только применительно к «новым людям» и только для оценки типа, а не отдельных лиц. Она звучит в повествовании о будущем, освободившемся от неразумия и социальной несправедливости. Ирония и пафос в таком их соотношении являются универсальным методом критической переоценки всех социальных, идеологических, моральных и прочих ценностей. Они рассчитаны на доверительную близость рассказчика к реальному читателю, на понимание последним такого отношения к миру, на воспитание у него вкуса к такому взгляду на действительность. Лишь в этом случае возможна переоценка ценностей, способная очистить головы людей от «чепухи», вооружить их «истиной», революционизировать сознание людей и тем самым — их общественное поведение. Понимание или непонимание читателем этой позиции романиста, его согласие или несогласие с нею и ведут к тому, что одни читатели воспринимают роман как художественное произведение, а другие отрицают всякое его художественное достоинство.

Политическое размежевание идеологических позиций по всем вопросам, поднятым в романе; эстетическая несовместимость художественных представлений как отражение и следствие антагонизма идеологических позиций; наконец, «личный» антагонизм двух персонажей романа — рассказчика и «проницательного читателя», являющихся художественным воплощением двух типов социальной психологии и социального сознания, — вот три уровня тенденциозности романа «Что делать?». Они составляют целостную систему только благодаря наличию в тексте романа последнего из них. В образах «проницательного читателя» и рассказчика разрешается противоречие логического и эмоционально-образного, которое в романе «Что делать?» имеет столь принципиальный смысл. Рассказчик и «проницательный читатель» находятся на границе двух идейно-тематических и художественно-стилистических аспектов романа и сплавляют их в нерасчленимое единство. В сфере предметного содержания романа они создают эффект полной объективной достоверности этого содержания, независимости его от «мнений» и «суждений» кого бы то ни было, в том числе и реального автора романа, отвлекают на себя все элементы относительности в оценках и суждениях по поводу описываемых лиц, событий и конфликтов. И наоборот, в сфере логически-рационального содержания романа они объективируют в себе, опредмечивают собой все «мнения», «суждения» и оценки, которые благодаря этому утрачивают свою логическую отвлеченность, бесплотность, оказываются детерминированными психологически и социально-исторически.

Так достигается в романе «Что делать?» эффект его тематической и композиционной двусоставности при сохранении принципиального художественного единства.

И. В. Стоярова

РУССКИЕ ДОНКИХОТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. С. ЛЕСКОВА

Поиски идеала, стремление создать положительный тип русского человека во многом определяли направленность творчества Лескова на всем протяжении его литературной деятельности. Как и у его современников — Тургенева и Достоевского, проблема идеала в художественном сознании Лескова была неразрывно связана с образом Дон-Кихота. Роман Сервантеса был прочитан Лесковым еще в детские годы, когда он учился в Орле, посещал дом А. Н. Зиновьевой и пользовался в нем библиотекой К. П. Масальского, в переводе и с предисловием которого эта книга была издана в России в 1838 г.

Впечатления, полученные от чтения «Дон-Кихота», были так сильны, что сообщили особую направленность житейским наблюдениям будущего писателя. Встречаясь с наиболее примечательными людьми родного края, он, как видно из его поздних писем и мемуарных очерков, воспринимал их подчас сквозь призму созданного Сервантесом трагикомического образа.¹ Постепенно Лесков все более убеждался в том, что натуры донкихотского склада — типическое явление русской жизни. Не скрывая своего пристрастия к ним, он публично заявил в одном из своих обозрений, что «в слишком известной» речи Тургенева Дон-Кихот «правильно поставлен... стоящим больших симпатий, чем Гамлет». В одушевлявших русских донкихотов стремлениях к высшей справедливости, в их нравственной бескомпромиссности, в самоотверженном служении идеалу Лесков увидел наиболее яркое воплощение особенностей национального духа, характера русского человека.²

Однако высокое бунтарство донкихотов, которое неизбеж-

¹ См. письмо Лескова к И. С. Аксакову от 23 марта 1875 г. и его очерки «Дворянский бунт в Добрынинском приходе» (1881) и «Пресыщение знатностью» (1888), где он, говоря о кромском дворянине И. И. Козюлкине, любовно оттеняет в своем давнем знакомце черты, сближающие его с героем Сервантеса.

² См.: Н. С. Лесков. Наша провинциальная жизнь. «Биржевые ведомости», 1869, № 307.

но ставит их в антагонистическое отношение ко всем бытующим установлениям, вызывает известную противоречивость лесковского восприятия такого рода характеров. Отказываясь стать на точку зрения «закона», писатель тем не менее с тревогой сознает, какое неотразимое революционизирующее влияние может иметь деятельность этих народных заступников на молодые умы. Сочувственно напомнив читателям о Кармелюке, Рогальском, легендарном Тришке, Лесков озабоченно замечает по поводу сложенных о них песен и сказок: «Что вы прикажете со всем этим делать, когда это так назойливо стучится в молодое чуткое сердце, так точно, как змей-искуситель будит райское неведение ума и зажигает в крови пламень ревности за „правду по закону святу“... Какие книжки сочинит наш комитет грамотности, чтобы они были занятнее „спевов“ об этих донкихотах, и, наконец, отчего он их до сих пор не сочинит? А увлечения ведь могут повторяться».³

Это противоречие демократических и консервативных тенденций в мировоззрении писателя проявилось и в художественной разработке типа Дон-Кихота. Во многом оно определило богатство и сложность созданных им характеров этого склада, а также известную двойственность их освещения.

Фигуры русских донкихотов в произведениях Лескова многочисленны и разнообразны. Они возникают уже в первых рассказах и романах Лескова («Овцебык», 1863; «Некуда», 1864) и проходят через все его творчество. Все любимые герои Лескова, милые его сердцу праведники, в той или иной степени несут на себе отсвет высокой трагикомической личности Дон-Кихота.⁴

В образах русских донкихотов наиболее непосредственно воплотились этический идеал Лескова, его понимание русского характера, его концепция человека. Все это побуждает с особым вниманием отнестись к созданной им галерее донкихотствующих «праведников», образам которых он сам был склонен придавать решающее значение в своей литературной судьбе.

Первым произведением Лескова, посвященным русскому двойнику героя Сервантеса, явился рассказ «Овцебык». Глубиной и значительностью своего социального содержания этот рассказ выделяется и среди поздних произведений Лескова, однако до сих пор он не получил достойной оценки.

Тема Дон-Кихота поставлена в нем на материале русской жизни 60-х годов и по существу является другой ипостасью чрезвычайно злободневной для того времени темы «нового» челове-

³ См. об этом в статье: И. В. Столярова. Гамлет и Дон-Кихот. Об отклике Н. С. Лескова на речь И. С. Тургенева. Тургеневский сборник, т. 3. Л., 1968, стр. 120—123.

⁴ В данной статье будут рассмотрены только те произведения Лескова, герои которых непосредственно соотнесены с Дон-Кихотом самим автором.

ка, агитатора, вынашивающего мысль о переустройстве мира на началах высшей справедливости.

В центре авторского внимания — личность бывшего семинариста Василия Петровича Богословского, прозванного Овцебыком за свою удивительную внешность.

Обычно этот рассказ характеризуется довольно бегло как полемическое произведение, в котором Лесков «с полной категоричностью» формулирует «отказ от солидарности с „новыми людьми“, стремящимися социально переустроить его родину».⁵ В отношении автора к главному герою рассказа критики выделяют главным образом момент иронии и насмешки.⁶ Однако при ближайшем рассмотрении концепция писателя оказывается более глубокой и противоречивой, что связано с подвижным, изменчивым отношением Лескова к Овцебыку, личность которого в этом рассказе он исследует в различных ракурсах.

Комизм, который возникает в начале рассказа в связи с описанием экзотической внешности Василия Петровича, вовсе не содержит в себе какого-либо компрометирующего героя смысла; автор только интригует своего читателя, вызывает у него обостренное желание «разгадать» притягательную при всей своей внешней звероподобности личность Овцебыка.

Постепенно тон повествования становится все более спокойным и серьезным. По-рыцарски непримиримый к любой несправедливости, дерзко творящий свой суд и расправу над обидчиком, Овцебык смешон главным образом в глазах окружающих его благополучно устроенных обывателей. Автор иначе воспринимает его донкихотство и поэтому так строит рассказ повествователя, что самые диковинные на посторонний взгляд «выходки» Овцебыка получают реальные объяснения, которые неизменно поднимают героя в глазах читателей. По логике художественного изображения возникающие в душе Овцебыка бунтарские замыслы — это естественная реакция человека чистого сердца на царящие в обществе зло и несправедливость, от которых он не в силах уйти в заоблачные выси «теорий», подобно своим прекраснотдушным друзьям. Подходя к изображению переломного момента в жизни Овцебыка, автор усиливает драматический мотив духовного одиночества героя, выявляя истинную меру той отчужденности, которая существовала в ту пору между ним и повествователем — наиболее расположенным к нему человеком из числа его «друзей». Вспоминая это время, рассказчик не скрывает своего тяготения к тем молодым людям, которые покойно созерцали в своих курских садах красоту летних ночей, пылко спорили о «чувствах высокого и прекрасного», заслушивались трелями соловьев. В контексте повествования милая сердцу рассказчика кроткая буколика этих сцен оказывается тем контрастным фоном, на котором резко высе-

⁵ Л. Гроссман. Н. С. Лесков. М., 1945, стр. 127.

⁶ См.: М. С. Горячкина. Сатира Лескова. М., 1963, стр. 22—23.

чивается несравненно более высокая, трагическая духовность Овцебыка, скупаемого жаждой героического самопожертвования.

«Людие мои, людие мои! что бы я не сотворил вам?.. — восклицает Овцебык. — Людие мои, людие мои! что бы я вам не отдал?»⁷ и фигура «чудака»-агитатора на наших глазах приобретает величие библейского пророка. Донкихотство Овцебыка оборачивается в этот момент самой возвышенной стороной. А его прощальная речь, речь человека, который ясно представляет всю тяжесть избранного им жребия, непосильную для многих других, сообщает его устремлениям тот осязаемый драматизм, которого не могло быть у Дон-Кихота, всегда наивно уверенного в своем торжестве над самым страшным противником.

Однако, как только Овцебык, порывая со своим окружением, становится революционным агитатором, его личность получает в рассказе более тенденциозное освещение. Смешной и нелепой выглядит фигура Овцебыка, захваченного зрелищем лесного пожара, очевидно, вызывающего у него грозные революционные видения. Не думая скрыться от грозы, он долго недвижно стоит около повалившейся сосны, вперив взор в ее горящие сучья. «— Глядите, глядите! — неожиданно воскликнул все еще смотревший в окно отец Вавила. — Ведь это наш блажной! — Где? — спросили в один голос я и отец Прохор и оба глянули в окно. . . Овцебык не трогался. Назвали его несколько раз „блажным” и легли на свои места. Чудачества Василья Петровича, — добавляет рассказчик, — давно перестали и меня удивлять; но в этот раз мне было нестерпимо жаль моего страдающего приятеля. . . Стоя рыцарем печального образа перед горящею сосною, он мне казался шутом» (I, 73—74).

Присущее поведению Овцебыка донкихотское начало, ранее возвышавшее его над окружающими людьми, оказывается здесь окарикатуренным, низведенным до жалкого шутовства. В последующем возбуждении Овцебыка, все еще живущего под впечатлением этой грозы, которая, по его убеждению, тем и хороша, что «все ломит» и рушит, вдруг проявляются не свойственный ему как будто дух маньяческой одержимости, жестокой азартности, пренебрежения к возможным жертвам, который и вызывает авторскую язвительность.

В фарсовых тонах изображается далее и урок политической агитации, который дает Овцебык собравшимся вокруг него мужикам. Разрушая его иллюзии, они не без основания принимают Овцебыка за отставного коменданта. Комизм, возникающий в этих сценах, — это не только проявление донкихотской сущности героя, высокие мечты которого оказываются в непре-

⁷ Н. С. Лесков. Собр. соч., т. I. М., 1956, стр. 53. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

одолимом противоречии с действительностью, но и выражение определенной общественной позиции Лескова, не приемлющего революционных идей и потому преднамеренно снижающего личность их поборника.

Однако эта резкая полемическая переоценка центрального характера не является в рассказе итоговой, безусловно снимающей прежний интерес автора к главному герою. Драматическая кульминация повествования связана с самоубийством Овцебыка — последним актом его жизни, в котором его донкихотство обнаружилось уже не своей шутовской, а трагической стороной. В главах, непосредственно подготавливающих развязку, какая бы то ни было ирония исчезает, авторский голос то и дело сливается с голосом повествователя и самого героя, с болью сознающего свое одиночество. Его готовность к самопожертвованию оказалась никому не нужной. «Никто меня не признает своим, и я сам ни в ком своего не признал» (I, 86), — подводит он в письме к другу горький итог своей жизни. И эти его скорбные слова почти повторяют евангельский стих: «В мире бе, и мир его не позна...» (IV, 290), которым заключает Лесков в своей более поздней хронике «Соборяне» рассказ о «житии» другого праведника Савелия Туберозова, наиболее близкого ему самим складом своей натуры. Даже самая смерть Овцебыка не вызывает спада драматической напряженности в повествовании рассказчика. Наоборот, всем сердцем сострадав герою, принявшему мученический венец, он, как никогда раньше, преисполнен желания понять драму его жизни, те потаенные движения его ума и сердца, которые привели его к этому трагическому концу. Бережно перебирает повествователь страницы записной книжки покойного. Изобилующая выписками из сочинений Платона, она запечатлела духовные поиски Овцебыка. Личность героя, какой она встает с этих страниц, озаряется новым трагическим светом. Теперь он уже несколько не похож на жалкого шута, каким был изображен в сцене грозы. Привлекшие особое внимание Овцебыка афоризмы греческого мудреца свидетельствуют о том, что вера этого агитатора была чужд фанатизм, что он знал тяжкие минуты сомнений, видел сложную взаимосвязь явлений русской жизни. Между внутренним миром героя и автора устанавливается несомненная близость, благодаря которой эти «документальные» страницы повести оказываются исполненными скрытого лиризма. Не позволяя себе «перебить» голос героя каким бы то ни было комментарием, Лесков приближает строй его мыслей к своему собственному, заставляя Овцебыка повторить именно те афоризмы древнего философа, которые сам он любил и от которых нередко отправлялся в собственных размышлениях. Так, высказанную Платоном и разделяемую Овцебыком мысль: «Где бесстыдны старики, там юноши необходимо будут бесстыдны» (I, 94) — Лесков развивает в своих более поздних критических

заметках, посвященных романам Тургенева «Отцы и дети» и «Новь» («Русские общественные заметки», 1869; «Чудеса и знамения», 1878), защищая право писателя на критическое изображение «отцов».

Несомненно, близка писателю и горькая мысль Платона о том, что «ближайшая к природе власть есть власть сильного» (I, 94). «Продукт природы» — так близко к фразеологии Платона, цитируемого Овцебыком, назовет позднее Лесков свой рассказ о крестьянах-переселенцах, обнаруживших недостойный человека дух раболепия перед чиновником в форменной шинели с большой пряжкой, олицетворявшим в их сознании эту «ближайшую к природе» власть.

В раздумьях Овцебыка горькая мысль Платона о власти сильного, лишенной нравственного авторитета, ассоциируется с личностью богатого лесопромышленника Свиридова, у которого он служит. Некоторые исследователи неправомерно усматривают в Свиридове воплощение идеала Лескова, основываясь на той известной располженности к этому лицу, которую проявляет в рассказе повествователь.⁸ Однако Лесков ничего не предпринимает для того, чтобы хоть как-то парировать те убийственные для человеческого достоинства этого преуспевающего буржуа характеристики, которые дает ему в своих письмах Овцебык. С чувством горького бессилия он сообщает: «Здесь все на Александра Свиридова молятся. Александр Иванович! — и человека больше ни для кого нет. До него все дорасты хотят. а что он такое за суть, сей муж кармана?» (I, 85).

Высота внеличного идеала Овцебыка, мечтающего вслед за Платоном о торжестве человеческого духа, а не грубой силы, делает его правым в гневе, обращенном на покровительствующего ему хозяина. «Вот кто враг-то народный, — восклицает он в другом письме, — сей вид сытого мужлана, мужлана. питающего от крупниц своих перекадную голь, чтобы она не сразу передохла да на него бы работала. Сей вот самый христиан нашему нраву под стать, и он всех и победит. . .» (I, 86). Это мрачное пророчество по воле автора сбывается в финале рассказа, и личность Свиридова, вся энергия которого устремлена к меркантильной цели, предстает мелкой, тривиальной и даже зловещей в своем житейском торжестве.

Авторское внимание в конце рассказа перемещается с героя, смерть которого — немой укор всем живым, на чреватую подобными драмами русскую действительность, в «духоте» которой гибель Овцебыка и победа Свиридова заранее предreshены. В более поздних рассказах Лескова о русских донкихотах этот социальный аспект их духовной драмы будет заметно усилен.

Новое развитие рассматриваемая тема получает у Лескова

⁸ Л. Гроссман. Н. С Лесков, стр. 127.

в его хрониках «Соборяне» (1872) и «Захудалый род» (1874). В связи с общим замыслом этих произведений она приобретает в них национально-исторический аспект: донкихоты — это «последние из могикан», сохраняющие в обстановке кризиса русской жизни, нравственного распада дворянского общества верность лучшим национальным началам, высокому духу предков, поэтическому ладу «старой русской сказки».

Из большой галереи представленных в хрониках натур донкихотского склада непосредственнее всего обнаруживает свою близость герою Сервантеса Доримедонт Рогожин («Захудалый род»). Опальный изгнанник, вечно преследуемый властями, он уже по самой своей наружности уподоблен автором рыцарю Ламанчскому: «Он был длинный, сухой и рыжий дворянин с грустными изумрудными глазами, из которых один впоследствии потерял. Рогожин своею наружностью в общем чрезвычайно напоминал всем столь известную фигуру Дон-Кихота и так же, как тот, был немножко сумасшедший. По случайной фантазии, оригинальный костюм Рогожина еще более довершал его сходство: Доримедонт Васильевич любил верхнее короткое платье вроде камзола или куртки, похожей на бедный колет рыцаря Ламанчи, и туго стягивался ржавым металлическим поясом, состоявшим из продолговатых блях, соединенных между собою тоненькими крепкими цепочками...» (V, 78).

Это сходство Рогожина с героем Сервантеса так велико, что его и не называют собственным именем. Княгиня Протозанова при первой же встрече сказала ему: «Какой ты Доримедонт Рогожин, ты Дон-Кихот Рогожин!» А он отвечал: «Я бы счастлив был, но только не в том месте родился». Прозвание ему, однако, понравилось (V, 98).

Рогожин имеет все родовые нравственные черты донкихотского типа, но отличается от других героев Лескова наибольшим эксцентризмом своих поступков, одухотворяемых тем же стремлением к идеалу братства и справедливости. Это наиболее комически сниженный Дон-Кихот у Лескова, в непрезентабельном облике которого усилены черты чуждачества. В его воинственных действиях на больших дорогах и в истории его скоропалительной женитьбы на глупой крестьянской девке обнаруживаются ограниченность ума, примитивность психики, поразительная наивность. Даже верный Санчо Пансо Рогожина, мужик Зинка, в душе считает своего барина дурачком или по крайней мере «божьем человеком» и потихоньку демонстрирует его за деньги обитателям постоянных дворов.

Смешное и жалкое впечатление производит и весь «антураж» этого провинциального Дон-Кихота: его диковинный наряд, его рогожная кибитка на «углых дрожинах», которую везет пара тощих одров. Гротескно утрируется фантастическая несообразность донкихотских планов Рогожина, размышляющего, как освободить за один прием много-много угнетенных

людей. Комический диссонанс заключают в себе уже имя и фамилия героя: Доримедонт Рогожин. Первое (подчеркнуто архаическое) создает иллюзию значительной важности и вместе с тем намекает на известную неуклюжесть своего носителя, второе контрастно оттеняет его «малость» и бедность.⁹

И вместе с тем Дон-Кихот Рогожин — совсем не одноплановый комический образ. Постепенно за внешней эксцентричностью поступков проступают иные черты его личности, внушающие автору чувство нескрываемой симпатии к этому «антику». Доброе сердце и рыцарская жажда подвигов заставляют Рогожина все время быть начеку: «... не несет ли откуда-нибудь обиду, за которую ему с кем-нибудь надо перевестаться» (V, 102). Его детски чистая душа жаждет высшей гармонии, и он, нисколько не удручаясь своим нищим бытом, зачарованно слушает музыку Вселенной, различая в ней голоса далеких планет.

По сравнению с другими донкихотами Лескова Рогожин в значительно большей степени приближен к национальной почве. Его рыцарский дух питают древнерусские летописи, которые он разыскивает в дальних монастырях. С самозабвенным увлечением долгими осенними вечерами разбирает и реставрирует он эти драгоценные для него рукописи, мастерски переплетает их и расписывает киноварью и «творенным золотом». С жаром повествует он в дворянских гостиных о подвигах предков, стремясь «оберечь от захудания» дух их доблестей.

В своих воинских набегах Рогожин подобен «доброму молодцу» из русских народных сказок, защищающему бедных и наказующему богатым. Именно так воспринимает его личность княгиня Протозанова, которая рассказывает о его странствиях: «И где он в это время был? — ничего не известно. Слышали только, что там чиновник по дороге встречный обоз в грязь гнал, на него кто-то налетел, накричал, кнутом нахлестал и уехал... По рассказам соображаем — это наш Дон-Кихот; там офицера на ярмарке проучил; там жадного попа прибил; тут злую помещицу в мешке в поле вывес — все Дон-Кихот, все он, наш сокол без мяса» (V, 98—99).

Противополагая Дон-Кихота Рогожина «стереотипным» натурам людей «нового века», Лесков тем не менее не желает представить его как явление исключительное, наоборот, он заставляет читателя увидеть в нем за экзотической внешностью кондовый национальный тип русского человека. Поэтому в общей концепции хроники странной и несообразной предстает не столько фигура этого «антика», сколько враждебная ему

⁹ Выбору имени героя Лесков всегда придавал большое значение. В «Соборях» устами любимого персонажа Савелия Туберозова он заявляет: «А что вы думаете... Имя человеческое не пустой совсем звук: певец „Одиссеи“ недаром сказал, что „в минуту рождения каждый имя свое себе в сладостный дар получает“» (IV, 154).

новая Россия, оторвавшаяся от «домашних» преданий, «старой русской сказки».

Рассказав о неожиданном появлении Дон-Кихота Рогожина в петербургском доме Варвары Никаноровны, автор замечает: «Это собралась на чужине она, отходящая, самодумная Русь; а там, за стенами дома, катилась и гремела другая жизнь, новая, оторванная от домашних преданий: люди иные, на которых страна смотрела еще как удивленная курица смотрит на выведенных ею утят» (V, 113—114).

Сознавая этот процесс духовного «захудания» дворянства и связанной с ним нивелировки характеров, мудрая княгиня Протозанова с горечью говорит о своем сословии графу Функендорфу: «Склейки нет, без призвания к делу наша дворянская сила в пустоцвет идет, а заботливые люди чудаками кажутся» (V, 108) — и указывает при этом на Рогожина, аттестуя его как человека золотого сердца и высокого благородства. Так чуждость Рогожина в свете общей концепции хроники Лескова теряет свой безусловный характер; оно скорее оттеняет меркантильный дух новой эпохи, в которой этот человек рыцарской чистоты становится фигурой смешной и анахронически неуместной.

Общая историческая концепция хроники «Захудалый род» оказывается в итоге весьма пессимистичной. Судьбы ее героев (не только самого Рогожина, но и родственных ему по чистоте своих духовных помыслов княгини Протозановой и Червева) свидетельствуют о нравственной деградации общества, об измельчании характеров, о болезненном надломе даже самых сильных и самобытных натур.

Писателя не мог удовлетворить такой чисто отрицательный, «нигилистический» вывод. Тем более энергично и пристрастно продолжает он теперь поиски положительных начал русской жизни, которые укрепили бы его веру в будущее России. Чем более настоятельно встает перед Лесковым проблема идеала, тем последовательнее обращается его взгляд к русским донкихотам, сохранившим наперекор всем гнетущим обстоятельствам высокий потенциал социально-исторических возможностей. Именно они становятся героями большого цикла рассказов Лескова о «праведниках». По известному выражению М. Горького, в них Лесков «как бы поставил целью себе ободрить, воодушевить Русь, измученную рабством...»¹⁰

«Однодум» (1879) явился первым рассказом этого цикла, который, как явствует из авторского предисловия, должен был убедить читателей в том, что скептицизм — это «болезнь зрения», что в душе русского человека можно увидеть не только «мерзости», но и достоинства, возвышающиеся над «чертою простой нравственности» (VI, 642—643).

¹⁰ М. Горький. Н. С. Лесков. Собр. соч., т. 24. М., 1953, стр. 231.

«Мелкотравчатый» его герой, солигаличский кварталный екатерининских времен Александр Афанасьевич Рыжов (по прозвищу Однодум) — тоже Дон-Кихот, только на свой особый лад. Он являет собой богатые возможности развития человеческого духа в демократической среде, как будто наименее благоприятствующей по внешним условиям своего бытия его возвышению.

Однодум связан с этой средой и по своему происхождению, и по своему положению наследника одного пустого домишка из тех, что «ничего не стоят». Самый склад его характера мотивируется в рассказе как чисто народный. Говоря о решающем влиянии на формирование личности Рыжова его матери, автор опирается в ее характеристике на известные строки Некрасова о «горделивой славянке», которая «в беде не сробеет, спасет; коня на скаку остановит, в горящую избу войдет», — цитирует их и далее от себя продолжает: «простая, здравая, трезвомысленная русская женщина, с силою в теле, с отвагой в душе и нежную способностью любить горячо и верно» (VI, 212).

Будущий праведник, которому предстоит совершить рыцарский подвиг «дерзновенного бесстрашия», обрисован восприимчивым этих ее доблестных качеств: смолоду он богатырски силен, нравственно крепок, мужествен. Как и мать, он умерен во всем и обходится без посторонней помощи, как бы реализуя заповедь Платона, выписанную Овцебыком: «Чтобы уподобиться богу, надо быть умеренным во всем, даже в желаниях» (I, 94).

Донкихотскую чистоту помыслов Однодума Лесков мотивирует также обстоятельствами его почтовой службы, отделившей его от мирской суеты. Родные просторы, бескрайние леса, пустынные болота оказывают свое воздействие на формирование его личности, питая его думы, углубляя присущую его натуре «философскую складку». Пейзаж в этом рассказе носит подчеркнуто обобщенный характер. Представляющий на его фоне герой нарочито освобожден автором от мелких житейских забот, он оказывается своего рода «очарованным странником», библейским путником, думы которого охватывают все мирозданье, широко открывающееся его духовному взору.

Остановившись у любимого дуба на болоте, Однодум выкрикивает «встречь ветру» грозные слова библейского пророка; «его слушал дуб и гады болотные, а сам он делался полумистиком, полуагитатором в библейском духе...» (VI, 215). Говоря об этой глубиной приверженности Рыжова библейским началам, Лесков далек от того, чтобы сообщить его вере догматический оттенок. Наоборот, он всемерно подчеркивает момент сознательной избирательности в отношении Однодума к библии. Все его помыслы сосредоточены на писании пророка Исаи, гневно каравшего власть «лукавых» и «крепких». Именно его заповеди, запечатлевшие демократическую направленность раннего хри-

стианства, отвечали душевной настроенности Однодума и составляли «весь его катехизис и все богословие» (VI, 214).

Вдохновленный высокой библейской проповедью, Однодум решает поратовать за дорогой ему идеал и сам идет в «крепкие», дабы устыдить «крепчайших». На скромном посту квартального он делает все возможное для реализации евангельских заповедей, его доброе сердце более всего обращено к беднякам. Он проявляет упрямое «бескасательство», отказываясь получать от них какие бы то ни было приношения. Памятуя о народном благе, Однодум в нарушение традиции не принимает никаких приуготовительных мер перед приездом нового губернатора, не желая вводить народ в убытки. Конфликт, который возникает между Однодумом и Ланским, с наибольшей непосредственностью выявляет эту воинственно-демократическую окрашенность христианских убеждений Рыжова.

При всей широте своих взглядов Ланской проявляет себя в момент приезда в Солигалич как завзятый аристократ, всемогущий правитель края. Однодуму претит его надменность, и, совершая «акт дерзновенного бесстрашия», он дает в церкви публичный урок вельможе, заставляя его в пояс поклониться алтарю и народу.

Раскрывая этот неизбежный конфликт между Однодумом, по-донкихотски одержимым идеей высшей правды, и сильными мира сего, Лесков в отличие от прежних своих произведений несколько изменяет в этом рассказе структуру повествования, не сосредоточивает весь интерес на изображении главного лица, а ярко живописует действительность, в которой тому приходится «геройствовать».

В этом враждебном Однодуму мире все смещено. Глава города дает ему место квартального только потому, что он соответствует этой должности по своему громадному росту и недюжинной силе. Снова вспоминается горький афоризм Платона: «Ближайшая к природе власть есть власть сильного». Честность квартального воспринимается городничим как симптом крайнего инакомыслия. С помощью протопопа, который готов использовать исповедь как средство политического дознания, городничий надеется проникнуть в «загадочный образ мыслей» Однодума, внушающий ему «странные сомнения». И городничий, и протопоп рассчитывают выдвинуться, если откроется «ересь», о которой они сразу же сообщат по начальству. Становится очевидным, что власть «отцов города» лишена нравственного авторитета, их благочестие носит ханжеский характер, все святое для них — средство эгоистической самозащиты, служебного преуспеяния, обогащения. Благодаря такому изображению существующего порядка чудачески несообразное как будто отношение Однодума к властям, которых он в принципе не уважает и не приемлет, получает реальную мотивировку и оказывается в итоге разумным и справедливым.

Сочувствуя Однодуму, который, несмотря на все ухищрения протопопа и городничего, остается верен самому себе, Лесков, однако, далек от того, чтобы идеализировать своего героя. Тотальность авторского повествования двойственна и подвижна. Как и во многих других рассказах Лескова, написанных в «коварной манере»,¹¹ за похвалой здесь часто скрывается добродушная ирония или насмешливая язвительность, передающая сложность авторского отношения к донкихотствующему герою и противостоящей ему среде.

С лирической приближенностью к герою описаны минуты, когда он воспламенялся духом проповеди Исайи. «И выкрикивал сирота-мальчуган это „горе, горе крепким“ над пустынным болотом, и мнилось ему, что ветер возьмет и понесет слова Исайи и отнесет туда, где виденные Иезекиилем „сухие кости“ лежат, не шевелятся; не нарастает на них живая плоть, и не оживает в груди истлевшее сердце» (VI, 215). Речь повествователя переходит здесь в ритмическую прозу; насыщенная выскокой библейской лексикой, она передает взволнованность Однодума, переживающего состояние экстаза. Однако вслед за этим неожиданно происходит резкое снижение интонации: «Все это созрело в нем давно, но обнаружилось в ту пору, когда он получил чин и стал искать другого места, не над болотом» (VI, 215). Ощутимая здесь авторская ирония обнаруживает двойственность отношения писателя к своему герою. Лесков дорожит высотой его помыслов, но не разделяет его религиозной экзальтации, не может не улыбнуться, созерцая его наивность и ребяческое простодушие.

Такт художника-реалиста заставляет автора с той же доброй иронией говорить и о попытке Однодума реализовать в жизни библейский завет справедливости и правды, устранить взяточничество, вымогательство. «И учредилось это дело, как указал Рыжов, и было оно приятно в очах правителя и народа, и обратило к Рыжову сердца людей благодарных...», — с витийственной торжественностью вещает повествователь, стилизуя свою речь под библейский стих. Но далее опять следует резкое снижение интонации, за которым легко угадывается веселое лукавство писателя, повествующего о «замечательном чуде»: «... но тут-то и беда: не свáрился народ — не кормил воевод, — ниоткуда ничто не касалось, и, кроме уборки огорода, не было правителю прибылей ни больших, ни средних, ни малых» (VI, 219). Ритм библейской речи еще сохранен, выдержан и риторический принцип градации, но общий тон речи неузнаваемо изменился.

Добродушная ирония автора по отношению к Однодуму дает себя знать и в следующем замечании, словно подтверждающем

¹¹ См.: Б. Бухштаб. Об источниках «Левши» Н. С. Лескова. «Русская литература», 1964, № 1, стр. 58.

правоту суждений о нем городничего и протопопа: «На Руси все православные знают, что кто библию прочитал и „до Христа дочитался“, с того резонных поступков строго спрашивать нельзя; но зато этакие люди, что юродивые, — они чудесят, а никому не вредны, и их не боятся» (VI, 222). В таком умозаключении, с одной стороны, снова обнаруживается духовная косность русской провинциальной среды, с другой — сказывается авторское понимание известной узости, ограниченности протеста Однодума, возникающего на теологической основе и потому довольно безопасного для ревнителей существующего порядка.

Несмотря на то, что весь рассказ от начала до конца выдержан в этой «коварной манере», ирония в нем далеко неоднородна. Удивительное богатство интонаций повествователя как бы искупает некоторое однообразие ригористического характера Однодума. О главном герое Лесков неизменно говорит с душевной симпатией, которая ощутима и в патетические моменты его повествования, и тогда, когда его речь теряет пафосную напряженность и пронизывается интонациями веселого лукавства и добродушного юмора.

Совершенно другой по своей тональности — желчной, резкой, злой — является ирония автора, обращенная к всемогущим «отцам города». Именно их реакция на праведнический образ жизни Однодума, их примитивные и ложные объяснения его донкихотских поступков становятся главной мишенью сатиры Лескова.

Как и во многих других произведениях писателя, в этом рассказе за «смехом» то и дело слышится «горе», ибо, несмотря на сравнительно благополучный конец повествования, речь в нем идет о напрасно потраченной, «задохнувшейся в тесноте удивительной силе». Автор ясно ощущает этот скрытый драматизм судьбы своего героя, однако главные его усилия направлены к тому, чтобы читатель в полной мере оценил человеческое достоинство Однодума, сумевшего сохранить верность раз навсегда избранным принципам чести и правды. Рассказ его — многотрудной жизни — апофеоз личности Однодума.

Несравненно более драматическое развитие та же тема получила в позднем рассказе Лескова «Инженеры-бессребренники» (1887). Герой и среда, если использовать известные слова писателя, здесь энергически противоборствуют. В центре изображения — столкновение личности донкихотского типа с косной, меркантильно настроенной средой.

Личность главного героя Николая Фермора раскрывается в рассказе в соотнесении с характерами его старших товарищей по училищу Брянчанинова и Чихачева, под влиянием которых он выработал свой идеал «чистой жизни». Лескову явно импонируют эти «стойки», сумевшие и в глухую пору николаевского царствования сохранить независимость, преданность высшим на-

чалам. Однако эти персонажи не случайно остаются затем на периферии повествования. При всей праведнической чистоте своих убеждений и Брянчанинов, и Чихачев пекутся в конечном счете о собственном духовном спасении, поэтому в критическую минуту своей жизни они решают отойти от царящего зла и уходят в монастырь. «Борец более смелый еще подрастал» (VIII, 241), — заявляет автор, противопоставляя их пассивной добродетели и эгоистическому здравомыслию донкихотскую отвагу Николая Фермора. В отличие от них он не следует идеалу Алексея — человека божия, не хочет бежать от жизни, а будучи человеком «с гражданскими добродетелями», желает «внести посильную долю правды и света в жизнь» (VIII, 253).

Лескову очень дорога эта обращенность Николая Фермора к окружающей жизни. Правда, с первых шагов своей самостоятельной деятельности Фермор обнаруживает ребяческое прекраснотушие, наивность, отсутствие «такта действительности». Все это делает его как будто немного смешным и жалким. Однако в контексте повествования эти слабости романтически наивного юноши производят несколько иное впечатление, ибо его характер тенденциозно противопоставлен в рассказе людям «железного века» с их практицизмом и трезвомыслием.

На фоне толпящихся вокруг Фермора стереотипных фигур, похожих друг на друга, «как одноформенные пуговицы», самая оригинальность его натуры, со всеми чудаческими слабостями и странностями, производит отрадное впечатление. Однако именно эта духовная самобытность Фермора, его донкихотская одержимость идеей честности обрекают его на отлучение от общества, безысходное одиночество и нестерпимые нравственные муки.

С большим участием к Фермору передает автор все нарастающую напряженность его духовной драмы, внимательно прослеживает все ее стадии, приближающие героя к трагическому концу.

Отказываясь взять незаслуженное вознаграждение, нарушив тем самым порядок «взаимного обогащения», Николай Фермор окончательно лишается расположения товарищей и приобретает в их среде репутацию опасного безумца. «На Фермора стали смотреть как на человека помешанного. — Это Дон-Кихот; ему невесть что представляется; он никакой шутки не понимает и бросается на добрых людей» (VIII, 263). Сюжет рассказа как бы развивает ситуацию, намеченную в известном монологе Чацкого: «Теперь пускай из нас один, . . . из молодых людей, найдется враг исканий. . .»

Повествуя о неизбежной в условиях русской жизни драме своего героя, Лесков не скрывает признаков все нарастающей угнетенности Фермора, болезненно переживающего процесс нравственного распада, который он наблюдает в обществе. С те-

чением времени эта нервная впечатлительность заставит его избегать людей, приведет его в состояние, «близкое к помешательству» (VIII, 270).

Однако Лесков далек от того, чтобы объяснять трагическую судьбу Фермора одной только душевной хрупкостью этого человека. Продолжая традиции русской литературы, в первую очередь Фрибодова и Герцена, в трактовке темы безумия, писатель таким образом истолковывает в рассказе историю «удивительной болезни» своего героя, что за нею все более явственно обнаруживается аномалия самой русской действительности, постигаемой им в ее горьких парадоксах.

Архиерей Антоний Рафальский, к которому обращает Фермор свою душевную исповедь, вместо того чтобы укрепить его страждущий дух, стремится усыпить его своими усовещаниями, притупить его нравственное чувство, примирить его со злом и цинизмом. Еще более равнодушен к душевной драме Николая Фермора его инженерный начальник, который, узнав о его энтузиазме на службе, относит своего нового подчиненного к числу «молодых выскочек».

Трагедия Фермора оказывается неотделимой от повсеместно разыгрывающейся «российской чехарды», которая все более и более травмирует его сознание и психику. Подобно герою сатирической хроники «Смех и горе», Николай Фермор со всех сторон окружен своего рода «чертовыми куклами», подменяющими людей. В этом ужас его положения. И поэтому бесплодными остаются все попытки вылечить его смятенный дух медицинскими средствами. Они вызывают только естественное ожесточение Фермора, который в момент насильственного медицинского осмотра обнаруживает опасную «дерзость», порицая «без исключения все власти». По логике художественного изображения человек «небойцовской породы» Николай Фермор, вступивший в жизнь с кроткой, любящей душой, именно в силу своей честности, брезгливого отвращения к «гадостности» неизбежно становится человеком, «неудобным на службе», опасным бунтарем, от которого спешат избавиться всеми возможными средствами.

Не скрывая болезненной мнительности Фермора, автор обнаруживает у него не только известную аберрацию жизненных представлений, но и свойственную русскому юродивому удивительную способность ясновидения, которая позволяет ему проникнуть в глубинную суть фантазмагорического мира русской жизни. Это качество сознания героя дает автору новые возможности в изображении социально-исторической действительности в ее высших сферах. Именно эта способность проникать в потаенную суть вещей вынуждает Фермора остаться непоколебленным в своем горьком взгляде на жизнь и тогда, когда помочь ему берется сам Николай I, с которым случайно сводит несчастного его судьба.

В отличие от всех других начальствующих лиц, встречавшихся на жизненном пути Фермора, царь как будто проникается искренней симпатией к своему рыцарски честному подданному. Он обещает Фермору свое высочайшее покровительство, внимание лучших врачей, а главное — сулит ему такую службу, где тот якобы будет «в состоянии никого не бояться и служить честно» (VIII, 274). Как в сказке, после долгих злоключений судьба героя может будто бы счастливо перемениться, поскольку он встречает «доброего» царя, располагающего полной властью, чтобы защитить правду.

Однако с прозорливостью юродивого Николай Фермор знает скорбную необратимость своей трагической судьбы и даже сострадает своему высочайшему покровителю, не сознающему всей призрачности своих чрезмерно широких обещаний:

«— Кто же меня защитит? —

— Я тебя защищу.

Фермор победил и не отвечал, но левую щеку его судорожно задержало» (VIII, 274). Тайный смысл этой его нервной реакции угадывается из последующей реплики царя:

«— Или ты и мне не веришь?

— Я вам верю, ваше величество, но вы не можете сделать то, что изволите так великодушно обещать.

— Почему? . . .

Он [Фермор] весь задрожал и нервным голосом ответил:

— Виноват, простите меня, ваше величество: я не знаю почему, но . . . не можете . . . не защитите» (VIII, 274).

Диалог царя и Фермора еще не завершен, но на этом ответе, проникнутом чувством безысходного отчаяния, автор кончает главу, придавая тем самым особое значение только что высказанному убеждению страдальца.

Смягчая социальную остроту этой кульминационной сцены. Лесков в изображении Фермора усиливает момент нервной патологии, которая внушает царю мысль о помешательстве собеседника. «Государь посмотрел на него с сожалением, — говорит-ся в начале следующей главы, — и в это время, конечно, убедился, что он говорит с помешанным» (VIII, 275). Однако «коварная ирония» Лескова кроется в том, что в таком восприятии личности Фермора царь сразу же уравнивается с архиереем Антонием, полковником Деном и всеми прочими людьми, кто по стереотипному строю мышления сводил трагедию Фермора к его вымышленному в значительной степени безумию. «Коварство» автора затаено и в сюжете рассказа, в котором все последующее развитие событий подтверждает справедливость скептических слов Фермора, опрометчиво принятых царем за признак помешательства.

Универсальный характер господствующего в России беззакония, порождающего у Фермора болезненную меланхолию, окончательно выявляет бесплодность попыток царя помочь

бедному чудаку. Могущество венценосного самодержца, в которое он сам неколебимо верит, оказывается в итоге весьма сомнительным, ибо на каждом шагу он дает себя обманывать ближайшим ко дворцу лицам, не замечая того, что живет в атмосфере всеобщей лжи и продажности.

Как и следовало ожидать, никакой счастливой метаморфозы с Фермором, обласканным вниманием царя, не происходит. Придворные врачи, которым велено вылечить несчастного безумца, стремятся только убрать его подальше с глаз царя. Поэтому они помещают его в дом сумасшедших, а потом выдворяют за пределы отечества, направив лечиться к заграничной знаменитости. С этого момента жизнь теряет для Фермора всякий смысл, и он на виду у всех бросается за борт корабля. Такое самоубийство не акт слепого отчаяния безумца, а неизбежный конец, уготованный ему русской жизнью, в которой честно-му человеку «некуда деться».

Финал рассказа снова возвращает нас от мыслей о судьбе лица к мыслям о «судьбе России»,¹² где нет места чести и уму, где болезненно деформируются характеры лучших, праведнически чистых людей, где «за человека страшно».

Тем не менее общая концепция рассказа не является беспроблемно-пессимистичной. Чем более безотрадно впечатление, которое, по мысли автора, должны произвести на читателя общая картина русской жизни, дух времени, губительный для людей донкихотской честности, тем более следует оценить самые личности этих людей, которые сумели и в этих крайних обстоятельствах не поступиться своим человеческим достоинством, рыцарски возвышенными устремлениями, быть верными им на всем протяжении своей многострадальной жизни.

Итак, в цикле рассказов о «праведниках» Лесков ведет широкое исследование живых, исторически плодотворных начал русской жизни, рассматривая ее во всей пестроте социального состава, в ее прошлом и настоящем, в преданиях и документах. Важным итогом этого художественного поиска становится «открытие» в разных слоях русского общества характеров донкихотского типа. Лесков чрезвычайно дорожит нравственной самобытностью людей этого склада, одухотворяющим их стремлением воплотить в жизнь свой высокий идеал. Утверждая поэтическое величие таких натур, Лесков ставит их в несколько иное отношение к действительности по сравнению с тем, в каком дан Дон-Кихот в романе Сервантеса. Разрыв между реальной жизнью и субъективными формами ее осознания остается непреодоленным и у лесковских героев, образы которых не лишены поэтому комической окраски, однако их отношения с действительностью оказываются более сложными. Все они, в отличие от своего великого литературного прототипа, характе-

¹² М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 275—276.

ризируются большей трезвостью взгляда. Они не обманываются, как Дон-Кихот, принимая низкое за возвышенное, не обольщаются мнимыми победами, не грезят идеей неперменного своего торжества. Тем более драматичными оказываются их судьбы.

При всем своем горячем пристрастии к натурам этого склада писатель не переоценивает их силы. Исповедуемые ими: высшие нравственные принципы вступают в непримиримое противоречие с господствующими в русском обществе установлениями. Поэтому почти все рассказы о «праведниках» имеют у Лескова печальный конец: повесился Овцебык, бросился за борт корабля Николай Фермор, сходит со сцены в хронике «Захудалый род» и Дон-Кихот Рогожин. Все они в глазах окружающих — «белые вороны», шуты гороховые, вызывающие осуждения и насмешки. Сила противостоящих им обстоятельств так велика, что писатель должен наделять своих любимых героев высоким безумием Дон-Кихота, чтобы реалистически мотивировать их протест против действительного положения.

И в то же время все произведения Лескова о русских донкихотах лишены пессимизма. Главный пафос их в том, чтобы раскрыть необоримую нравственную крепость этих героев, которая позволяет им сохранить величие в самых неблагоприятных житейских ситуациях и даже в самих поражениях.

Лесков не раз резонно замечал, что не следует спрашивать с человека больше того, что он может дать: надо помнить, что он дитя своего времени и своей среды (см., например, письмо Лескова к М. А. Протопопову от 23 декабря 1891 г.). Этот момент осознанного историзма ощутим и в произведениях Лескова, в которых он всегда стремится воссоздать «общий дух» (VII, 59) описываемой эпохи, порождающий определенный тип человеческих характеров.

Однако главное внимание Лескова отдано именно тем героям, которые, значительно опережая свое время, с донкихотской отвагой вступают в неравную борьбу со злом, пошлостью и «гадостью» окружающей их среды, ревностно защищая высшие духовные ценности. Он считает полезным возбуждать интерес к ним в современную ему эпоху — «эпоху пошлой скуки, умаляющей цену жизни и делающей людей, „к добру и злу постыдно равнодушных“» (X, 436), в эпоху «понижения идеалов в литературе» (XI, 416).

Любимые герои Лескова не желают знать мудрости обывательского преуспеяния, оправдывающей равнодушие и пассивность. Верные своим идеалам, с донкихотской решимостью они лезут на рожон, спешат перевестись со злом. И пусть их судьба чаще всего трагична, именно в них, по убеждению Лескова, — залог исторического будущего России. «Такие люди, стоя в стороне от главного исторического движения, как правильно думал незабвенный Сергей Михайлович Соловьев, *сильнее дру-*

гих делают историю» (VI, 347), — утверждает писатель в рассказе «Кадетский монастырь». И тем самым его вывод сопрягается с известной мыслью Тургенева о том, что не будь в жизни людей донкихотского типа, книга истории закрылась бы.

Эта концепция человека-ратоборца, который, принимая на себя всю тяжесть давления губительных социально-исторических обстоятельств, тем не менее не является только жертвой их, а мужественно им противостоит, впоследствии оказалась близка и созвучна мировосприятию молодого М. Горького, создавшего в новый исторический период свою глубоко оригинальную новаторскую концепцию активной человеческой личности. Многочисленные заметки Горького об изблюбленных лесковских героях помогают понять оплодотворяющее значение художественных исканий Лескова для дальнейшего развития русской литературы.

Л. В. Крутикова

ПРОЗА И. А. БУНИНА НАЧАЛА XX ВЕКА (1900—1902)

Первые шаги И. А. Бунина в литературе были связаны с увлечением идеями народничества и толстовства. Постепенное разочарование в них, утрата цельного мировосприятия обусловили творческий кризис художника в середине 1890-х годов.¹ За четыре года (1896—1899) он опубликовал в столичном журнале всего один рассказ «Без роду-племени», несущий явный отпечаток авторской растерянности и неудовлетворенности современным состоянием умонастроений и нравственных идеалов молодежи.

В рассказах «Без роду-племени» и «На даче» художник запечатлел то идейное бездорожье русской интеллигенции, о котором по-своему писали тогда же А. П. Чехов, В. Г. Короленко, М. Горький, В. В. Вересаев, А. И. Куприн. В немалых муках происходила выработка новых взглядов, новых нравственных представлений как у молодого Бунина, так и у его современников. «А я, брат, опять почти ничего не пишу. Все учусь — по книгам и по жизни...»,² сетовал Бунин в письме к поэту И. А. Белоусову.

Преодолению творческого кризиса в немалой степени содействовала переводческая деятельность художника. В 1896 г. он, как известно, перевел «Песнь о Гайавате» Лонгфелло, в 1898 г. — «Псалом жизни». Предисловие переводчика к «Песне о Гайавате», появившееся в 1898 г., пожалуй, наиболее отчетливо свидетельствует о начавшемся духовном подъеме молодого писателя. Вводя читателей в поэтическую атмосферу поэмы, Бунин писал: «Лонгфелло всю жизнь посвятил служению возвышенному и прекрасному. „Добро и красота незримо разлиты в мире“, — говорил он и всю жизнь всюду искал их. Ему всегда были особенно дороги чистые сердцем люди, его увлека-

¹ См. статью: Л. В. Крутикова. «На край света» — первый сборник рассказов И. Бунина. Вестник ЛГУ, 1961, № 20, вып. 4, стр. 77—78.

² Письмо без даты, но по содержанию относится к концу 1890-х годов. ЦГАЛИ, ф. 66, оп. 1, ед. хр. 534.

ла девственная природа, манили к себе древние народные предания с их величавой простотой и благородством, потому что сам он до глубокой старости сохранил в себе возвышенную, чуткую и нежную душу. Он говорил о поэтах: „Только те были увенчаны, только тех имена священны, которые сделали народы благороднее и свободнее”. Эти слова можно применить к нему самому. Он призывал людей к миру, любви и братству, к труду на пользу ближнего. В его поэмах и стихотворениях всегда „незримо разлиты добро и красота”...»³ В предисловии к переводу Бунина, пожалуй, впервые столь определенно говорит о единстве этики и эстетики, добра и красоты, свободы и благородства.

Внутренним потребностям писателя — осмыслить цель и значение человеческой жизни — отвечало, видимо, и переведенное стихотворение Лонгфелло «Псалом жизни», в котором поэтизировалось мужество тех великих людей, которые становились путеводными маяками человечества:

Жизнь великих — призывает
Нас к великому идти,
Чтоб в песках времен остался
След и нашего пути, —
След, что выведет, быть может,
На дорогу и других —
Заблудившихся, усталых —
И пробудит бодрость в них.

Так от тягостных дум о русской деревне, преобладавших в сборнике «На край света», Бунин постепенно приходит к размышлениям о смысле жизни, о месте личности в потоке бытия, о тех общечеловеческих идеалах, которые могут сделать «народы благороднее и свободнее». Этот поворот художественного внимания писателя и обусловил своеобразие его прозы 1900—1902 гг.

Рассказы «Сны» и «Золотое дно», созданные в 1903 г., связаны еще с предшествующими произведениями и образом автора-рассказчика, и лирической манерой повествования. Но в них явно намечается и перелом. От проблем философских, этических, «вечных» Бунин вновь обращается к остро злободневным социальным вопросам, к тем настроениям, которыми жила Россия накануне революции 1905 г.

Становление самобытной эстетической системы и поэтики Бунина на рубеже столетий было связано с поисками всечеловеческих идеалов, с постижением нравственных законов жизни. Этот процесс обретения утраченных духовных ценностей был вообще одним из наиболее важных импульсов общественно-литературной и философской мысли тех лет.

³ И. А. Бунин. Собр. соч., т. 8. М., 1967, стр. 43—44. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию (тт. 1—9, 1965—1967) с указанием в тексте тома и страницы.

Формирование авторских идеалов совершалось первоначально в поэзии Бунина. В эмоциональном строе стиха, по-видимому, легче было выразить то рождавшееся мировосприятие, которое не было еще достаточно четким и полновесным, чтобы найти воплощение в прозе. Не случайно и проза Бунина начала века тесно связана с поэзией, ей присущи повышенная эмоциональность и лиризм.

Единство философского и нравственного отношения к миру Бунин обретал прежде всего путем глубинного постижения природы, законов ее развития. Тайственная жизнь природы привлекала писателя с детских лет. Но лишь теперь, в частности в сборнике стихов «Листопад» (1901), нашло отражение то философское, нравственное и эстетическое восприятие природы, которое на всю жизнь стало основой пантеистически радостного мировосприятия художника.

Если в сердце молодого писателя боролись разочарование и очарование жизнью, то на рубеже столетий величие земли и неба, их неиссякаемые животворные силы навсегда побеждают и скорбь, и неверие, и смятенность ума перед кратковременностью и неустойчивостью человеческого существования.

Радость жизни во всем я ловлю —
В звездном небе, в цветах, в ароматах, —

писал Бунин в 1898 г. И весь сборник «Листопад» с открывающей его поэмой проникнут этим радостным апофеозом природы: ее многоликой красоты, разнообразия красок, запахов и звуков, непрерывного обновления и движения, приобщающих человека к гармонии и вечности. При этом изображение природы у Бунина носило вовсе не описательный характер. Художник был далек как от простого бездумного созерцания, так и от субъективистского импрессионизма, свойственного тогда лирике Бальмонта и других поэтов.

Изображение природы у Бунина неотделимо от философских раздумий о жизни. Не без полемики зазора писал он в 1901 г.:

Нет, не пейзаж влечёт меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Природа становится для писателя частью или, даже вернее, основой бытия. У природы, по мнению художника, должен учиться человек мудрости, гармонии, умению переносить невзгоды и печали, а главное — чувствовать себя частицей беспредельного и вечного. Бунинская философия природы отразилась не только в поэзии, но и в статьях о Жемчужникове и Баратынском, где писатель прямо говорит о могущественном и благодетельном влиянии природы на человека, на его образное мышление, умственные и эмоциональные способности, на возможности познания «мировых тайн», не говоря уже о нацио-

нальном складе характера. Таким образом, в гармонии и красоте природы, в ее вечном движении и обновлении искал Бунин законы и нормы человеческого жизнеотношения. Вот почему нельзя согласиться с негативной оценкой А. Твардовским поэмы «Листопад»⁴ и с утверждением В. Шкловского, будто «бунинские пейзажи беспредметно-бесцельны»⁵ Пафос поэзии Бунина тех лет чутко уловил Горький, писавший по поводу сборника «Листопад»: «Люблю я, человек мелочный, всегда что-то делающий, отдыхать душою на том красивом, в котором вложено вечное, хотя и нет в нем приятного мне возмущения жизнью, нет сегодняшнего дня, чем я, по преимуществу, живу...».⁶

Действительно, проблема прекрасного и вечного становилась центральной в бунинской поэзии и прозе этих лет.

Ищу я в этом мире сочетанья
Прекрасного и вечного, —

признавался сам Бунин в стихотворении «Ночь» (1901). Однако выдвижение этой темы на первый план не означало бегства от действительности и современности, как казалось критикам начала века и некоторым истолкователям бунинского творчества в наши дни. Прекрасное и вечное, иными словами — нетленные духовные ценности, необходимы были писателю в те годы как те высокие устремления, которые бы освещали человеку путь в годину растерянности и утраты гуманистических идеалов, помогали противостоять декадентскому цинизму и эгоцентризму.

Наиболее показательна для художественной позиции Бунина тех лет его статья о Жемчужникове, поэзию которого он высоко ценил именно за гражданский и этический пафос, о чем свидетельствует само название статьи «Поэт-гуманист». Подчеркивая воспитательное значение литературы, Бунин писал: «По особым условиям русской жизни, наша изящная словесность была — да и продолжает быть — одним из немногих органов общественной мысли». В творчестве Жемчужникова он выделял гражданские настроения, чуткость к судьбе человека и общества: «Жемчужников брался за перо только тогда, когда считал это нужным и важным для общества». Более того, поэзию Жемчужникова Бунин рассматривал в связи с подъемом демократических настроений в 1860-е годы. Свободолюбивые и демократические убеждения людей 60-х годов писатель противопоставлял взглядам той современной интеллигенции, которая была охвачена скепсисом и унынием. «Характерными

⁴ См.: А. Твардовский. О Бунине. Вступит. статья к Собр. соч. (I, 38—39).

⁵ В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, стр. 44.

⁶ Переписка А. М. Горького и И. А. Бунина. Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961, стр. 19.

чертами мирозерцания людей 60-х годов было, как известно, стремление к свободе, равноправности, демократизму... В настоящее время слова: народ, равноправность и т. д. кажутся многим слишком избитыми, общими местами, отвлеченными понятиями; но тогда они были облечены в плоть и кровь и являлись девизом не только теоретических взглядов, но и практической деятельности». Писатель берет под защиту фигуру «кающегося дворянина», вкладывая в это понятие довольно широкий смысл. «В действительности, — замечал Бунин, — „кающиеся дворяне” были воплощением общественной совести, людьми с повышенным нравственным настроением, с сознанием чувства долга, того чувства, которое не может быть уделом только какой-либо исторической эпохи, а должно быть явлением постоянным для всех времен».⁷

Итак, смысл деятельности русского литератора Бунин видел в служении свободе и гуманизму, в этическом, гражданском и эстетическом воспитании народа. Красота и благородство, свобода и справедливость были для писателя нераздельными понятиями. В эстетическом воспитании людей видел Бунин один из важнейших путей их нравственного, гуманистического обогащения. «В настоящее время пришла уже, кажется, пора, — писал Бунин в статье о Баратынском, — когда эстетическому воспитанию начинают отводить солидное место, если не на практике, то, по крайней мере, в теории...» (IX, 508).

Знаменательно, что, составляя в 1905 г. сборник своих стихов для дешевого народного издания в «Знании», Бунин руководствовался тем же стремлением. Он писал Горькому по поводу этой книги: «Я, повторяю, колеблюсь относительно пригодности некоторых стих<отворений> для широкой публики. Но, с другой стороны, ведь и то нужно принять в расчет, что эти новые издания „Знания” должны до известной степени влиять на эту самую публику и с эстетической стороны. Не полезно ли было бы, если бы Вы снабдили первый выпуск серии народных изданий предисловием, в котором, между прочим, было бы отмечено и это?».⁸

Проблема эстетического обогащения личности, возникшая в художественном сознании Бунина на рубеже столетий, станет одной из центральных в его дальнейшем творчестве.

Усложнившееся художественное сознание Бунина, складывавшийся новый подход к человеку и миру, нераздельность этического и эстетического, вечного и современного, социального и интимного — все это повлияло на своеобразие его прозы. За три года (1900—1902) он создал 14 рассказов, которые наряду с произведениями 1890-х годов вошли в первый том его сочинений, изданных «Знанием» в 1902 г. Изменилась структура его

⁷ И. А. Бунин. Поэт-гуманист. «Вестник воспитания», 1900, № 3, стр. 77, 78, 79.

⁸ Горьковские чтения, 1958—1959, стр. 38.

рассказов, иными стали содержание, система образов, жанр, тип главного героя, стиль. Стремление к более широкому охвату событий, к более тонкому воссозданию духовной жизни человека побудило писателя отойти от объективной манеры письма, свойственной его прозе 1890-х годов, и сосредоточить внимание на внутреннем мире повествователя, близкого по душевному строю самому автору.

Лирическая стихия, окрашивавшая ранее главным образом описание природы, стала теперь организующим фактором, подчинив себе или, вернее, пронизав повествовательное начало. Все это и ввело в заблуждение критиков, которые приняли лиризм за субъективизм, а повествование от первого лица объявили «картинками настроений» и мимолетных ощущений, лишенных значительного содержания. Бунина упрекали в отходе от реализма, в равнодушии к окружающей действительности и народному горю, обвиняли в этическом безразличии, в том, что он ушел от жизни к красоте.⁹ С прозой Бунина тех лет произошло примерно то же, что с лучшими картинами импрессионистов или с живописью Левитана, которых также упрекали в невнимании к человеку, в увлечении красками, природой и красотой.

Даже такой чуткий издатель, как В. С. Миролубов, и тот считал, что Бунин слишком предан природе. На это замечание издателя Бунин ответил письмом, в котором сформулировал свое эстетическое кредо: «Кстати сказать про природу, которой, насколько я Вас понял, я чересчур предан: это немного неверно, я ведь о голый и протокольно о природе не пишу. Я пишу или о красоте, т. е. значит, все равно, в чем бы она ни была, или же даю читателю, по мере сил, с природой часть своей души. Всякий пишет по-своему, и пусть Мамин пишет о том-то, Горький о том то, а я о своем. И разве часть моей души хуже какого-нибудь Ивана Петровича, которого я изображу? Это у нас еще старых вкусов много — все „случай“, „событие“ давай. А за всем тем и я не отказываюсь от людей, и о них буду писать».¹⁰ Это письмо проясняет становление эстетических взглядов Бунина, формирование той своеобразности, которая приведет его к полной раскованности повествования в романе «Жизнь Арсеньева». К свободе от установившихся стилистических канонов, к отказу от господства «событийного» начала, к попытке передать усложнившееся мировосприятие человека XX в. — вот к чему стремился Бунин в прозе рассматриваемого периода.

Образ автора-повествователя, объединяя рассказы 1900—1902 гг., придает им лирико-философскую и поэтическую цельность. Это человек особого духовного склада, тонко чувствующий

⁹ См.: «Русское богатство», 1902, № 2; «Мир божий», 1902, № 5; «Вестник и библиотека самообразования», 1903, № 13; «Литературные вечера „Нового мира“», 1903, № 2, и др.

¹⁰ «Литературный архив», т. 5. М.—Л., 1960, стр. 132.

щий все прекрасное, обладающий одновременно «повышенным нравственным настроением», чувством долга и общественной совести, а также чувством историзма, сопричастности вечному и беспредельному. Правда, он еще не имеет определенного характера, автор не знакомит нас с его биографией. Внешне он наметен во многом эскизно. Основное внимание Бунин сосредоточивает на его видении мира, на его переживаниях и размышлениях, на его восприятии природы, человека, истории и народа. Пока еще он поворачивается к нам лишь отдельными гранями своей личности, своей духовной жизни, своих исканий. Эта «эскизность», разрозненность духовных проявлений повествователя, и могла вводить в заблуждение критиков, рассматривавших рассказы изолированно.

Действительно, взятые в отдельности некоторые рассказы («Поздней ночью», «Туман», «Осенью», «Новый год») производят впечатление импрессионистических набросков, отрывочных картинок, передающих мимолетные настроения, сугубо интимные переживания одинокой личности. Рассмотренные в единстве рассказы предстанут в ином свете — как листы из дневника, в котором человеческая жизнь запечатлена в ее разнообразных проявлениях, в ее разнородных связях: интимных и социальных, эмоциональных и интеллектуальных, философских и бытовых.

Диапазон бунинских размышлений о жизни не сузился в те годы по сравнению с его прозой 1890-х годов. Наоборот, его размышления обрели большую самостоятельность и глубину. Он стал шире смотреть на мир, в его рассказах зазвучали более масштабные темы: о путях исторического развития России, о смене культур, о роли интеллигенции в жизни народа, о русском характере, о настроениях в народной среде, а также темы, связанные с проблемами счастья и смысла жизни отдельной человеческой личности. Эти темы пройдут затем через все зрелое творчество художника, получая все более глубокое освещение.

Сам Бунин, чувствуя, видимо, в те годы некоторую эскизность, замкнутость, отъединенность рассказов, пытался преодолеть их одномерность, то вводя подзаголовки («Из книги „Эпитафии“», «Из повести о современных людях»), то печатая несколько рассказов вместе, а главным образом достигая цельности фигурой повествователя и теми лирическими отступлениями, которые придавали единичному общезначимый смысл. Вместе с тем незавершенность исканий, отсутствие готовых решений, отличающие художественный метод писателя, находят выражение и в его прозе начала века. Бунин зачастую лишь ставит вопросы, намечает направление ищущей мысли, иногда задерживает внимание на проблесках должного, но целостной картины мира в его движении к будущему создать не может. Отсюда эскизность, даже очерковость повествования, обилие вопросительных интонаций, «открытость» финалов.

Писатель переломной эпохи, Бунин улавливал тенденции исторического развития России и предостерегал читателя от поспешных и односторонних прогнозов и выводов. Отойдя от народничества и толстовства, художник вглядывался в открывшуюся перед ним усложненную картину бытия, пытаясь разгадать его законы, понять место человека в мире. Вот почему, думается, нельзя согласиться с теми критиками, которые находили и находят в творчестве Бунина сложившуюся философскую, социальную и эстетическую концепцию жизни, выражавшуюся, по их мнению, то в идеализации дворянского прошлого, патриархально-безропотного мужика, то в поэтизации одинокой утонченной личности, ищущей якобы «вечной красоты и высших радостей для себя». Как говорил сам Бунин в автобиографических заметках, стократ сложнее жил он в те годы, чем утверждали критики, стремившиеся уложить его творчество в прокрустово ложе своих теорий.

В художественном сознании Бунина начала века возникли те проблемы, которые станут затем ведущими в его творчестве. Уже тогда пытался писатель разгадать «связь времен», стремясь запечатлеть движение жизни, не потеряв при этом нетленного — прекрасного и вечного.

Динамика времени, смена эпох нашли наиболее яркое отражение в рассказах из задуманной книги «Эпитафии» — «Антоновские яблоки», «Руда» («Эпитафия»), «Новая дорога». Единая мысль пронизывает этот цикл: старому патриархальному, дворянски-крестьянскому, деревенскому укладу жизни приходит конец. Разоряются дворянские поместья, глухие леса прорезывают железные дороги, в ржаных полях новые люди ищут руду, на месте диких деревушек вырастают города.

Понимая историческую неизбежность происходящего, Бунин вглядывается в новую жизнь, пытаясь уяснить, что она несет России и человеку, а старой, «деревенской», слагает «эпитафии», произносит прощальное слово. Расставаясь с прошлым, писатель хочет удержать в памяти потомков то, что достойно воспоминаний, что должно сохраниться в веках как поэзия былого.

Чувством историзма и поэзией прекрасного одухотворены «Антоновские яблоки», один из лучших бунинских рассказов начала века. Говоря об идеализации Буниним дворянства, о его устремленности в прошлое, обычно приводят в пример этот рассказ. Между тем смысл его совсем в ином.

В первых редакциях¹¹ рассказ открывался развернутым авторским вступлением, которое помогает понять и поэтический

¹¹ Известно, как тщательно правил свои произведения Бунин при каждом переиздании. Неоднократным изменениям подвергал он и рассказы 1900—1902 гг., убирая или сокращая в них преимущественно лирические отступления, размышления автора-повествователя. Между тем эти отступления, своеобразные авторские комментарии, помогают многое уяснить в мировоззрении и эстетике Бунина тех лет. Потому в данной статье рассказы рассматриваются в их первоначальных редакциях.

смысл заглавия, и идейно-эстетическую позицию автора. «...Есть вещи, которые прекрасны сами по себе, — писал Бунин, — но больше всего потому, что они заставляют нас сильнее чувствовать жизнь. Запахи особенно здоровые и яркие: запах моря, запах леса, чернозема весной, прелой осенней листвы, улежавшихся яблок... чудный запах крепких антоновских яблок, сочных и всегда холодных, пахнущих слегка медом, а больше всего — осенней свежестью!». Аромат антоновских яблок вызывал воспоминания о деревне, о помещичьих усадьбах: «И вот передо мною проходит целый мир, целый быт, который скудел, дробился, а теперь уж умирает, так что, может быть, через каких-нибудь пятьдесят лет его будут знать только по нашим рассказам...».¹²

Неизбежность гибели дворянского уклада и та поэтическая сторона этой жизни, которая должна быть унаследована потомками, — вот два ведущих мотива, определяющих структуру рассказа, последовательность глав, отбор картин и деталей.

Каждая глава воссоздает новую ступень в оскудении помещичьих усадеб. Заканчивается рассказ картиной чахнувших серых деревушек и полного обнищания мелкопоместных дворян. В первых редакциях размышления автора-повествователя еще резко подчеркивали неумолимость совершившегося: «Да разве могла эта сентиментальная жизнь, равно как и беспутное существование с охотами и пирами, не погибнуть при первом столкновении с новой жизнью?..».¹³ Лишним доказательством того, что автор не идеализировал прошлое, а мужественно встречал его гибель, является поэтический финал рассказа. В обедневшей усадьбе, во флигеле звучит, разрастается песня, в ней слышится прежняя удаль, хотя уже грустная и безнадежная. Она «скоро и совсем замрет, — замечал Бунин, — а как далекий стзвук былого сохранится только в ней, — в этой старой песне».¹⁴

Рассказ и уподобляется этой песне. Писатель хочет донести до потомков отзвуки былой удалы, былой красоты, былой поэзии. Так возникает в произведении второй план — лирический, элегический, поэтический. Преходящей, недолговечной оказалась беспутная и легкомысленная жизнь дворянства, основанная на рабстве и барстве. Но было в ней нечто поучительное, что представляет, по мнению писателя, общечеловеческий интерес.

В деревенской жизни Бунина привлекают близость к природе, умение наслаждаться ее дарами. Не случайно изображает художник раннюю осень — самое щедрое время года, время сбора антоновских яблок, престольных праздников и охоты. Аромат антоновских яблок буквально царит в рассказе, означая торжество жизни, красоты и здоровья. Под стать природе оказы-

¹² И. Б у н и н. Рассказы. СПб., 1902, стр. 75, 76.

¹³ Там же, стр. 92.

¹⁴ Там же, стр. 97.

ваются лучшие черты дворянской и крестьянской жизни: простота, неторопливость, домовитость. Поэзия далекой старины встает со страниц рассказа вместе с именами Жуковского, Батюшкова и Пушкина. Так воедино сплетал Бунин природу и быт, культуру и нравы уходящей эпохи.

Спору нет, дворянская жизнь в «Антоновских яблоках» нарисована преимущественно с поэтической стороны. Но таков был замысел автора, слагавшего «эпитафии», стремившегося к тому, чтобы прошлое не кануло бесследно в Лету, а лучшее из него было унаследовано потомками. В первых редакциях, в развернутых авторских отступлениях мысль о единстве прошлого и настоящего звучала более прямолинейно, даже декларативно: «Начинаешь улавливать связь между прежней жизнью и теперешней, и то, что вспоминалось мне при запахе антоновских яблок, — здоровье, простота и домовитость деревенской жизни, — снова проступает и в новых впечатлениях то там, то здесь».¹⁵ Так уже в «Антоновских яблоках» Бунин пытался восстановить «связь времен».

О будущем, о новой жизни, идущей на смену патриархально-дворянской, Бунин не говорил в «Антоновских яблоках». Раздумья о грядущем возникают в других рассказах — «Руда» и «Новая дорога», но и в них ведущим остается мотив прощания с прошлым.

В рассказе «Руда» вновь подчеркивается мысль о господстве природного начала над людьми. «Люди родились, выросли, женились, уходили в солдаты, работали, пировали праздники... Главное же место в их жизни все-таки занимала степь — ее смерть и возрождение. Пустела и покрывалась снегами она, — и деревня более полугода жила, как в забытьи; тогда немало умирало народа от холода, голода и черных изб, немало замерзало в степи. Наступала весна, наступала и жизнь, — работа, скрашенная веселыми днями...».¹⁶ Почти все крестьянские радости и горести, все праздники были связаны с той же природой. Не случайно икона божьей матери, покровительницы полей, оказывалась в степи рядом с белоствольной березой. Боги крестьян были порождены той же природой, по законам которой они жили. Как редущий осенний сад в «Антоновских яблоках», так и меняющийся облик березы и ржаного поля создают поэтическую атмосферу «Руды». Истошилось ржаное поле, обветшали береза и голубец, и покидают жители свою обнищавшую деревушку, уходя в города или переселяясь в Сибирь. Но снова не безнадежностью, а раздумьем проникнут рассказ. Бунин отчетливо видит, что город, техника разрушают старый деревенский уклад, старые патриархальные нравы и былые религиозные верования. Новые люди, появившиеся в степи, «без сожа-

¹⁵ Там же, стр. 93—94.

¹⁶ Там же, стр. 9.

ления топчут редкую рожь», «без сожаления закидывают ее землю, потому что ищут они источников нового счастья, — ищут их уже в недрах земли... скоро задымят здесь трубы заводов, лягут крепкие железные пути... поднимется город на месте дикой деревушки». Все это понимает и принимает писатель. Беспокоит и интересует его другое: «Чем-то осветят новые люди свою новую жизнь? Чье благословение призовут они на свой бодрый и шумный труд?» (II, 198). Этим риторическим вопросом завершается рассказ, ответ на него Бунин будет искать еще долгое время.

Тот же вопрос: что несет город, технический прогресс людям, народу? — ставит Бунин в «Новой дороге».

Железная дорога давно стала в русской литературе символом наступления капитала и техники на деревенскую терпеливую Русь. Достаточно вспомнить «Железную дорогу» Некрасова. В XX веке этот традиционный образ использовали М. Горький («Варвары»), Блок (стихотворение «На железной дороге»), Бунин («Новая дорога»). В каждом из названных произведений образ железной дороги включен в свою поэтическую систему, но везде с ним связаны раздумья о судьбах России, народа и человека.

«Новая дорога» — своеобразный путевой очерк. Повествователь покидает Петербург и отправляется в глубину России по вновь построенной железной дороге. Бунин продолжает тему, затронутую им раньше в рассказах 1890-х годов «Танька» и «Вести с родины». Он пишет о той пропасти, которая отделяет господствующие классы и интеллигенцию от народа. Но звучит эта тема в новом рассказе более обобщенно, как противопоставление двух разрозненных миров — праздничного Петербурга и глубинной России, России глухих лесов и нищих деревушек, о которых почти забыли в шумной столице. Писатель не уверен, что новая дорога способна возродить отсталую Русь. Голос природы, вечной свидетельницы человеческого горя, выражает эти сомнения автора. Сосны и березы как бы говорят новой дороге: «Иди, иди, мы расступаемся перед тобою. Но неужели ты снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?» (II, 227). Грустные сомнения рассказчика усиливаются при встрече с нищими мужиками, которые выглядят беспомощными и детски покорными. Одинокой и бессильной кажется автору интеллигенция, плохо знающая народ, не умеющая ему помочь. Этот мотив был подчеркнут в первых редакциях рассказа: «И как страшно одиноки мы, беспомощно ищущие красоты, правды и высших радостей для себя и для других в этой исполненной лесной стране!»¹⁷ Итак, в рассказе снова сливаются воедино размышления автора о России, о судьбе русского народа и о роли интеллигенции, ее месте в жизни.

¹⁷ Там же, стр. 24.

Звучат эти проблемы, однако, несколько приглушенно, растворяясь в заполняющей рассказ лирической атмосфере, что могло естественно вызвать недовольство той части критики, которая ждала в те годы более решительных и смелых голосов.

С циклом «эпитафий» связаны и тематически, и по тону повествования рассказы 1901 г. «Сосны» и «Скит» («Мелитон»). Если в предыдущих произведениях речь шла о разрушении старой, патриархальной, деревенской России, то в названных рассказах Бунин создает образы крестьян, возвращенных этой древней Русью. Писатель пытается осмыслить русский народный характер, обнаруживая его истоки в русской природе и суровой русской истории. При этом изображение крестьянской жизни тесно связано с постановкой философских проблем о смысле бытия и назначении человека.

Мелитон («Скит») и Митрофан («Сосны») — представители той глухой стороны, которой еще не коснулась буржуазная цивилизация. Это люди, выросшие в лесу и живущие по его законам. Не случайно такое большое место занимают в обоих рассказах описания природы. Русский лес, вековые сосны, необъятные просторы, долгие зимние ночи, осенняя непогода и короткое неласковое лето — вот что взлелеяло русскую душу, определило склад народного характера: покорность и неторопливость, отзывчивость и доброту, мечтательность и печаль, какую-то непонятную душевную глубину, позволяющую человеку вести затворнически-отшельническую жизнь.

«Какая темная, сырая осень! Тучи низко идут над полями и грязными поселками, в туманном от мелкого дождя поле одиноко сидит грач на пашне, а на межах ветер качает бурьян. В голом редком лесу почернела от дождя стена караулки, перед порогом стоит лужа, полная гнилых листьев. В избе темно и сыро. А ночью бушует в лесу буря, а ночь длится чуть не двадцать часов...», — так рисует Бунин русскую глушь, тут же добавляя: «...какое нужно терпение, чтобы покорно пережить эту бесконечную осень!» (II, 510). Этот осенний пейзаж многое объясняет в характере Мелитона, молчаливого и одинокого старика, который старался скрыть свою «постоянную печаль», светившуюся в грустных бирюзовых глазах. И сколько ни допытывался рассказчик, сколько ни старался он понять причину постоянной грусти Мелитона, на все вопросы тот отвечал бесстрастно и односложно. «Тайна русской души» осталась неразгаданной. Но сам по себе диалог рассказчика и Мелитона исполнен глубокого смысла. В нем раскрывается неизбежная трагедия крестьянина, которого в николаевские времена прогоняли сквозь строй, который потерял жену и детей, ведет полунищенское существование и все еще кается перед богом в грехах. «На то и живем-с, чтобы за грехи каяться», — такова немудреная философия жизни Мелитона, воспитанного палочным николаевским режимом, суровой природой и вековой нищетой.

Трагизм рассказа нарастает к концу. «Живут хуже моего-с, — как бы подводил итоги Мелитон, — все так живут...» «Все так живут» — этими словами, которые машинально повторял рассказчик, заканчивалась вещь в первых редакциях. Повествование об одном крестьянине выросло до обобщения крестьянской жизни в России. Обобщенно-философский смысл рассказа подчеркивался названием его — «Скит». Скит — это не только жилье Мелитона, но и вся глубинная Россия, древняя, крестьянская, безропотная, религиозная, обособленная от всего мира. Недаром в ранних редакциях повествователю, попавшему за границу, Россия казалась «такой глухой, что в голову приходили Гостомысл, древляне, татарщина...» (II, 510). Только в 1921 г., когда Россия стала совсем иной, изменил Бунин заглавие «Скит» на нейтральное — «Мелитон».

К проблеме народного характера писатель подошел в начале века с более широких позиций. Потому в новых рассказах («Скит», «Сосны») в отличие от ранних («Кастрюк», «Танька», «На край света») нет былой идеализации патриархального сознания и долготерпения русского крестьянина. В них пробивается тот своеобразный бунинский историзм, который будет господствовать в «Деревне», «Суходоле» и всей последующей прозе 1911—1917 гг. Вместе с тем в голосе автора-рассказчика звучит еще не беспощадность, не возмущение покорностью и долготерпением народа, как будет в 1910-е годы, а удивление. В людях, подобных Мелитону, повествователь еще склонен видеть некую загадочность и таинственность. Сам рассказчик порой готов раствориться в природной стихии, найти мудрость жизни в крестьянском мировосприятии.

Это настроение особенно отчетливо проступает в «Соснах». Фабульно-событийная основа рассказа необычайно проста. Писатель повествует о смерти и похоронах крестьянина Митрофана. Но на этой простой канве разворачивается целая философская поэма о русской природе, русской жизни, русских людях.

Снова природа оказывается источником людских горестей и радостей, источником поэзии, религиозных обрядов и своеобразного мироотношения лесных жителей: Даже композиционно подчеркивает Бунин главенствующее значение природы: каждая главка начинается и завершается пейзажной картиной, которая, несмотря на внешнюю нейтральность и живописную объективность, всем поэтическим смыслом связана с содержанием рассказа. Организуя повествование, пейзажные картины придают ему единое настроение, интонируют ведущую тему господства природы над жизнью людей. Название «Сосны» также усиливает его пантеистическое звучание. Лес, сосны, природа подчиняют себе все: и характеры людей, их настроения и верования, и раздумья автора-повествователя.

Шумная лесная вьюга и одинокие занесенные снегом доми-

ки сразу вводят нас в обстановку лесного царства. В таких отдаленных лесных деревушках выростали особые, былинные люди со своими поверьями, сказками и легендами. Бунин очень тонко воссоздает в рассказе связь природы и фольклора. Вся первая главка насыщена сказочными образами, пословицами, былями и небылицами, навевными окружающей величественной и таинственной природой. Сказки о бабе-яге, избушке на курьих ножках, присловья («Ходит сон по сеним, а дрема по дверям»), рассказы Федосьи о метелях и сказки старика-пастуха — все это рождается в фантазии этих былинных людей, живущих лесом и в лесу.

Даже христианская религия с ее обрядами, чтением над покойником, голосащими бабами-плакальщицами естественно укоренялась в деревне, в глухой лесной стороне. Таких людей, как Федосья и Митрофан, не будет в городе. Они — порождение деревенского быта, тесно связанного с природой. В первых редакциях рассказа эта мысль была прямо выражена в авторском отступлении, в котором сравнивалось различное отношение к смерти в городе и в деревне. «Кто живал в деревне, тот знает, что значит смерть в деревне, — писал Бунин. — В городе некогда думать о покойниках, равно как и вообще о суете сует. Забот много, а времени мало, и среди забот и многолюдства даже смерть близкого знакомого забывается быстро. Совсем иное в деревне. Зимы наши темны и долги, леса пустыньны и велики, а деревушки так малы под ними! Тайное сознание этого всех роднит и сближает, и поэтому смерть в деревне — событие. Она прошла по лесам чем-то большим и темным, и посещение ее долго будет чувствоваться во всем».¹⁸

Как типичный житель лесной деревушки нарисован Митрофан. Во всем его облике чувствуются печать леса, глухой стороны, властная сила природы, сформировавшая его характер. Хорошо сложенный, «легкий на ходу», стройный, живой и приветливый, он воплощает лучшие черты русского крестьянина, возвращенного природой. «Это был Следопыт, настоящий лесной крестьянин-охотник, в котором все производило цельное впечатление: и фигура, и шапка, и заплатанные на коленях портки, и запах курной избы, и одностволка» (II, 213). Под влиянием природы сформировались и склад мышления Митрофана, и его жизненная философия. Как будто споря с кем-то, излагает он свое понимание жизни автору-рассказчику: «Говорят — живете вы, мол, в лесу, пням молитесь, а спроси его, как надо жить — не знает. Видно, живи как батрак: исполняй, что приказано, и шабаш» (II, 214).

В традициях Л. Толстого и Гл. Успенского создал Бунин образ Митрофана, поэтизируя фаталистическое мироотношение крестьянина, его подчиненность законам природы.

¹⁸ Там же, стр. 266.

Финалом рассказа писатель удачно завершает ведущий мотив торжества природы, ее благотворного воздействия на человека. Именно природа помогает обрести утраченный смысл и радость бытия. Повествование о смерти Митрофана завершается апофеозом жизни, возрождением радостного мировосприятия. Только что подавленный горькими размышлениями о смысле жизни у свежей могилы Митрофана, рассказчик обновляется, приобщаясь к природной стихии: «И уже ни о чем не хотелось думать. Тонко пахло свежим снегом и хвоей, славно было чувствовать себя близким этому снегу, лесу, зайцам, которые любят объедать молодые побеги елочек... Небо мягко затуманивалось чем-то белым и обещало долгую тихую погоду... Отдаленный, чуть слышный гул сосен сдержанно и немолчно говорил и говорил о какой-то вечной, величавой жизни...» (II, 220)..

И все же пафос рассказа — не в бездумном слиянии с природой. Содержание его гораздо глубже, объемнее. Недаром Чехов высоко отозвался о рассказе: «Это очень ново, очень свежо и очень хорошо, только слишком компактно, вроде сгущенного бульона».¹⁹ Рассказ пронизан мыслью о глубинном воздействии природы на человека: природа формирует цельные характеры, поэтический строй мышления и языка, влияет на человеческую фантазию, рождая легенды и сказки. Наконец, природа, по Бунину, обладает могучей силой этического воздействия, она способна возвышать, облагораживать и очищать человеческие чувства. Вместе с тем, как и в других рассказах этого периода, писатель в «Соснах» несколько односторонен: он пока говорит лишь об облагораживающем влиянии природы на человека. Иначе будут раскрыты взаимоотношения людей и природы в «Суходоле», где подчеркнуты косность, первобытность восприятия природы суходольцами.

Но на рубеже веков писателю важно было выявить именно благотворность воздействия природы, ибо он чувствовал опасность отрыва от нее городского человека. Эти опасения нашли отчетливое выражение в упоминавшихся выше критических статьях о поэзии Жемчужникова и Баратынского. В них Бунин изложил свой взгляд на природу, свое понимание пейзажной лирики и роли природы в формировании личности. «Современное культурное общество, — замечал писатель, — особенно в больших городах, — слишком отдалилось от могущественного и благодетельного влияния природы. Я уж не говорю о том, что городская молодежь по большей части мало знакома с самыми обычными явлениями природы; она постепенно утрачивает даже самый интерес к природе, научается мыслить не живыми образами, а отвлеченными символами и перестает живо и непосредственно относиться к окружающему миру, со всеми его тайнами

¹⁹ А. П. Чехов. Собр. соч., т. 12. М., 1964, стр. 428—429.

и проявлениями. В обществе нашем еще слишком мало ценят воспитательное значение природы, а между тем как оно велико и благотворно!»²⁰ И далее писатель говорил о влиянии природы на умственные, эмоциональные и духовные способности человека, на его национальное самосознание, на его возможности познания «мировых тайн».

Сам Бунин и в поэзии и в прозе начала XX в. много внимания уделял природе, соотнося человеческую жизнь с природной стихией. Знаменательны названия целого ряда рассказов 1901—1902 гг.: «Туман», «Костер», «В августе», «Осенью», «Тишина», «Заря всю ночь», не говоря уже о «Соснах» и «Антоновских яблоках». Иногда целые страницы писатель посвящает изображению природы. При этом он не повторяет своих предшественников. У Бунина нет, например, самодовлеющего пейзажа как описания места действия или пейзажного лейтмотива, оттеняющего настроения героя. Природа в прозе Бунина рассматриваемого периода — это та неотделимая от человека стихия, частью которой он является, влияние которой он постоянно ощущает. В более поздние годы писатель так определит свое понимание взаимосвязи природы и человека: «Нет никакой отдельной от нас природы... каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» (VI, 214).

В рассказах «Новый год», «Тишина», «Туман» и им подобных в центре — сам рассказчик, человек высокого интеллекта, тонкой душевной организации, способный эстетически многомерно воспринимать мир. Если в «эпитафиях» Бунин ставил проблемы масштабные, национально-исторические, то теперь он обращается к интимным переживаниям личности, к настроениям и мироощущению героя, занятого поисками смысла жизни, радости и счастья. В этих рассказах природа становится источником самопознания человека и его места в мире, источником этического и эстетического обогащения личности, что и обуславливает своеобразие бунинского видения природы.

Общеизвестно, какое большое значение придавал Л. Толстой облагораживающему влиянию природы. Природа была для него той перводанной и величественной стихией, под воздействием которой обновлялись и возрождались люди (вспомним воздействие гор на Оленина в «Казаках» или старого дуба, лунной ночи, неба на Андрея Болконского в «Войне и мире»). Однако Л. Толстой редко прибегает к подробнейшему живописанию природы. Горы, небо, лунная ночь нужны ему лишь как перводанная сила и красота, законам которой должен следовать человек.

Толстовский апофеоз природы, «живой жизни» был особенно

²⁰ И. А. Бунин. Поэт-гуманист. «Вестник воспоминаний», 1900, № 3, стр. 79.

близок Бунину.²¹ Но, пережив увлечение толстовством, разочаровавшись в идеалах опрощения и непротivления, Бунин и к природе стал относиться несколько иначе: Он ищет в ней не только нравственную очищающую и примиряющую силу, но и красоту, многообразие, многосложность, не упрощающие, а обогащающие человеческую личность.

Л. Толстой, стремившийся в последние годы к предельной простоте, к единой для всех норме поведения, отказывался зачастую от многосложного и утонченного изображения природы и человеческой души. Потому, вероятно, он резко отозвался о рассказе Бунина «Счастье» («Заря всю ночь»). «Сначала превосходное описание природы, — идет дождик, — и так написано, что и Тургенев не написал бы так, а уж обо мне и говорить нечего. А потом девица — мечтает о нем... и все это: и глупое чувство девицы, и дождик, все нужно для того, чтобы Бунин написал рассказ. Как обыкновенно, когда не о чем говорить, говорят о погоде, так и писатели, когда писать нечего, о погоде пишут, а пора это оставить».²² Суровый отзыв Л. Толстого связан с его обостренной сосредоточенностью в те годы на решении неотложных и коренных социально-нравственных вопросов.

Если у позднего Л. Толстого все измерялось этическими критериями, то у Бунина, как верно отмечает Р. Спивак, наряду с этическим «большую роль играет критерий эстетический». Этим автор справедливо объясняет «более широкий, чем у Толстого, диапазон живописи Бунина».²³ Действительно, Бунин более детально, чем Толстой, живописует природу, следит за ее непрерывным движением и обновлением, открывает такие мельчайшие подробности, которые ускользали не только от обычного взгляда, но и от взора писателей XIX в. «Я всегда повторяю: ничто не дает такого наслаждения, как краски, — говорил Бунин. — Я привык *смотреть*, художники научили меня этому искусству. Во времена Гете и Байрона в лунном свете видели только *серебристый* оттенок, теперь этих оттенков бесконечное множество...».²⁴

Интересно в этом смысле сравнить описание лунной ночи у Л. Толстого («Война и мир») и Бунина («Поздней ночью»). У обоих писателей под влиянием лунной ночи наступает нравственное просветление героев. Но если у Толстого красоту лунной ночи мы ощущаем лишь через восторженное восприятие Наташи Ростовой, то в рассказе Бунина мы видим ее объективно запечатленной в многочисленных подробностях. Бунин пишет так: «Месячный свет, проходя сквозь белесые кружева

²¹ См. об этом в интересной работе Р. Спивак «„Живая жизнь“ И. Бунина и Л. Толстого (некоторые стороны эстетики Бунина в свете традиций Л. Толстого)». — Уч. зап. Пермск. ун-та, № 155, 1967, стр. 87—128.

²² А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Л. Толстого, т. 1. М., 1959, стр. 112.

²³ Уч. зап. Пермск. ун-та, № 155, 1967, стр. 125.

²⁴ В сб.: В большой семье. Смоленск, 1960, стр. 240.

гардин, смягчал сумрак в глубине комнаты. Отсюда месяца не было видно. Но все четыре окна были озарены ярко, как и то, что было возле них. Месячный свет падал из окон бледно-голубыми, бледно-серебристыми арками, и в каждой из них был дымчатый теневой крест, мягко ломавшийся по озаренным креслам и стульям» (II, 176—177).

И в других рассказах этого времени Бунин стремился передать разнообразие красок окружающего мира в его буквально ежесекундно изменении.

Воссоздание сложности и многокрасочности природы неизменно слито в рассказах Бунина с изображением душевной жизни человека, его переживаний и раздумий. Если в «эпифаниях» писатель запечатлевал динамику социально-исторических процессов, то в других, более «камерных» рассказах («Поздней ночью», «Новый год», «Туман», «Тишина», «Костер», «Заря всю ночь») Бунин стремился передать тончайшие движения человеческой души, высветляя в интимных отношениях людей не меньшие сложности, загадки и противоречия, чем в социальном мире.

Названные рассказы до сих пор остаются недооцененными критикой. В большинстве случаев их рассматривают как дань моде, декадентству, как уход «от общественных проблем в узкий мир интимных переживаний».²⁵ На самом деле эти рассказы представляют начало той глубинной разведки человеческой психологии, которая найдет наиболее полное выражение в позднем творчестве художника.

В лирических миниатюрах 900-х годов Бунин, отвлекаясь зачастую от социального, национального и бытового уклада, рассматривает личность в ее интимно-эмоциональном и философско-психологическом ракурсе, имеющем не узкий, а общечеловеческий смысл.

В рассказе «Поздней ночью», например, писатель изображает примирение молодых людей, возрождение чуть было не утраченной любви в тихую лунную ночь. Художник запечатлел здесь те едва уловимые оттенки и переливы чувств, которые, казалось бы, поддаются воспроизведению лишь в музыке. И, действительно, рассказ, занимающий всего две страницы, подобен музыкальной миниатюре. Вся ритмико-интонационная структура фразы в нем нетороплива, мелодична, словно соткана из лунных бликов ночи.

²⁵ В. А. Афанасьев. И. А. Бунин и русское декадентство 80-х годов. «Русская литература», 1968, № 3, стр. 179—180. — Вопрос о взаимоотношениях Бунина и символистов нуждается еще в серьезном изучении. Однако вряд ли можно считать плодотворной и объективной наметившуюся в последнее время тенденцию почти безоговорочного отождествления эстетической позиции Бунина начала века с декадентством (см.: Н. Кучеровский. О концепции жизни в лирической прозе И. А. Бунина. В сб.: Русская литература XX века (дооктябрьский период). Калуга, 1968, стр. 80—106).

Многие критики, в том числе Миролубов, увидели в рассказе отражение излишне интимных, чуть ли не личных переживаний автора. Бунин сурово ответил на выдвинутые упреки. «Я и не думал касаться своей семейной жизни, — писал он Миролубову. — Там *настроение* — общечеловеческое».²⁶ В самом деле, писатель не просто рисует примирение двух влюбленных. Интимный, казалось бы, эпизод он возвышает до общечеловеческого звучания, поэтизируя деликатность, чуткость человеческих отношений и осмысляя те общие пути, которыми человек может прийти к счастью. Общечеловеческое звучание рассказа усиливается в финале: «А я говорил ей, что мы оба виноваты, потому что оба нарушали заповедь радости, для которой мы должны жить на земле. Мы опять любили друг друга, как могут любить только те, которые вместе страдали, вместе заблуждались, но зато вместе встречали и редкие мгновения правды» (II, 178). Правда, радость и красота, разделенные слюдью, — вот та нравственная основа человеческого счастья, которую настойчиво утверждал писатель в лирических миниатюрах начала века.

Мысль о природе, пробуждающей желание жить радостно, полнокровно и счастливо, особенно отчетливо звучит в рассказе «Тишина», в основу которого лег автобиографический факт — поездка Бунина в Швейцарию. Тишина и красота окружающей природы, Женевского озера и Савойских гор, воспоминания об искусстве возвращают друзьям-путешественникам юношеское жизнелюбие и бодрость. «Какое это великое счастье, — восклицает один из них, — жить, существовать в мире, дышать, видеть небо, воду, солнце!» (II, 239).

Однако созерцательное, «естественное», одинокое, замкнутое в мире природы существование не было приемлемо для Бунина. Писатель не мечтал о возвращении вспять, на лоно природы. Прошла пора увлечения толстовством, когда художник поэтизировал немудреную жизнь в слиянии с природой и опрощении. Теперь красоту природы Бунин соотносит с неустроенностью, несправедливостью человеческой жизни. Так и в «Тишине» после восклицания героя о счастье следует тревожный вопрос: «И все же мы несчастны! В чем дело? В кратковременности нашей, в одиночестве, в неправильности нашей жизни?» (II, 239).

Риторическими вопросами, которые стали часто появляться именно в рассказах 1900—1902 гг., писатель заставлял читателя искать еще не найденные ответы, размышлять о сложности и неустроенности мира. И лишь иногда художник позволял своим героям высказывать предположения, гипотезы. В том же рассказе «Тишина» в думах героя явно прорывается авторское представление о должном: «Красота новой для нас природы, красота искусства и религии всюду волновала нас юношеской

²⁶ «Литературный архив», т. 5, 1960, стр. 132.

жаждой возвысить до нее нашу жизнь, наполнить ее истинными радостями и разделить эти радости с людьми». Но тут же снова возникал риторический вопрос: «Но не сказочное ли это счастье, которое уходит за темные леса и горы все дальше по мере того, как идешь за ним?» (II, 240).

Создавая свои лирические миниатюры, Бунин пытался разделить с людьми радость познания природы, красоты и многообразия мира. Он пытался приобщить людей к утонченному, эстетическому восприятию бытия, к тем возвышенным, благородным эмоциям, без которых немислимо человеческое счастье.

Рассказ «Туман» весь построен на таком утонченном видении природы. В нем буквально исчезают границы между живописью, поэзией и музыкой. Сменяют одна другую картины движущегося морского тумана, и в унисон этому сгущающемуся, пугающему сумраку звучат то скорбные, то величаво-трагические переживания человека. Весь рассказ построен на соотношении едва уловимых оттенков тумана с переливами чувств и мыслей повествователя. «Дума за думой, волна за волной — два проявления стихии одной», — эти слова Тютчева мог бы повторить Бунин, создавая «Туман».

Но опять-таки не ради воссоздания утонченной картины настроений написан рассказ, и даже не ради простого параллелизма явлений природы и человеческой психики. Финальная сцена — утреннее солнце, рассеявшее туман и возвратившее человеку удвоенную радость жизни, — придает рассказу особый смысл. «И ночь и туман, казалось мне, были только затем, чтобы я еще более любил и ценил утро. А утро было ласковое и солнечное, — ясное бирюзовое небо весны сияло над пароходом, и вода легко бежала и плескалась вдоль его бортов» (II, 235).

Как в природе зловещий туман сменяется ласковым и ясным солнцем, так и в душе человека происходит смена настроений. От неуверенности в своих силах, от ощущения бессмысленности бытия, от отчаяния он приходит к высокой радости и жизнеутверждению. Мудрые законы природы учат человека выносить невзгоды и печали, верить в торжество света и радости, учат постигать самого себя, владеть своими чувствами, уметь даже в печали находить прекрасное и возвышенное. Наконец, бесконечное многообразие природы, ее звуков, запахов, красок, оттенков помогает человеку замечать столь же богатое разнообразие и тонкость душевной жизни людей.

Позже, в стихотворении 1912 г., Бунин прямо скажет:

Прекрасна ты, душа людская! Небу
Бездонному, спокойному, ночному,
Мерцанью звезд подобна ты порой!

Эта же мысль пронизывает многие рассказы начала века. Если человек замечает малейшие изменения в природе, если он

видит, как тает, уплывает, меняет очертания облако, если он умеет наслаждаться переливами красок неба, полей, воды, если его радует музыка природы, звуки леса, гор и моря, то такой человек становится душевно богаче, мудрее и тоньше, что должно проявиться и в отношениях к людям. Иными словами, глубоко развитое чувство природы содействует эмоциональному обогащению людей, их особой отзывчивости, чуткости, бережно-внимательному отношению друг к другу. Не случайно в этих же рассказах писатель запечатлевал проблески той истинной душевной тонкости и человечности, которые объединяют людей, делают их счастливыми хоть на короткое время. Таковы настроения интимно близких, влюбленных людей («Поздней ночью», «Осенью»), примирившихся супругов («Новый год»), друзей («Тишина», «В августе») или самого повествователя («Туман», «Костер»).

Однако счастливыми эти люди оказываются лишь тогда, когда они выключены из суеты и жизненных невзгод. Тем самым Бунин подчеркивал не иллюзорность земного счастья, а несовершенство современной действительности, враждебность сложившихся социальных условий истинным ценностям, невоспитанность самих людей, нарушающих сплошь и рядом заповеди радости и добра. Рисуя проблески истинной человечности, художник угадывал те нравственные и эмоциональные качества, которые должны развиваться в людях.

Не случайно сборник 1902 г., изданный «Знанием», писатель завершал рассказом «Надежда», где с особой силой звучала устремленность в будущее, к человеческому счастью. Любуясь сильным, вольным и гордым судном «Надежда», побывавшим во многих странах, морях и океанах и снова уплывающим за горизонт, автор замечает: «Глядя на нее, мы сами чувствовали эти дали. Мы как бы сами были на ней, и, стоя на побережье, уже прозревали то новое и манящее, что обещает всякая даль, как, может быть, воочию увидят наши потомки все, что мы только предчувствуем и что волнует нас несбыточными надеждами, чувством красоты жизни и мечтами о том, как будут счастливы люди в будущем...».²⁷

Итак, авторское представление о смысле жизни уже в те годы вырисовывалось как довольно сложное и не до конца уловимое. Но оно обязательно включало в себя радость познания природы, искусства и всего многообразия мира, при этом радость, разделенную с людьми. Последнее и отделяло Бунина от декадентского индивидуализма и эгоцентризма, сближало с демократическими кругами «Среды» и «Знания».

В первое десятилетие своего творчества (1887—1896) Бунин

²⁷ И. Бунин. Рассказы. СПб., 1902, стр. 290.

во многом шел еще проторенными дорогами. Недаром впоследствии художник не включил большинство рассказов 1890-х годов в свое собрание сочинений. Лишь на рубеже столетий начал писатель более смело выявлять и эстетически отстаивать свое художественное видение мира. Современность и озабоченность судьбой замученного народа не исчезли со страниц его лирической прозы. Они получили лишь иное освещение, нежели в предшествующие годы. От констатации бедственного положения крестьян Бунин шел к постижению общих законов бытия, тех духовных ценностей, которые могут помочь людям жить радостно и вдохновенно. Поиски «прекрасного и вечного», единство этики и эстетики, попытка взглянуть на современность и народную жизнь с точки зрения всечеловеческой культуры, т. е. расширить картину бытия, связать воедино природу и человека, прошлое и настоящее, народные драмы и духовные запросы интеллектуально и эмоционально утонченной личности, иначе говоря, историческое, социальное, природное и интимное бытие личности — вот те мировоззренческие истоки, которые, со временем окрепнув, станут основой художественного метода Бунина, его самобытной поэтики.

Таким образом, проза Бунина начала века — важная веха в творческой эволюции художника. Справедливо заметила по этому поводу В. Н. Муромцева-Бунина: «Чем сильнее был литературный рост Бунина, тем он более критически относился к себе. И все труднее ему было высказываться художественно. То, о чем он пишет в „Жизни Арсеньева“ — муки и страдания писать, как хочется, „ни о чем“, — зародились именно в эти годы».²⁸ Действительно, та раскованность повествования, освобождение от власти фабульно-событийного развития действия, форма непринужденной беседы с читателем-другом, позволявшая легко переходить от проблем социальных, исторических к самым интимным темам, чем в совершенстве овладел писатель в «Жизни Арсеньева», — все это стало складываться в прозе 900-х годов.

В зрелые годы Бунин откажется от многого. Он освободится от повышенного лиризма и односторонности, которыми грешили разбираемые рассказы. А в «Литературном завещании», составленном на склоне лет, писатель будет даже настаивать, чтобы в будущее собрание сочинений не включались не только почти все его рассказы 1890-х годов, но и некоторые произведения начала века («Сосны», «Туман», «Тишина», «Осенью», «В августе»).

Без уяснения своеобразия художественного метода и поэтики Бунина трудно решить, почему так по-разному отнесся писатель к своим произведениям. Почему, например, он разрешил опубликовать «Мелитон», но исключил «Сосны», рассказ, высоко оцененный в свое время Чеховым? Почему изъясил он превосходные

²⁸ В. Н. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина. Париж, 1958, стр. 106.

миниатюры «Туман» и «Тишина», оставив «Костер» и «Надежду»?

Разгадка кроется в сложившейся позднее поэтической системе Бунина. Верный своим принципам, он исключил те рассказы («Тишина», «Туман»), которые были чересчур лиричны, где слишком прямо и однозначно были высказаны авторские представления о смысле жизни и счастья, неизмеримо усложнившиеся с годами. Кроме того, писатель изъясил те вещи («Поздней ночью», «Осенью», «Сосны»), которым не хватало земной плоти, острых противоречий, той сложности и полноты бытия, к воссозданию которых пришел Бунин в 1910-е годы.

Однако, несмотря на строгий авторский суд, вся его проза начала века сохраняет до сих пор художественную ценность, так как приобщает читателей к подлинным духовным богатствам — этическим, эстетическим, эмоциональным.

Л. В. Жаравина

КОЛЬЦЕВЫЕ ФОРМЫ В ЛИРИКЕ А. БЛОКА

До сих пор единственной работой на русском языке, в которой выделен в самостоятельный аспект исследования вопрос о построении лирического произведения, остается монография В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (Пб., 1921). Выдвигая на первый план ритм и синтаксис, автор показывает, как различные формы метрических, звуковых и лексико-синтаксических повторов нередко являются в стихотворении основным организующим началом.

Исходя из методологических установок В. М. Жирмунского, голландская исследовательница Т. Фохд-Стойнова приводит сравнительно полный перечень лексико-синтаксических повторов, встречающихся у Блока.¹ Композиционное кольцо (тождественность зачина и концовки стихотворения) рассматривается ею особо. Но, относя кольцевой тип композиции к наиболее характерным для Блока, автор ограничивается лишь перечислением фактов.

Для более глубокого осмысления проблемы представляется необходимым установить связь между формально-композиционными особенностями блоковского стихотворения и его внутренней структурой, проследить некоторые закономерности и более того — этапы изменения этой связи.

Законченный обобщенный тип кольца мы находим уже в первом стихотворении цикла «Ante lucem», открывающем первый том:

Пусть светит месяц — ночь темна.
Пусть жизнь приносит людям счастье, —
В моей душе любви весна
Не сменит бурного ненастья.

И тщетно, страсти затая,
В холодной мгле передразветной

¹ См.: Т. Фохд-Стойнова. О композиционных повторах у Блока. — В кн.: Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. Moscow, September 1958 (Slavistic Printings and Reprintings XX), S.-Gravenhage, 1958, pp. 175—203.

Среди толпы блуждаю я
С одной лишь думаю заветной:
Пусть светит месяц — ночь темна.
Пусть жизнь приносит людям счастье, —
В моей душе любви весна
Не сменит бурного ненастья.²

Кольцевую форму построения стихотворений относят к романсной лирике, и в этом смысле творчество Блока — в русле традиции. «Только в поэзии Вл. Соловьева и символистов мы встречаем вполне свободное пользование кольцом без такого боязливой оправдания композиционного приема указанием на его происхождение, быть может, потому, что вся их лирика, по преимуществу песенная, построена на всевозможных типах композиционных повторений, среди которых и кольцо получает свое естественное оправдание и свое место, при этом — первое место»,³ — писал В. М. Жирмунский.

Блоковское кольцо действительно часто звучит в песенном, главным образом фетовском ключе, но, как мы увидим, оно не сводится целиком к традиции напевной лирики. Содержание его определяется диалектикой соотношения тем, идей, проблем блоковской лирической «трилогии».

Постараемся выделить некоторые конструктивные особенности кольцевой формы, имеющие для раннего Блока принципиальное значение.

Б. М. Эйхенбаум писал о симметрии в «окольцованном» стихотворении двух противоположных интонационных движений, «из которых одно идет от первой строфы, развивая или дополняя ее», а другое подготавливает к ее возвращению.⁴ Совершенно очевидно, что особый тип интонационного развития в первую очередь объясняется своеобразием развертывания лирической темы. Предельно обобщенная мысль, уточненная внутри кольца, замыкает стихотворение. Последняя строфа, будучи мотивирована внутрикольцевым движением, полностью совпадает с первой. И таким образом усиленное повтором утверждение Блока «В моей душе любви весна не сменит бурного ненастья» абсолютизируется.

Этой «однострунностью» лирического пафоса, некоторой инертностью и пассивностью восприятия объясняется количественное преобладание кольцевого решения темы в первом томе по сравнению с остальными двумя книгами. Композиционное кольцо характерно для $\frac{1}{5}$ — $\frac{1}{6}$ части стихотворений первой книги. Оно выражает многие принципиальные линии лирики ран-

² А. Блок. Собр. соч., т. 1. М.—Л., 1960, стр. 3. — В дальнейшем ссылки на это издание (тт. I—VIII. М.—Л., 1960—1963) даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ В. М. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921, стр. 65.

⁴ Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. В его кн.: О поэзии. Л., 1969, стр. 451.

него Блока, сближая их в одних случаях и сталкивая в других. Однако в перспективе этих сопоставлений кольцевая форма не остается неизменной и эволюционирует. Так, настойчивость и цельность блоковского переживания вносят момент декларативности в цикл «Ante lucem», чем и объясняется категоричность кольцевого повтора.⁵

Однако в следующем цикле первого тома, в «Стихах о Прекрасной Даме», кольцо лишается однозначной декларативности, логика смысловых ходов становится неуловимее, тождество кольцевых частей нарушается:

Тихо вечерние тени
В синих ложатся снегах.
Сонмы нестройных видений
Твой потревожили прах.
Спишь ты за дальней равниной,
Спишь в снеговой пелене...
Песни твоей лебединой
Звуки почудились мне.
Голос, зовущий тревожно,
Эхо в холодных снегах...
Разве воскреснуть возможно?
Разве былое — не прах?
Нет, из господнего дома
Полный бессмертия дух
Вышел родной и знакомой
Песней тревожить мой слух.
Сонмы могильных видений,
Звуки живых голосов...
Тихо вечерние тени
Синих коснулись снегов (I, 77).

Стихотворение построено по существу на движении нескольких ключевых слов (отсюда вся сложная система повторов): «в синих ложатся снегах» — «спишь в снеговой пелене» — «эхо в холодных снегах» — «синих коснулись снегов»; или другие ряды: «сонмы нестройных видений» — «сонмы могильных видений»; «твой потревожили прах» — «разве былое — не прах?»

Прибегая к повторам, Блок связывает разновременные представления воедино, и при этом вторая часть кольца не пассивно воспроизводит первую, а вводит мотив, получивший развитие внутри стихотворения, давая, таким образом, некий синтез: «песни твоей лебединой звуки почудились мне» — «голос, зовущий тревожно» — «звуки живых голосов»; «сонмы могильных видений» — «звуки живых голосов».

Более того, в центре стихотворения слышится сомневающийся, диссонирующий голос: «Разве воскреснуть возможно? Разве былое — не прах?» И только логика однозначного суждения «Нет, из господнего дома...» возвращает лирическое движение к началу. Ставя вопросы и не получая на них ответа, Блок пы-

⁵ Ср. другие кольцевые стихи цикла: «Я стар душой. Какой-то жребий черный...» (I, 22), «Помнишь ли город тревожный...» (I, 26), «Ты была у окна...» (I, 60).

тается вернуться в то изначальное состояние замороженного созерцания, которое и не требует ответов.

Позднее А. Белый образно раскрыл суть этого «кругового» движения мысли: «... тогда (т. е. в 1901 г. — Л. Ж.) я бросался, как с берега, в воды, унесшие прочь от того, в чем я жил; от предмета, упавшего в воду, круг четкий бежит; так граница между новым и старым бежала; внутри круга — четко; вне — хаос».⁶ Так и у Блока: повторяющиеся части кольца образуют довольно устойчивую рамку, и мир Прекрасной Дамы, заключенный в ней, отделяется от мира непонятного и тревожного (может быть, поэтому круг является одним из постоянных атрибутов Прекрасной Дамы).

Но временный сдвиг кольцевых частей — *ложатся — коснулись*, эмоциональное нагнетание в центре стихотворения, колеблющее интонационную симметрию, смысловая напряженность образа готовы «взорвать» изнутри замкнутую неподвижность.

Так в границах одного стихотворения мы ощущаем столкновение двух устремлений. С одной стороны — желание вывести тему из predeterminedного круга ассоциаций, тенденция к пробуждению, прорыву, с другой — тяготение к смысловой монолитности и законченности. И если в первых стихах цикла еще поддерживается относительное равновесие двух выявившихся направлений, то в дальнейшем оно нарушается, возврат лирической темы к началу становится труднее, деформация кольца существеннее.

Т. Фоохд-Стойнова рассматривает три вида словесной деформации кольца у Блока. Словесное тождество первого периода или стиха с последним периодом или стихом образует в стихотворении собственно *кольцо*; соответствие первых строк кольцевых частей дает *анафору*; последних — соединение *концовкой*.⁷ Такая классификация может представлять некоторый интерес, но она, конечно, не отражает внутренних процессов в структуре стихотворения. Первая и последняя строфы — два смысловых полюса, и между ними — разная степень напряжения, разные смысловые отношения: от подтверждения концом сказанного в начале до прямого отрицания его.

Так, для «Стихов о Прекрасной Даме» характерно семантическое утяжеление второй части композиционного кольца. Вбирая в себя внутрикольцевое движение темы, последняя строфа представляет итог этого движения, усложненный и более выразительный вариант первой строфы:

Я жду призыва, ищу ответа,
Немее небо, земля в молчаньи,
За желтой нивой — далёко где-то —
На миг проснулось мое воззванье.

⁶ А. Белый. Начало века. М.—Л., 1933, стр. 408.

⁷ См. в кн.: Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists. Moscow, September, 1958, pp. 185—192.

Из отголосков далекой речи,
С ночного неба, с полей дремотных,
Всё мнятся тайны грядущей встречи,
Свиданий ясных, но мимолетных.

Я жду — и трепет объемлет новый,
Все ярче небо, молчанье глуше...
Ночную тайну разрушит слово...
Помилуй, боже, ночные души!

На миг проснулось за нивой, где-то,
Далеким эхом мое воззвание.
Все жду призыва, ищу ответа,
Но странно длится земли молчанье... (I, 108).

Концовка резче, глубже, сильнее начала: «я жду призыва» — «все жду призыва»; «земля в молчаньи» — «но странно длится земли молчанье...»

Это смысловое утяжеление последней строфы не подрывает устойчивости формы, но все же вносит момент диссонанса в стиховую архитектонику. Акцент на конце вызывает ломку так называемой «мелодической дуги» (постепенное нарастание и снижение интонации), характерной для «классического» типа «окольцованного» стихотворения.⁸ В приведенном примере интонационное восхождение затягивается (первые три строфы), а нисхождение обрывается на последней строфе. Полного интонационного замыкания не получается, как нет и полного тематического возвращения к началу.

Следующая ступень деформации кольца предполагает некоторую *оппозиционность* замыкающей строфы по отношению к первой:

Ты отходишь в сумрак алый,
В бесконечные круги.
Я слышал отзыв малый,
Отдаленные шаги.

Близко ты, или далече
Затерялась в вышине?
Ждать иль нет внезапной встречи
В этой звучной тишине?

В тишине звучат сильнее
Отдаленные шаги.
Ты ль смыкаешь, пламенея,
Бесконечные круги? (I, 81).

Так же как и в предыдущем типе кольцевого решения темы, здесь налицо смысловое сгущение концовки: «в тишине звучат сильнее», «ты ль смыкаешь, пламенея...» Это усиление тоже обусловлено внутрикольцевым развитием, что хорошо ощутимо в градации вопросов: если во второй строфе альтернативность — «близко ты, или далече...», «ждать иль нет...», то в последней — прямой вопрос, подвергающий сомнению не обстоятельство и действие, а сам объект ожидания: «ты ль смыкаешь...»

⁸ См.: Б. М. Эйхенбаум. О поэзии, стр. 451.

Эта вопросительность и вступает в противоречие с утверждением первых строк. К тому же в стихотворении отсутствует обратное мелодическое движение, т. е. лексико-синтаксическое кольцо не поддерживается интонационным, и, таким образом, обнаруживается расхождение интонационно-мелодического с образно-тематическим строем стихотворения. В самой стихотворной ткани зреют элементы внутреннего динамизма.

Если вопрос в равной степени предполагает утверждение и отрицание, то в так называемом обратном кольце, контрастно сталкивающим начало и конец, отрицание выдвигается на первый план:

Я медленно сходил с ума
У двери той, которой жажду.
Весенний день сменяла тьма,
И только разжигала жажду.

Ср.:

Весенний день сменяла тьма,
Хладело сердце над могилой.
Я медленно сходил с ума,
Я думал холодно о милой (I, 181).

Правда, «обратность» кольцевых частей относительна: контексты, содержащие контрастные образы, зависимы друг от друга. Но тем не менее такое смысловое развитие, которое наряду с утверждением признает возможность сомнения и отрицания, диалектично. Эта намеченная эволюция кольцевой формы в «Стихах о Прекрасной Даме» отражает реальный процесс перестройки блоковского сознания.

Композиционное кольцо статично по своей природе. Полная тождественность кольцевых частей усугубляет неподвижность мира, заключенного в сравнительно ограниченный круг переживаний. В 1904 г. основной раздел своей первой книги Блок назвал «Неподвижность».⁹

Но постепенно под напором новых впечатлений сфера блоковских представлений о действительности расширяется. Во внутрикольцевой напряженности смысла и интонации можно уловить стремление преодолеть тематическую инерцию. Ограничительные рамки кольца устойчивы, но деформированы.

Более того, в «Стихах о Прекрасной Даме» постепенно кристаллизуется лирический сюжет: «его» ожидание Прекрасной Дамы — «Ее» отдаленность от «него», «его» сомнения в «Ней», нередко переходящие в разочарование. Эти сомнения, явившись причиной драматического раздвоения лирического героя, в различной степени отражаются в противоположенных частях кольца. Противоречие начала и конца драматизирует лирическую ситуацию. Кроме того, сама по себе сюжетность ослабляет заданность в развертывании темы.

⁹ См.: А. Блок. Стихи о Прекрасной Даме. М., 1905.

Однако не следует выпрямлять процесс постепенного разрушения кольца. Связь эволюции формы и мироощущения у Блока опосредствована, и эволюция мироощущения неизмеримо сложнее. Нередко в одно и то же время блоковское сомнение было так же сильно, как и утверждение, разочарование равно вере, стремление вырваться из ограниченного круга устойчивых представлений сосуществовало с желанием утвердить субъективный замкнутый мир, лишенный противоречий:

Люблю высокие соборы,
Душой смиряясь, посещать,
Входить на сумрачные хоры,
В толпе поющих исчезать.
Боюсь души моей двуликой
И осторожно хороню
Свой образ дьявольский и дикий
В сию священную броню.
В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.
И тихо, с измененным ликом,
В мерцании мертвенном свечей,
Бужу я память о Двуликом
В сердцах молящихся людей.
Вот — содрогнулись, смолкли хоры,
В смятении бросились бежать...
Люблю высокие соборы,
Душой смиряясь, посещать (I, 187).

В этом стихотворении, чрезвычайно важном для «Стихов о Прекрасной Даме», прямо говорится о «двуликости», о существовании в душе лирического героя двух начал: добра и зла, смирения и непокорности. Второе явно преобладает. Все внутрикольцевое движение — иллюстрация действительности зла; но побеждает первое.

Подавление кольцом растущей внутренней дисгармонии выражает ту тенденцию «Стихов о Прекрасной Даме», которую позднее Блок назвал «заклятием хаоса».¹⁰

Этой противоречивостью блоковское кольцо противостоит традиции напевной лирики Фета:

Я тебе ничего не скажу,
И тебя не встревожу ничуть,
И о том, что я молча твержу,
Не решусь ни за что намекнуть.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Раскрываются тихо листы
И я слышу, как сердце цветет.

И в больную усталую грудь
Веет влагой ночной... я дрожу,
Я тебя не встревожу ничуть,
Я тебе ничего не скажу.¹¹

¹⁰ А. Блок. Записные книжки. М., 1965, стр. 168.

¹¹ А. А. Фет. Полн. собр. стих. Л., 1959, стр. 196.

Уловив «больной» момент в движущемся потоке, Фет, стремясь избежать неподвижной напряженности, переходящей в конфликтность, не заостряет и не абсолютизирует его, но ослабляет; импрессионистически утончает, не доводя грусть до отчаяния, неопределенность — до резкой обнаженности, недосказанность — до неразрешимости. У Фета нет блоковского нажима на кольцо, повторы сглаживают фетовское стихотворение, не внося диссонанса в тихую спокойную мелодию.

Композиционное кольцо Вл. Соловьева, также восходящее к поэзии Фета, отяжелено философией. Блок почерпнул это «сверхфетовское» содержание («Неподвижно лишь солнце любви»), но довел мысль о глубокой внутренней неподвижности до безысходности. Отсюда противоречивость, нервная ломка и попытки «выхода» из кольца, которые еще маловероятны у Вл. Соловьева и тем более у Фета.

Последний цикл первого тома — «Распутья» — еще более усложняет диалектику блоковских кольцевых повторов:

Здесь ночь мертва. Слова мои дѣки.
Мигает красный призрак — заря.
Наутро ввесь пушу мои крики,
Как белых птиц на встречу Царя.

Рука или ветер шевелит лоскутья?
Костлявые пальцы — обрывки трав. . .
Зеленые очи горят на распутьи —
Там ветер треплет пустой рукав. . .

Закрывает один, или многие лики?
Ты знаешь? Ты видишь! Одежда пуста! . .
До утра — без солнца — пушу мои крики.
Как черных птиц, на встречу Христа! (I, 259).

Концовка стихотворения обратна началу: «наутро» — «до утра» — «без солнца»; «белые птицы» — «черные птицы». И все же в двух контрастных частях кольца образ Христа — Царя сохраняет свою цельность. По-прежнему сильно стремление Блока к гармоническому единству, совместимому и с представлениями об идеале, и, что особенно важно, с его переживаниями нахлынувшей реальности.

Действительно, если в «Стихах о Прекрасной Даме» внутренний мир лирического «я» отделялся от «хаоса» окружающего, то в «Распутьях» под напором этого «хаоса» он распахивается для внешнего, принимая и не принимая, понимая и не понимая его. Так и в стихотворении мифологические представления о действительности и реальные явления взаимосотносятся и сопоставляются друг с другом:

Рука или ветер шевелит лоскутья?
Костлявые пальцы — обрывки трав. . .

Попытка поисков аналогии между ними выливается в глубокое стремление найти общий смысл, носителем которого в стихотворении в какой-то мере является образ Христа — Царя.

Вопреки своей двойной реализации в полярных частях кольца он не утрачивает внутренней цельности и благодаря структурному единству «окольцованного» стихотворения становится воплощением искомого Блоком синтеза.

Таким образом, усложнение композиционного кольца в «Распутях» очевидно. Но в то же время удельный вес «кольцевых» стихотворений в цикле по сравнению со «Стихами о Прекрасной Даме» резко падает. И это понятно: разнонаправленность, дисгармония и «хаос» нахлынувших впечатлений ослабили упругость формы, тем самым облегчили «выход» из кольца и явились причиной отмеченного усложнения — чем сильнее диссонанс, тем труднее примирение.

Во втором томе мы наблюдаем еще более значительное убывание кольцевых форм: количество «окольцованных» стихотворений уменьшилось по сравнению с первой книгой в 4—5 раз. Наиболее четко кольцо в стихотворениях «Я живу в отдаленном скиту...» (11), «Потеха! Рокочет труба...» (66), «Оставь меня в моей дали...» (78), «В голубой далекой спаленке...» (83), «Русь» (106), «Сын и мать» (108), «Нет имени тебе, мой дальний...» (110), «О жизни, догоревшей в хоре...» (119), «В синем небе, в темной глубине...» (121), «И опять снега...» (230), «Обреченный» (249), «О, весна без конца и без краю...» (272).

Заметное ослабление значимости кольца естественно: второй этап творческого пути Блока — это переход из мира неподвижной гармонии «Стихов о Прекрасной Даме» через недифференцированный «хаос» и «демонизм» «Распутий» в мир явлений, лишенных четких неподвижных контуров. «Круг ширился; люди вступали в него; расслоились заданья в деленьях „кружков“: на „кружки“; рост заданий (заданье в заданьи), — как кольца, одно за другим расширявшиеся на воде; в их градации грани утрачивались между старым и новым»,¹² — так охарактеризовал А. Белый в своих мемуарах новый этап в развитии символизма — выход из круга субъективных переживаний, вызванный в конечном счете событиями 1905 г.

В этот период постепенно перестраивалась система лирики Блока. «Вероятно, революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души, так что разлетелись кругом неровные осколки, иногда, может быть, случайные» (VIII, 164), — писал Блок Брюсову в 1906 г.

Кольцевые стихи второго тома — тоже своего рода «осколки», но не случайные. В осмыслении Блоком кольцевой формы в этот период можно выделить две тенденции. С одной стороны, количественное убывание кольца сопровождается его дальнейшей деформацией. Противостоя стихийному напору, кольцевые рамки не выдерживают его и словесно утончаются (см. стихотворения «Нет имени тебе, мой дальний...», «О жизни, догоревшей в

¹² А. Белый. Начало века, стр. 408.

хоре. . .», «В синем небе, в темной глуби. . .»). С другой стороны, в стихотворениях «Я живу в отдаленном скиту. . .», «Сын и мать», «Русь» и т. д. мы встречаем подчеркнуто устойчивое кольцо.

Наличие этих противоположных тенденций объясняется общей противоречивостью второго тома и главным образом его «переходностью». Устойчивое кольцо — несомненно, остаточное явление, ориентированное на первый том. Характер, эволюцию этой ориентации и следует выявить.

Так, своей замкнутостью стихотворение «Я живу в отдаленном скиту. . .» противопоставлено «открытому пространству» «Пузырей земли». Замедленная интонация, плавность и симметричность движения как будто проникли в цикл из первого тома и растворились в нем:

Я живу в отдаленном скиту
В дни, когда опадают листья.
Выхожу — и стою на мосту,
И смотрю на речные цветы.

Но живу я в далеком скиту
И не знаю для счастья границ.
Тишиной провожаю мечту.
И мечта воздвигает Царицу (II, 11).

Тема Прекрасной Дамы, всплывшая в «окольцованном» стихотворении, не случайна. Чем глубже и безраздельнее погружение Блока в стихию жизни, чем серьезнее опасность раздробления личной целостности, тем настойчивее попытка его опереться на незыблемые, проверенные ценности. Поэтому если в «Стихах о Прекрасной Даме» кольцо вносило в неподвижный мир моменты драматизма, то здесь неподвижность канонизируется.

В таком же канонизированном виде представлена и стихия народной жизни в стихотворении «Русь» (1906):

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю. — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почишь, Русь (II, 106).

В развитии лирической темы очевидна смысловая, образная, интонационная градация, готовая разомкнуть мысль:

Русь, опоясана реками
И дубрами окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна. . .

Но лишенное внутренней противоречивости нарастание сходит на нет, возвращая лирическое движение к началу. Без всякого внутреннего сопротивления и надрыва вторая зазвучавшая в стихотворении тема — тема лирического «я» — замирает, подавленная и поглощенная первой:

Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне почивает Русь,
Она и в снах необычайна.
Ее одежды не коснусь.

Более того, стихотворение «Русь» расширяет смысл кольцевого повтора в контексте второго тома. Единый мир, заключенный в кольцо, становится образом замкнутого «сонного мира», не знающего в своей дремоте различия между сном и действительностью, жизнью и смертью, между добром и злом:

Где буйно заметает вьюга
До крыши — утлое жильё,
И девушка на злого друга
Под снегом точит лезвее.

Трагическое напряжение кульминационной строфы не находит разрешения, ибо, по представлениям Блока, «в заколдованном круге народной жизни» между различными и враждебными явлениями существует «тайное единство» (V, 36—65).

Подобная канонизация иррационально неподвижного осознается как противовес растущей жизненной напряженности (общей, а не только личной) и как стремление снять и облегчить эту напряженность. Так средствами прежней, уже осмысленной художественной системы заостряются некоторые черты мироощущения Блока «переходного» периода.

В стихотворении «В голубой далекой спальне...» отмеченная тенденция проявилась нагляднее, чем в «Руси»:

В голубой далекой спальне
Твой ребенок опочил.
Тихо вылез карлик маленький
И часы остановил.

Все, как было. Только странная
Воцарилась тишина.
И в окне твоём — туманная
Только улица страшна.

Стало тихо в дальней спальне —
Синий сумрак и покой,
Оттого, что карлик маленький
Держит маятник рукой (II, 83).

Кроме того, в самой стихии, основной «реальности» второго тома, Блок усматривает косное начало, и кольцо в стихотворении «И опять снега» текстуально поддерживает блоковскую мысль. «Кольцевая композиция стихотворения и повторение слова „опять“ в начале и конце текста:

И *опять*, опять снега
Замели следы <...>

И *опять* глядится смерть
С беззакатных звезд... (II, 230—231) —

строят его („метельный мир“.— Л. Ж.) как имеющую начало и конец модель безначального и бесконечного, циклически повторяющегося времени».¹³ Так в стихотворении образуется круг вечного разрушения и вечного возрождения, т. е. вечного возвра-

¹³ З. Г. Минц. Лирика Александра Блока (1907—1911), вып. II. Тарту, 1969, стр. 31.

щения. Но это уже нить, ведущая к кольцевым стихам третьей книги.

Третий том — осмысление явлений русской действительности в их трагической противоречивости, «неслиянности» и «нераздельности» (III, 296), и в контексте его кольцо семантически усложняется.

В циклах «Страшный мир» и «Возмездие» кольцевая форма возрождается.

Поэтическому сознанию представились неподвижность и безысходность «страшного мира». В случайном видится предопределенное и отчетливо осознается железное кольцо бытия, кольцо «придуманных причин, пространств, времен» (III, 41):

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бесмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь (III, 37).

В стихотворении, построенном по кольцевому принципу, пластически реализована мысль Блока о «вечном возвращении» и одновременно отражены раздумья поэта о перспективе общественного развития. Так, повтор в стихотворении «Ночь, улица, фонарь, аптека...», не допуская возможности существенных изменений, ведет к утверждению тождества настоящего, прошедшего и будущего.

Ироническая двусмысленность в кольце стихотворения из подцикла «Жизнь моего приятеля» вскрывает одну из причин блоковского пессимизма. «Я», убежденное в фатальной предопределенности настоящего и будущего, отказавшись от попыток вмешаться в эту предопределенность, примиряется с ней и тем самым обесценивается:

День проходил, как всегда?
В сумасшествии тихом.

Словно пугаясь чего-то, — не лучше ль,
Думаешь ты, чтоб и новый
День проходил, как всегда:
В сумасшествии тихом? (III, 50, 52).

В конце концов такое хождение мысли по кругу в поисках истины приводит к безоговорочному утверждению общественной и личной неподвижности. Цикл «Страшный мир» замыкается кольцевым стихотворением «Голос из хора»:

Будьте ж довольны жизнью своей,
Тише воды, ниже травы!
О, если б знали, дети, вы,
Холод и мрак грядущих дней! (III, 63).

Но, определяясь во многом идеей «вечного возвращения», содержание кольца все же не исчерпывается ею и в диалектически противоречивом контексте третьего тома переосмыляется.

Так, круговой композиции «Страшного мира» своей линейностью, однонаправленностью, открытостью противостоят «Ямбы». Это ровный разомкнутый ряд, выдержанный на одной высоте, звучащий в одной тональности, лишенный кульминационной точки.

«Ямбы» прорвали кольцо «Страшного мира» открытием и утверждением новых ценностей в конкретно-исторической современности. «Нам завещана в фрагментах русской литературы... огромная (только не схваченная еще железным кольцом мысли) *концепция* живой, могучей и юной России» (VIII, 277), — писал Блок В. Розанову в феврале 1909 г. От этого высказывания — прямой путь к циклу «Родина», к стихотворениям «На поле Куликовом», «Россия», «Новая Америка»:

На пустынном просторе, на диком
Ты все та, что была, и не та,
Новым ты обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта... (III, 269).

Более того, если в «Страшном мире» — мысль о фатальной неизменности времен, то в «Ямбах» — попытка найти активное начало в истории как поступательном процессе, ведущее к революционному взрыву. Блок находит его в протестующей социально активной личности. И если сознание невозможности личного противодействия ходу истории, как мы видели, замыкало перспективу, то сознание необходимости этого противодействия проясняет ее.

Наглядный образец такого композиционного распрямления дает поэма «Возмездие». Ее план представлялся Блоку в виде суживающихся концентрических кругов, из которых «самый маленький круг», круг человеческой жизни, «съежившись до предела, начинал... распирать и раздвигать окружающую среду» (III, 297), подготавливая в противовес круговому общее поступательное движение вперед.¹⁴ Думается, что данному в поэме решению темы аналогичен композиционный ход в стихотворении «На железной дороге» (III, 260), также являющемся примером фактически возможного, но несостоявшегося кольца.

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит, как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.

Бывало, шла походкой чинною
На шум и свист за ближним лесом...

¹⁴ Ср. в письме к матери от 21 февраля 1911 г.: «...Я имею потребность расширить круг своей жизни, которая до сих пор была углублена...» (VIII, 332).

Намечающийся лирический сюжет уже предполагает разомкнутое построение, хотя еще не дает его (ср. в стихотворениях новеллистического типа «О доблестях, о подвигах, о славе...» (III, 64), «Приближается звук. И, покорна щемящему звуку...» (III, 265), где кольцо устойчиво). Но композиционная возможность становится необходимостью, когда в это безличное повествование проникает резко оценивающее авторское начало:

Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

Тот же процесс подспудного разрушения кольца и в стихотворении «Коршун» (1916):

Чертя за кругом плавный круг,
Над сонным лугом коршун кружит
И смотрит на пустынный дуг. —
В избушке мать над сыном тужит:
«На хлеба, на, на грудь, соси,
Расти, покорствуй, крест неси».

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней.—
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить? (III, 281).

С помощью кольцевого построения акцентируя мысль об исторической неподвижности, Блок заставляет звучать здесь и другой, главный для него мотив активного, принципиального, личного неприятия этой неизменности. Так подрывается психологическая основа кольцевой инертности в третьем томе. Блокское формальное кольцо наполняется концептуальным, диалектическим, «взрывчатым» содержанием.

Многозначность осмысления Блоком кольцевой формы интересно сопоставить с примерами из лирики Иннокентия Анненского, в поэтической системе которого кольцо подчиняется иным законам. Давящее сознание того, что «концы мучительного круга не сведены в последнее звено»,¹⁵ заставляет Анненского искать в происходящем некий высший смысл, но в то же время его не покидает ощущение напрасности, иллюзорности, мнимости этого стремления. Отсюда «тоска миража», «тоска припоминания», «тоска возврата»:

Погасла последняя краска,
Как шепот в полночной мольбе...
Что надо, безумная сказка,
От этого сердца тебе?

Мои ли без счета и меры
По снегу не тяжки концы?
Мне ль дали пустые не серы?
Не тускло звенят бубенцы?

¹⁵ И. Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1959, стр. 110.

Сейчас кто-то сани нам сцепит
И снова расцепит без слов.
На миг, но томительный лепет
Сольется для нас бубенцов...

Он слился.. Но больше друг друга
Мы в тусклую ночь не найдем...
В тоске безысходного круга
Влачусь я постылым путем...

Погасла последняя краска,
Как шепот в полночной мольбе...
Что надо, безумная сказка,
От этого сердца тебе?¹⁶

У Блока, как мы видели, в третьем томе кольцевая композиция активна. Она соединяет, синтезирует или противопоставляет, сталкивает. У Анненского кольцо — всего лишь звено в «дурной» бесконечности возвращений, ибо им замыкается то, что не может быть замкнуто, что по своему внутреннему смыслу должно длиться вечно, сливая прошлое — настоящее — будущее.¹⁷ И таким образом сам собой снимается вопрос об этапности смыслового и функционального развития кольца в лирике Анненского, принципиально важный для Блока.

Итак, первый том лирической «трилогии» Блока — это подавление стихии, или «заклятие хаоса».

Кольцо относительно статично. По сравнению с двумя последующими книгами количественно преобладает.

Во втором томе стихийное начало становится ведущим. Удельный вес кольца падает. Оно по-прежнему выражает ограничительную тенденцию, подчиняясь в то же время некоторым тенденциям «переходного» тома.

Третий том многоаспектен. Четко выделяются девять кольцевых стихотворений. Удельный вес их невелик, но значимость определяется сложной диалектикой проблем, имеющих для Блока первостепенное значение.

¹⁶ Там же, стр. 210—211.

¹⁷ Аналогично кольцо в стихотворениях «Стальная цикада» (109), «Неживая» (131), «Старая усадьба» (137), «Невозможно» (158), «Минута» (212) и др.

Л. А. Иезуитова

Л. Н. АНДРЕЕВ В ОЦЕНКЕ ДООКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

Современное социологическое истолкование творчества Леонида Андреева невозможно без освоения опыта зачинателей марксистской критики и литературоведения. На рубеже веков, в годы зарождения и развития в России критики марксистского направления было заложено основание для выработки методологических принципов анализа противоречивых явлений литературы переходного времени, одним из которых было и остается творчество Л. Андреева.

Разговор о марксистской критике затрудняется тем, что понятие «марксистская критика», существовавшее в 1890—1910-е годы, не совпадает с сегодняшним. В современном сознании с ним связано представление прежде всего о работах В. И. Ленина, а также Г. В. Плеханова, В. В. Воровского, А. В. Луначарского. Рассматривая их труды, приходится учитывать политические ошибки Плеханова, некоторую односторонность подхода к толкованию искусства Воровского, философские заблуждения Луначарского.

В начале века слово «марксистская» употреблялось по отношению к широкому потоку революционно настроенной демократической критики, пытавшейся применить метод исторического материализма к области литературы, старавшейся раскрыть общественные связи искусства и его обусловленность факторами социально-экономической жизни.

Сейчас мы видим ограниченность, эклектизм, упрощенство в работах тех лет. Однако это не дает основания обойти молчанием работы Е. А. Соловьева, Л. Н. Войтоловского, М. В. Морозова, В. Л. Львова-Рогачевского, М. А. Рейснера, и других, хотя некоторые из них в разное время увлекались идеалистической философией, некоторые же, будучи членами меньшевистской фракции РСДРП, совершили немало ошибок в политической деятельности.

При рассмотрении их критического наследия 1906—1911 гг. необходимо учитывать указания В. И. Ленина на то, что отношения между большевиками и меньшевиками были сложны и неоднoplanовы. Ленин вел непримиримую борьбу с отзовистскими и ликвидаторскими тенденциями в социал-демократии. В то же время в обстановке напряженной идейной борьбы с политической реакцией, с философским и литературным распадом он называл меньшевиков, не зараженных ликвидаторскими настроениями, товарищами во время распада.¹ Ленин видел возможность объединения всех, кто фактически в эти годы не поставил себя вне партии, на основе верности марксистской теории, считал нужным работать совместно, невзирая на отдельные тактические или политические внутривнутрипартийные разногласия.

И Ленин и Плеханов были непримиримы к приверженцам идеологической философии Маха и Авенариуса. Ленин много раз писал, что махисты, независимо от того, считали ли они себя большевиками или меньшевиками, являлись для социал-демократической партии чужими людьми.² Он делал исключение только для Луначарского и Горького, за которых боролся на протяжении нескольких лет, ибо не переставал считать их социал-демократами, хотя и заблуждавшимися. Резко критикуя отзовистские и махистские ошибки Луначарского, Ленин тем не менее возлагал на него надежды как на одного из создателей новой пролетарской критики.

Ленинские разъяснения помогают нам понять, что без учета позитивных сторон и достижений критиков-марксистов дооктябрьского времени нельзя исторически верно представить пути формирования марксистского литературоведения в целом.

Принципы социологического подхода к литературе были сформулированы видными представителями марксистской мысли в России. Но нельзя забывать и того, что их работы появлялись на широком фоне критики, которая тяготела к марксизму, но для которой были характерны вульгаризаторские тенденции (В. М. Фриче, П. С. Коган, Ю. М. Стеклов и др.). В отдельных случаях, как это произошло с В. М. Шулятиковым, вульгарно-социологические элементы со временем настолько усилились, что привели их автора к ошибочной, по сути анти-марксистской методологии.

Рассматривая творчество Андреева в оценке дооктябрьской марксистской критики, автор настоящей работы естественно поставил в центр внимания статьи Воровского и Луначарского как наиболее значительные. Помимо того, были учтены и приведены в систему все сколько-нибудь интересные или остро полемические работы рядовых критиков социал-демократического лаге-

¹ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 133.

² См. там же.

ря, воспринимавшиеся ими самими и их современниками в русле критики марксистского направления.³

По крайней мере три момента нужно иметь в виду каждому, кто хочет понять, как было воспринято и освещено творчество Андреева в дооктябрьскую пору. Первый из них — бурные события экономической, социальной, политической и идеологической жизни России, переживавшей кризис старого общественного уклада и шедшей навстречу новой идеологии, пролетарской революции, рождению нового общества. Второй момент — эволюция русской марксистской критики, прошедшей менее чем за четверть века фазы своего зарождения, становления и развития, выработавшей за короткий срок в трудных исканиях и спорах принципы подхода и критерии оценок современных литературных явлений. Третий момент — стремительная эволюция Андреева, художника оригинального, внутренне единого в своих исканиях, пережившего, однако, значительные перемены, тесно связанные с изменением характера его времени.

В изучении творчества Андреева социал-демократической критикой можно выделить два этапа: один, ранний — первые пять лет нового века, другой, качественно новый этап — от начала первой русской революции до Октября.

Имя Андреева стало всероссийски известным в 1901 г. после выхода в свет первой книги его рассказов. Укреплению его популярности способствовали Н. К. Михайловский рецензией на эту книгу и В. Г. Короленко статьей о «Жизни Василия Фивейского» (1904). Оба провозгласили Андреева одним из лучших современных писателей, а его произведения — выдающимися в русской литературе последних лет. Оба отметили привязанность молодого автора к темным сторонам бытия («страх смерти и страх жизни», по выражению Михайловского,⁴ ужас перед «злой преднамеренностью природы», по мнению Короленко).⁵ Оба не задавались целью объяснить эти черты тенденциями самой социальной действительности.

Эту задачу взяли на себя прогрессивно настроенные, ориентирующиеся на марксизм (некоторые, правда, на «легальный марксизм») критики из «Мира божьего», «Образования», «Журнала для всех», «Курьера» и ряда провинциальных газет, где сотрудничали ссыльные и местные общественные деятели.

³ В общей сложности насчитывается свыше 150 работ. Среди них около 10 книг и несколько десятков серьезных статей. Их большая часть зарегистрирована в библиографических указателях: А. Линин. Библиография социологической критики о Леониде Андрееве. Известия Азербайджанского университета, т. 8-10. Баку, 1927; Р. Мандельштам. Художественная литература в оценке русской марксистской критики. Библиографический указатель. М.—Л., 1928; История русской литературы конца XIX — начала XX века. Библиографический указатель. Под ред. К. Д. Муратовой. М.—Л., 1963.

⁴ «Русское богатство», 1901, № 11, отд. 2, стр. 58.

⁵ «Русское богатство», 1904, № 8, отд. 2, стр. 137.

Начало 900-х годов может рассматриваться только как первый опыт освоения марксизма в области литературной критики. Большинство из критиков, стремившихся стать на позиции марксизма, усвоив отдельные положения марксистской социологии и применив их к анализу искусства, в силу ряда причин так и не поднялись выше уровня общедемократической критики. Во многом они остались эклектиками, их попытки отыскать общественные импульсы и закономерности в развитии литературы и объяснить многообразные связи искусства с жизнью зачастую оканчивались неудачей.

Для ряда критиков было характерно упрощенно-схематическое представление об отношении литературы к социально-экономическим явлениям, что уже тогда нередко приводило к вульгарно-социологическому толкованию литературных произведений, метода и мировоззрения писателей.

Несмотря на все это, некоторым критикам марксистской ориентации удалось сказать немало важного об Андрееве.

Авторы ряда критических статей и обзоров, подчас придерживавшиеся различных политических убеждений, восторженно приветствуя появление незаурядного таланта Андреева, отмечали, что в его произведениях нашли отражение существенные процессы больной и мятежной эпохи.

«Редким, выдающимся явлением в современной литературе» назвал А. И. Богданович, критик журнала «Мир божий», «небольшую книжку» рассказов Леонида Андреева и добавил: в литературу пришел «новый большой талант».⁶ «Трагические элементы в жизни „одиноких людей“», — писал Шулятиков, — особенно сильно подчеркнул Леонид Андреев, недавно выступивший так блестяще со сборником рассказов, почти единодушно встреченный самыми громкими похвалами со стороны литературной критики и заявивший себя бесспорно одним из крупнейших современных художников слова».⁷ Одновременно критики подчеркивали, что сгущенность мрачных тонов и красок, болезненность героев не являются причудами автора. Так, В. Л. Львов-Рогаческий отмечал, что тематика андреевских произведений обусловлена временем, что писатель осознал болезни своего века и различил их симптомы, в результате чего ему удалось показать, как «болезнь социального организма ведет к болезни организма индивидуального».⁸

Задачу современной литературы критика видела прежде всего в уничтожении идолов, принимаемых за богов, в научном освещении прошлой и настоящей жизни, будущего челове-

⁶ А. Б. Леонид Андреев. Рассказы. «Мир божий», 1901, № 11, отд. 2, стр. 74.

⁷ В. Ш. Русская литература в 1901 году. «Курьер», 1902, 1 января.

⁸ В. Л. Львов. Мертвое царство. «Образование», 1904, № 11, отд. 2, стр. 116.

ства. «Сейчас, после открытия законов общества марксизмом,— писал Е. А. Соловьев-Андреевич,— современная мысль не может быть легковерной... Она не может рассматривать эволюцию человечества вне эволюции вселенной, человека вне природы, настоящее независимо от прошлого, мысль вне экономических условий, ее определяющих и создающих».⁹ По его мнению, творчество Андреева находилось в русле разрешения именно этих, наиболее насущных задач литературы.

Критики, тяготевшие к марксизму, заметили, что, возбуждая «беспощадные» вопросы времени, многие современные художники слова пользуются по преимуществу палитрой с темными красками, что в произведениях Андреева и других писателей преобладает тяжелое настроение. Не ограничиваясь констатацией фактов, они считали необходимым понять и объяснить причины и характер этого пессимизма.

По их мнению, социальная действительность угнетающе действовала на современную литературу. Но сумрачность писателей-демократов, к которым они относили Андреева, отличалась от болезненности русских декадентов. Декаденты сознательно уходили от анализа обусловленности человеческого поведения социальными явлениями. Ноты тоски в произведениях писателей-демократов не только вызваны «ужасами жизни», но «проистекают от великой требовательности к ней».¹⁰ Характеризуя пессимизм Андреева и других писателей, стоящих «во главе литературной эпохи», Войтоловский выделял в них одну общую черту: живое отношение к страданиям человека, поиски положительных идеалов.¹¹ Андреевич писал, что отсутствие бодрости, жизнерадостности не позволяет все же забывать отношения Андреева «к нашей обыденной жизни, его тоски о нашем рабстве, тех нежных и „влюбленных“ слов, какими он говорит о человеке, хотя бы на минуту глотнувшем свежего воздуха».¹²

В результате не только происхождение пессимизма Андреева и других передовых писателей было объяснено общественными причинами, но и сам пессимизм имел в глазах критиков ярко выраженную социально-протестующую окраску. Важным для них был вопрос о характере воздействия андреевского пессимизма. Признавая, что рассказы и повести Андреева вызывают в читателе гнетущее чувство, критики указывали, что его беспощадность и мрачность не на всех действует только разоружающе. «В пестрой драме всяк свое найдет,— писал по этому поводу Львов-Рогачевский.— Мертвый увидит, что весь мир гибнет, и поспешит сложить на пустой груди ненужные руки... А живой

⁹ Андреевич <Е. А. Соловьев>. Опыт философии русской литературы. СПб., 1905, стр. 504.

¹⁰ В. Мирский <Е. А. Соловьев>. Наша литература. «Журнал для всех», 1902, № 11, стр. 1385.

¹¹ Л. Войтоловский. Социально-психологические типы в рассказах Леонида Андреева. «Правда», 1905, № 8, стр. 123.

¹² Андреевич. Опыт философии русской литературы, стр. 505.

прочтёт, что гибнет то, что должно погибнуть, и радостно поднимет молот кузнеца».¹³

Критики социал-демократического направления отмечали преимущественно те стороны творчества Андреева, которые были созвучны поднимающейся русской революции. Они выделяли «протестующий пафос» его рассказов, «неподкупную мысль и горячее искреннее чувство» их автора.¹⁴ Своеобразие пессимизма Андреева для них заключалось в органическом сочетании чувства скорби и печали с призывом к активной борьбе со злом. «Сквозь гул набата, сквозь мрачное зарево пожаров, среди стопа и воплей прокаженных широкой волной пробивается *его героический протест против старого мира*», и «в каждом рассказе слышится смелый призыв к новой здоровой жизни, к борьбе с темными силами, в нас и вне нас лежащими».¹⁵

Почти вся молодая марксистская критика в противовес критике реакционной воспринимала даже наиболее спорные и безрадостные рассказы и повести Андреева, такие, как «Стена» и «Ложь», «Бездна» и «В тумане», «Мысль» и «Красный смех», не говоря уже о «Молчании», «В темную даль», «Жизни Василия Фивейского», в русле им созданного протестующего «активного» пессимизма. Поэтому она старалась использовать их в целях революционной агитации.

Рассматривая литературу под углом зрения современных задач освободительного движения, некоторые критики выразили недовольство тем, что у Андреева слишком мало бодрости и уверенности в победе, которые столь необходимы поднимающемуся на борьбу пролетариату.

Подводя итоги русской литературы за 1901 г., Шулятиков высказал спорное и малоосновательное мнение, что лучшие представители современной литературы — Чехов, Горький, Андреев, Бунин, как и литература в целом, «отражают жизнь односторонне, они интересуются индивидуальной психологией, индивидуальной моралью и индивидуальными интересами. Жизнь росла и прогрессировала, — писал он далее, развивая свою мысль об отрыве литературы от задач времени, — создавала положительные идеалы, ставила положительные цели... Литература оказалась не на высоте текущей жизни...».

По словам Шулятикова, марксистская критика зачастую свой «спрос на бодрые настроения» возмещала тем, что отыскивала «подобные настроения там, где их не было»; «она вкладывала *свое* содержание в такие глубоко пессимистические произведения, как „Три сестры“ Чехова или „В темную даль“ Андреева».¹⁶

¹³ В. Львов. Мертвое царство. «Образование», 1904, № 11, отд. 2, стр. 129.

¹⁴ Л. Войтоловский. Социально-психологические типы в рассказах Леонида Андреева. «Правда», 1905, № 8, стр. 140.

¹⁵ Там же, стр. 126, 140.

¹⁶ В. Ш. Русская литература в 1901 году. «Курьер», 1902, 1 января.

В суждениях Шулятикова справедливое желание увидеть в литературе черты нового, пролетарского миропонимания соединяется с крайне субъективистскими, вульгаризаторскими оценками ведущих тенденций в творчестве писателей: их якобы индивидуализма и беспросветного пессимизма.¹⁷

Более обоснованными были требования А. В. Луначарского, предъявленные им литераторам. Однако в статьях этого времени («К вопросу об искусстве», «К вопросу об оценке», «К вопросу о познании», «О художнике вообще и о некоторых художниках в частности»), определяя задачи литературы, Луначарский исходит из философских и теоретических посылок махистской абстрактно-биологической концепции. Нет сомнения, что теоретическая основа этих статей Луначарского противоречит марксизму, а многое в его анализе произведений того времени ошибочно. Но бесспорно также, что Луначарский-критик с его призывом к созданию жизнерадостного, боевого искусства не тождествен Луначарскому-теоретику. Его разговор о новом, пролетарском искусстве в статье «О художнике вообще и о некоторых художниках в частности» (1903) положил начало разработке им принципов марксистского подхода к литературным явлениям и их анализа, предпринятого в работах 1906—1907 гг., времени наибольшего сближения Луначарского с Лениным в дореволюционный период.

Совершенно не приемля «грустных песен» поэтов чистого искусства, Луначарский критически относился к писателям-реалистам, неточно названным поэтами «проклинающего и горестного романтизма». Лучшими из них, по его мнению, были Чехов, Горький и Андреев, которые блистательно нарисовали носителей болезни начала века, но не сказали, кому дано выполнить роль лекарей эпохи. Исключение Луначарский делал только для горьковских «Мещан», где он уловил приметы революционной нравственности. Призывая русские таланты пойти в авангарде активных борцов революции, Луначарский писал: «Перефразируя великие слова, мы можем сказать: одним читателям играют на свирели, и они пляшут, другим поют, а они плачут. Пусть же кто-нибудь трубит зарю и боевые марши: есть читатель, который хочет этого. Господа писатели, этот читатель хочет делать большое дело — посветите ему!».¹⁸ Этот призыв Луначарский обращал не только к Горькому, но и к Андрееву, считая его, как и Горького, способным показать новые «положительные типы».

Таким образом, зарождавшаяся в первое пятилетие 900-х годов марксистская критика или критика социологическая, как ее

¹⁷ Наиболее тенденциозно и прямолинейно характеризует Шулятиков Чехова и Андреева в статье «Восстановление разрушенной эстетики» (см. сб.: Очерки реалистического мировоззрения. СПб., 1904, стр. 585—654).

¹⁸ «Русская мысль», 1903, № 2, стр. 66.

тогда называли, посвятила Андрееву несколько десятков статей. Она радостно встретила появление нового таланта, отметила в творчестве Андреева постановку больших проблем русской общественной жизни, одобрила беспощадное отношение молодого художника к предвзятым идеям, к «мировому» злу и всеобщей лжи, указала на активную направленность его социального скептицизма и пессимизма. В лице Луначарского критика обращала внимание Андреева на революционные веяния русской жизни.

Следующее десятилетие (1906—1916) для Андреева было временем наибольшего расцвета таланта и одновременно проявления в его творчестве кричащих противоречий, временем идеологического и художественного кризиса.

В идейной и эстетической жизни это был период обострения споров марксистов в своем кругу и с инакомыслящими, принесших марксистской эстетике и критике свои достижения и свои издержки.

Основполагающее методологическое значение для марксистской науки о литературе имели работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» и его статьи о Толстом. Благодаря им марксистская критика обрела верный критерий анализа современной литературы; благодаря им стали ясны ущербность, односторонность, а иногда и просто псевдонаучность вульгаризаторских выступлений ряда критиков.

Сложная картина, которую представляла собой социал-демократическая критика 1907—1917 гг., становилась еще более запутанной, когда авторы критических работ обращались к анализу творчества Андреева, не поддающегося сколько-нибудь прямолинейному однозначному толкованию.

В России не было почти ни одного видного деятеля социал-демократической партии, писавшего о литературе, который бы ничего не сказал об Андрееве. В статье «Леонид Андреев» (1910) Воровский объяснил, почему нельзя было о нем не писать: «Если вы попросите современного интеллигентного русского читателя назвать наиболее талантливых авторов наших дней, он, наверное, на одно из первых мест — если не на первое — поставит Леонида Андреева».¹⁹ Уже это, по мнению Воровского, обязывает марксистов обратиться к творчеству писателя. Кроме того, Андреев, будучи художником противоречивым, болезненно реагирующим на проявления зла, как никто нуждался в серьезном социологическом истолковании, которое помогло бы демократическому читателю понять его творчество, самим критикам — важные процессы современной жизни, Андрееву — причины своих неудач и заблуждений.

К сожалению, ни у Ленина, ни у Плеханова нет работ об Андрееве, хотя они несомненно были знакомы с его творчеством.

¹⁹ В. В. Воровский. Леонид Андреев. В его кн.: Литературно-критические статьи. М., 1956, стр. 288.

8 сентября 1906 г. в «Пролетарии» появилась гневная статья Ленина «Руки прочь!», адресованная «кадетам и литературным наездникам», представившим искаженно революционные бои в книге «Москва в декабре 1905 г.». Составителей сборника, «не заметивших», что революцию делал восставший народ, Ленин сравнивал с персонажем из драмы «К звездам» Поллаком, этим равнодушным человеком, революционером поневоле и на один час. «Да поймите вы, жалкие люди, — писал Ленин, — что быть 11-го декабря в Москве в революционной организации и *не говорить* о восставшем народе могли бы только черносотенцы или педанты с совершенно выхолощенной душой вроде Поллака в „К звездам“ Леонида Андреева!»²⁰

Мотивы повести Андреева «Так было» Ленин использовал в апреле 1907 г., говоря о заблуждениях эсеров в оценке кадетского лозунга «Берегите Думу».²¹

Плеханов в 1909 г. намеревался писать об Андрееве, о чем свидетельствуют его заметки на полях различных книг и статей, с которыми он знакомился в эти годы, а также дошедший до нас набросок плана разбора драмы «Жизнь человека».²²

К Андрееву как к любимому и значительному современному писателю неоднократно обращался С. М. Киров.²³ М. С. Ольминский откликнулся рецензией на «Рассказ о семи повешенных»,²⁴ Воровский и Луначарский посвятили Андрееву несколько глубоких и содержательных статей, где его творчество было рассмотрено с разных сторон и под многими углами зрения.

Не ставя перед собой задачи сколько-нибудь исчерпывающе осветить имеющийся обширный критический материал, постараемся наметить основные направления и тенденции, в русле которых велось рассмотрение творчества Андреева, выдвинув при этом на передний план самое значительное в марксистской критике второго периода ее развития — работы Луначарского и Воровского.

В годы создания статей «Диалог об искусстве», «Искусство

²⁰ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 389.

²¹ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 15, стр. 214. См. об этом: Б. А. Бялик. Россия в 1901—1907 гг. В кн.: Русская литература конца XIX — начала XX в. М., 1971, стр. 30—31. Известно также, что Ленин, будучи в Париже, в феврале 1909 г. смотрел русскую постановку «Дней нашей жизни» (см. письмо Ленина А. И. Ульяновой-Елизаровой от 6 февраля 1909 г. — Полн. собр. соч., т. 55, стр. 267).

²² См.: Г. В. Плеханов: Литературное наследие, сб. 3. М., 1936, стр. 238, 268, 344; сб. 6. М., 1938, стр. 275—280, а также: Г. П. Семенова. Г. В. Плеханов о творчестве Леонида Андреева. «Русская литература», 1970, № 3.

²³ См. статьи С. М. Кирова — «Терек», 1910, 16 апреля; 1913, 14 ноября; 1916, 9 июня, а также его письма — «Литературная газета», 1939, 1 декабря; «Неделя», 1961, 12—18 ноября.

²⁴ См.: М. А. Александров. Леонид Андреев. «Сибирская мысль», 1911, 15 июля. — Очевидно, в полемических целях Ольминский в начале рецензии заявляет, что рассказа Андреева он не прочел.

и революция», «Задачи социал-демократического художественного творчества» (1906—1907) Луначарский становится одним из убежденных приверженцев ленинских принципов партийности в литературе. В журналах «Вестник жизни», «Образование», «Правда» он печатает свои лучшие дореволюционные критические работы.

В 1906 г. в «Образовании» Луначарский опубликовал цикл статей об Андрееве под общим заглавием «Заметки философа», в которых проанализировал драму «Савва», повесть «Губернатор»; рассказ «Так было». Тогда же в «Вестнике жизни» он поместил статью о драме «К звездам» и здесь же в 1907 г. дал разбор «Жизни Человека». Эти пять работ Луначарского были, пожалуй, самыми интересными среди его многочисленных дореволюционных статей и рецензий об Андрееве.²⁵

Луначарский подходит к Андрееву как социолог и как политик. Принципы своего подхода он сам объяснил следующим образом: «Как социолог, я весь должен отдаваться задаче, — как сделаны были историей люди данной эпохи? Как политик-практик, я весь должен отдаваться вопросу, — как людям получше сделать свою историю?»²⁶ Иными словами, Луначарский ставил перед собой двуединую задачу: с помощью Андреева-художника глубже понять уровень народного сознания и, учитывая этот уровень, использовать андреевское творчество в публицистических целях для того, чтобы поднять народное сознание до понимания необходимости революционной борьбы.

Исходя из сформулированной им самим задачи, Луначарский и вел анализ «очень значительных» и «бесспорно наиболее крупных произведений революционных дней» — «Саввы» (1906), «Губернатора» (1905), «Так было» (1905) и «К звездам» (1905).

Мировоззрение и мироотношение Саввы, героя одноименной драмы, Луначарский характеризовал как «непреклонный, решительный анархизм» (21), подчеркнув, что он выражал «самую душу и внутреннюю тенденцию революционного анархизма» (29), что анархизм этот вырос из любви к людям, из жажды отомстить за поруганное человечество. «Сила, непреклонность, уверенность и неподкупность саввиной мысли объясняются тем, — писал Луначарский, — что поддерживает ее далеко не только радужный ангел грезы о будущем, не только милосердный ангел сострадания — к братьям-безумцам, но и несравнимо более крепкая рука, рука демона мести» (30).

Для Луначарского очень важно то, что Андреев с объективной точностью показывает невыдуманность учения Саввы, этого «анархиста-коммуниста». Программа Саввы не есть его лич-

²⁵ См. об этом: Н. А. Трифонов. Луначарский в борьбе за литературных сторонников пролетариата. «Русская литература», 1969, № 4.

²⁶ А. В. Луначарский. Заметки философа. О настоящих анархистах. «Образование», 1906, № 10, отд. 2, стр. 25. — В дальнейшем ссылки на эту статью даны в тексте, страницы указываются в скобках.

ная причуда или причуда теоретизирующих интеллигентов. Она — порождение жизни, страданий многомиллионных угнетенных масс. Анархический универсализм Саввы вызван не презрением к окружающей черни, а надеждой на возрождение человеческих душ. «Савве легко дойти до нигилизма, устраняющего самого человека, и если он устраняет только всю культуру, оставляя голого человека на голой земле, то это потому, что в нем еще брезжит вера в человека», утерянная «голыми» теоретиками из числа анархистов (21). Логика характера Саввы, логика его поведения, по мнению Луначарского, не только раскрывает идейную сущность революционного анархизма, но показывает закономерность и неизбежность его поражения.

Луначарский отмечал, что Андреев очень тонко прослеживает, как максимализм Саввы вырастает из ужасов социального бытия, доведшего человека до апатии (Тюха), религиозного фанатизма (Липа) или полуживотного состояния (царь Ирод), и одновременно, как он же приводит героев революционного духа и дела, подобных Савве, к полному краху и гибели. «Стремиться же сразу, насильственно вогнать в человека всю истину, когда царит еще другая истина, т. е. другое прочное приспособление к определенной, еще не изменившейся среде (речь идет о неудавшейся попытке Саввы взорвать икону и «вылечить огнем» неистребимую веру в чудо. — Л. И.), — значит идти на верное поражение, как шли герои 70-х годов» (32).

С точки зрения Луначарского, драма «Савва» в целом и судьба ее трагического героя — ценное художественное свидетельство демократического писателя, сумевшего в эпоху первой русской революции передать косность и противоречивость сознания широких масс (укрепление, а не разрушение веры в чудо после взрыва в монастыре) и трагическую неодолимость разрыва между революционным сознанием единиц и отсталым — миллионов (убийство Саввы, озверевшей толпой религиозных фанатиков).

Пьеса Андреева помогла Луначарскому изложить и собственную трактовку общественной роли «настоящего анархиста» в первой русской революции, когда анархизм явился выражением интересов протестующих, но малосознательных масс. Одновременно Луначарский затронул вопрос об отношении Андреева к Савве и его делу.

Затронул, но не ответил на него, не ответил умышленно, подчеркнув, что выяснение политических пристрастий Андреева для него не являлось первоочередной задачей. «Говорят, наш интереснейший художник сам не чужд некоторой симпатии к последовательному теоретическому анархизму. Может быть, это и так. Но „Савва“ невольно или против воли автора сделался, на мой взгляд, довольно глубоким памфлетом *против* анархизма» (20). Чуткость Андреева, по мысли Луначарского, сказалась и тогда, когда он показал увлечение анархизмом в революционной России, и в особенности тогда, когда он, быть может, вопреки лич-

ным симпатиям, раскрыл внутреннюю неизбежность поражения анархизма как системы взглядов и способов борьбы.

Для Луначарского общественное значение драмы в том, что она помогла осознать всем, что только «пролетариат несет с собою организацию всего хозяйства в совокупности. И он найдет хозяина земли — не в отдельном человеке найдет он его, а в сотрудничающем человечестве» (32). Столь же поучительной считал Луначарский драму и для революционирования сознания самого пролетариата.

Не менее высокую оценку дал Луначарский драме Андреева «К звездам». Назвав ее «глубоким трактатом» по психологии и этике, отметив, что «драма написана очень честно», что в ней «есть большие думы, большие чувства», Луначарский писал: «Она из прочных. Ее материал долго не потеряет цены. Не все испытывают революцию как обострение философских, внутренних запросов, но художнику она именно позволила подняться выше, чем он держался обыкновенно, чем держится обыкновенно художественно-философская мысль, и это останется».²⁷

Луначарский находил, что галерея психологических типов — Поллак и Житов, Петя и Маруся, Анна и Верховцев, астроном Терновский и революционер Трейч — полнокровно отображает галерею русских характеров, рожденных или высветленных революцией. В заслугу Андрееву Луначарский ставил первый в русской литературе образ революционера-пролетария Трейча, вместе с которым «Андреев привел нас на вершины активной философии жизни, философии всечеловеческого труда, человеческого преобразования мира» (№ 12, стр 14).

Андреев стремился осмыслить значение русской революции в поступательном движении человечества. Вот почему Луначарский так восторженно встретил эти, как он говорил, «философские диалоги».

Однако в отличие от разбора «Саввы», где Луначарский не задавался целью определить политическую позицию автора и ее роль в общей концепции пьесы, в данном случае он решил о ней написать. А позиция представлялась ему весьма уязвимой. Луначарский увидел проявившуюся в драме политическую наивность автора, приведшую к тому, что «ее философская идея оказалась уже ее психологии».

Андреев приравнивает подвиг ученого, готового отдать жизнь за правду научного открытия (Терновский), к подвигу революционера, идущего на смерть во имя социального равенства людей (Николай, Трейч). Он считает их равноценными проявлениями человеческой жизнестойкости, полагая, что они равно необходимы для прогресса. Такое приравнивание дела революционера-ученого и революционера-профессионала показалось

²⁷ А. В. Луначарский. К звездам. «Вестник жизни», 1906, № 8, стр. 11. — В дальнейшем ссылки на эту статью даются в тексте, номер журнала и страницы указываются в скобках.

Луначарскому абстрактно-наивным и принижающим роль социальных революций. Андреев, писал он, пытается соединить несоединимое: «вдохновенный историзм» (Трейч) и «восточно-пассивный космизм» (Терновский) (№ 12, стр. 12). В наши дни обращение Терновского к свободному человеку свободного общества не воспринимается как «восточно-пассивный космизм». Тогда же, в условиях совершающейся революции, упрек Луначарского был в какой-то степени оправдан (монологи Терновского в конце драмы и сейчас звучат несколько риторически), хотя и не вполне основателен, в особенности, если учесть жанр пьесы, определяемый самим Луначарским не как социально-философская драма действия, а как «философские диалоги».

Статьи о «Губернаторе» и «Так было» Луначарский озаглавил «Социальная психология и социальная мистика».²⁸ В обеих вещах критик выделил одни и те же сильные и слабые стороны.

К художественным достижениям Андреева Луначарский относил удачное воспроизведение процесса пробуждения социального самосознания низов, которые приходят к коллективному выступлению против властей («Губернатор»). Большой удачей Луначарский считал и обрисовку постепенного зарождения и торжества чувства справедливости у угнетенного народа, ведомого героями-безумцами на бой, который оканчивается победой над тиранией («Так было»).

Слабой стороной обоих произведений были их «неожиданные», с точки зрения Луначарского, концовки. Повесть «Губернатор» венчалась идеей вечнонеизбежного возмездия властительным убийцам (смерть губернатора). Рассказ «Так было» завершался рефреном «так будет», относившимся и к пробуждению в каждом угнетенном борца, и к мысли о том, что рабство неодолимо, поскольку в каждом борце сидит в то же время раб, не могущий справиться с завоеванной свободой.

В действительности противоречия между первой и второй частями «Губернатора» и «Так было» не существовало. Дело в том, что первые их части читателю и критику без труда удалось наполнить хорошо знакомыми конкретно-историческими примерами из практики революционных боев. Художественные же абстракции вторых частей подобной «обработке» не поддавались. «Художественная метафизика» Андреева отражала силу и слабость революции в образах преувеличенно-заостренных по форме и неясных, размытых по своему социальному содержанию. «Губернатор» своей концовкой утверждал неизбежность возмездия тирану, по воле которого совершилось «кровавое воскресенье». И в этом ее сила. Но Андреев не мог показать, кто и каким образом этого достигнет.

²⁸ А. В. Луначарский. Заметки философа. Социальная психология и социальная мистика. «Образование», 1906, № 5, отд. 2, стр. 53—78; № 6, отд. 2, стр. 34—50.

«Так было», рассказ о Великой французской революции, являлся в то же время рассказом о революции вообще и о русской революции в особенности. Луначарский как бы не замечал этого, требуя, чтобы Андреев написал о конкретной революции и ее положительном революционизирующем влиянии на конкретную страну и конкретный народ. Критик не замечал и того, что Андреев, сокрушаясь о политической и гражданской незрелости народных низов, своим «Так было» в октябре 1905 г. предрекал революции поражение, что в этом предсказании сочетались сомнение в способности угнетенных стать свободными, боль за неизбежный крах революции и страстный призыв к уничтожению «тьмы» в народном сознании, к вытравливанию рабского чувства, ставшего чертой *социальной* психологии.

В анализе «Так было» и «Губернатора» Луначарский отходил от тезиса, провозглашенного им в статье «О настоящих анархистах»: там он заявлял о намерении брать у художника материал, который помогал бы ему, социологу и политику, осмыслить, как сделаны люди историей. Здесь же Луначарский подходил к Андрееву с более высокой меркой: он хотел, чтобы Андреев анализировал и оценивал жизнь с позиций пролетарского миропонимания. Луначарскому казалось, что новый Андреев, утверждающий революцию, стал намного выше прежнего Андреева, проклиная уходящий мир и горевавшего о его жертвах. «Метафизика» Андреева была чужда социал-демократу Луначарскому. Желая видеть Андреева в своем стане, он не хотел вдаваться в объяснение причин, заставлявших писателя говорить на языке «вечных истин» и с их помощью отрицать социальное зло. Это не помешало ему в атмосфере самого Андреева рассмотреть «Жизнь Человека». По словам Луначарского, глубокая философская драма Л. Андреева «являет собой блестящий пример того, чем должна быть истинная символическая драма».²⁹

«Метафизичность» Андреева не смутила Луначарского, считавшего ее одной из самых сильных и характерных особенностей андреевского дарования. Он писал, что внешняя отвлеченность как прием социальной и философской символизации помогала «нашему мощно растущему поэту» говорить о современности словами «трагического мужества и трагической радости» (117). «Некто в сером» — это «природа в ее законах, ничего не желающий закон», пользуясь которым драматург нанес «удар по иллюзиям индивидуального счастья» (104).

Бесстрашие в оценке жизни, как и полет художественной мысли, дала Андрееву, по мнению Луначарского, русская революция, с высот которой драматургу открылась живая правда будничного человеческого бытия.

²⁹ А. В. Луначарский. Новые драмы. Вестник жизни, 1907, № 3, стр. 103. — В дальнейшем ссылки на статью даются в тексте, страницы указываются в скобках.

Если сопоставить статьи Луначарского 1906—1907 г. об Андрееве, станет ясно, что в его трактовке немало противоречий. Андреев был для Луначарского одним из первых русских литераторов, смело заговоривших о России революционной поры. Отметив его достижения на этом пути, Луначарский иногда слишком прямолинейно понимал свою задачу публициста-воспитателя. Ему хотелось, чтобы Андреев стал на позиции пролетарской революционности, и он не замечал, что старается переключить художника в сферу иных, не свойственных ему социально-политических категорий. Увидев в Андрееве союзника, Луначарский порою вел разговор о нем в ключе, чуждом для писателя, и не всегда помогал раскрыть логику его художественной мысли. Выводы Андреева были, несомненно, ограниченными, с точки зрения марксиста-политика, но они были исторически закономерны для художника, целью которого было «вживание» в психологию народных масс, «вслушивание» в голоса людей, отравленных многовековым рабством.

Писатели демократического лагеря трудно переживали поражение первой русской революции. Их усилия были направлены на осмысление причин поражения, на выяснение возможностей возобновления, говоря словами Андреева, «тяжелой революционной работы».³⁰ Торжествовавшая столыпинская реакция выдвинула из своих рядов «могильщиков» революции, писавших на нее клеветнические памфлеты. Политическая реакция шаг за шагом подчиняла себе растерявшегося россиянина, использовала в своих целях любые сомнения, слабости и тем более ошибки писателей-демократов. Радостно приветствовала она горьковскую «Исповедь», купринскую «Морскую болезнь», андреевскую «Тьму».

Андреев, отдавший несомненную дань реакции, не политической, а той, «что поселилась в усталом сердце», в эти годы создает ряд значительных произведений («Иуда Искариот и другие», «Из рассказа, который никогда не будет окончен», «Иван Иванович», «Рассказ о семи повешенных»), в которых резко и определенно выступает против убийц революции и их пособников, стремится заставить каждого активно отстаивать человеческую свободу, честь и достоинство.

Вместе с тем в произведениях, написанных после революции 1905 г., с большей глубиной обнаружилась двойственность его мировоззрения. Стало ясно, что надежды Луначарского на обращение Андреева в проводника идей пролетарского коллективизма тщетны. И Луначарский, как увидим, несколько односторонне представил Андреева как преимущественно реакционного писателя.

³⁰ Л. Андреев. Письмо М. Горькому 12—25 августа 1911 г. «Литературное наследство», т. 72. М., 1965, стр. 314.

В мрачное время реакции Андреев, как всегда, хотел быть с силами демократии, но зачастую он оказывался в одиночестве, с ненавистью встречаемый реакционной критикой, не до конца понятый и принятый сторонниками революции.

Сборники статей «Литературный распад» в значительной степени помогают прояснить характер творчества писателя и его место в литературно-общественной борьбе эпохи реакции. В них участвовали М. Горький, Воровский и Луначарский, здесь были помещены статьи Войтоловского, Морозова, Стеклова, Фриче и других. Взгляды участников сборника на современную литературу по принципиальным вопросам совпадали: они видели в ней некоторые просветы, но констатировали, что в целом литература, как и вся русская культура, подвержена разлагающему воздействию реакции. Они боролись с реакцией за реалистическую литературу, ибо «творчество будущего» для них не имело ничего общего с «творчеством современного декаданта».³¹

В обеих книгах «Литературного распада» Андрееву было отведено немало места. Из десяти статей первой книги одна — Луначарского — посвящена последним произведениям Андреева: «Елеазару», «Иуде Искаротию», «Проклятию зверя», «Тьме» и «Царю-Голоду»; еще в пяти статьях говорилось об Андрееве в связи с общим состоянием русской литературы. Две из десяти статей второй книги также рассматривали творчество писателя на фоне русского реализма и модернизма начала века.

Следует сказать, что только один Шулятиков зачислил Андреева в ряды буржуазно-реакционных писателей. В статье «Неаристократический аристократизм» Шулятиков объявил Андреева, как, впрочем, Чехова и других писателей, буржуазным литератором, отстаивавшим интересы капитала. Редакция «Литературного распада» в особом примечании сочла нужным отмежеваться от подобной интерпретации: «Мы помещаем статью В. Шулятикова, хотя не можем согласиться с приемами автора и с его оценкой некоторых литературных явлений».³²

Одновременно со второй книгой «Литературного распада» вышел сборник статей тех же авторов «Кризис театра». Здесь Шулятиков назвал Андреева «ярким идеологом буржуазии, которого с удивительным легкомыслием стоустая молва приобщает к лагерю носителей пролетарского мировоззрения».³³

Резкую отповедь обоим статьям Шулятикова дал Луначарский, с прискорбием заметивший, что «даже у плохих буржуазных критиков» он никогда не наблюдал такого чудовищного непонимания того, что творчество Андреева эпохи реакции — «это крик боли и возмущения», «это кровавая сатира на ту

³¹ Литературный распад. Критический сборник, [кн. 1]. Изд. 2-е. СПб., 1908, стр. 3.

³² Литературный распад. Критический сборник, кн. 2. СПб., 1909, стр. 231.

³³ В. Шулятиков. Новая сцена и новая драма. Кризис театра. М., 1909, стр. 105.

форму прогресса, которую он (Шулятиков.— *Л. И.*) хочет навязать Андрееву, что это историческое признание своей слабости исправить жизнь, но это голос скорби, страдания и отчаяния». ³⁴

Точка зрения Шулятикова не разделялась социологической критикой предоктябрьского десятилетия. Очень немногие—Коган, Фриче и некоторые другие отчасти с ним перекликались. Однако высказывания представителей вульгарного социологизма дореволюционного периода сыграли отрицательную роль в советском литературоведении, в течение долгого времени зачислявшем Андреева в ряды крайней политической реакции.

Сложнее была оценка Луначарского. Его возмущали вульгаризаторские извращения смысла творчества Андреева. Шулятиковым, он активно вступился за Андреева и против нападавшей на него декадентской критики. ³⁵ Но он же обвинял Воровского и других своих соратников в объективизме и излишней снисходительности к Андрееву, еще недавно так много обещавшему, по мнению Луначарского, пролетарскому искусству и ставшему в годы реакции выразителем настроений мелкобуржуазной стихии.

Луначарский был прав, отмечая теперь, как и прежде, объективные расхождения Андреева с социал-демократами. Но если раньше он старался объяснить творчество писателя, использовать его для воспитания борющихся масс, показывая, что в нем пролетариату близко, то теперь его критика Андреева стала крайне односторонней. (Этого нельзя сказать о тех случаях, когда он брал писателя под защиту от вульгаризаторов всех мастей или когда он писал о театре Андреева.)

Взгляд Луначарского на Андреева, как и его литературные воззрения 1908—1912 гг. вообще, не свободен от элементов вульгарно-социологического толка, свойственных в еще большей степени Богданову и Базарову, создавшим «теоретическую платформу» для будущей якобы чисто пролетарской культуры.

Излагая социально-философский смысл произведений Андреева 1905—1906 гг., Луначарский вступал в противоречие со своими прежними работами; обращаясь к новым, он нередко допускал явные натяжки и неточности в характеристике идей и образов.

В новом толковании Луначарского Андреев неприемлем для пролетариата потому, что он ненавидит человека, а жизнь для него бессмысленна потому, что он — апологет смерти, предательства, тьмы.

Драма «Савва», которую Луначарский считал чуть ли не вершинным произведением революционных лет, теперь оказа-

³⁴ А. В. Луначарский. Еще о театре и социализме. Вершины. СПб., 1909, стр. 200.

³⁵ См.: А. Луначарский. Очерки современной русской литературы. «Заграничная газета», 1908, 23, 30 марта.

лась утверждением идеи, «что человеческий род неисправим и что его надо истреблять».³⁶ «Иуда Искариот и другие» была воспринята только как «повесть о низости рода человеческого». Луначарский игнорировал важный ее аспект — требование Андреевым ответственности каждого за собственные мысли и поступки, активного неприятия зла. «Елеазар», в котором Андреев противопоставил носителю смерти Елеазару носителя жизни Августа, побеждающего Елеазара, был принят Луначарским только как проповедь «страха смерти в чистейшем его виде». Для «Тьмы» Луначарский поначалу сделал исключение, говоря, что это — выступление Андреева против «этического самодовольства», но повесть в целом, по его мнению, — «консервативно-мещанская реакция на революцию». Наиболее односторонней оказалась трактовка «Царя-Голода», в пересказе которого Луначарский допустил ошибки, а драму в целом провозгласил «бесконечно упрощенным, мрачным, почти клеветническим изображением рабочего класса».

Статья Луначарского потрясла Андреева. Он писал Горькому: «Да, травля. Кадеты, мистики, декаденты, октябристы, черная сотня — со всех сторон. Но никак не ожидал я, что увенчают травлю с.-деки и что к именам Мережковского, Гиппиус и Брюсова присоединит свое имя Луначарский...». С возмущением перечислив искажения в изложении его произведений, Андреев заметил, что критика Луначарского «ничуть не уступает Буренину и Мережковскому», что Луначарский не уяснил себе, «где враги и где друзья и... бьет по своим». Завершает же Андреев письмо неожиданными словами, на первый взгляд плохо сочетающимися со всем его текстом: «А в общем все-таки ваш сборник хороший и своевременный».³⁷

Но противоречие между письмом и его выводом лишь внешнее. Сборники «Литературного распада» несомненно импонировали Андрееву потому, что их авторы выступали против могильщиков революции, многое в которой было для писателя священным и неприкасаемым. К тому же большинство авторов сочувственно отнеслось к его творчеству. Ю. М. Стеклов, борясь против «уродливостей в литературе», взывал к лучшим писателям

³⁶ А. В. Луначарский. Тьма. Литературный распад, [кн. 1], стр. 149—170.

³⁷ Письмо от 21—23 марта 1908 г. «Литературное наследство», т. 72, стр. 307, 308, 309. Горький на письмо не ответил. Пятницкому он сообщал, что его молчание вызвано глубоким расхождением с «бывшими товарищами» Андреевым, Куприным, Чириковым. Это не помешало ему в июле 1908 г. сказать, что имя Леонида Андреева — самое интересное в европейской литературе (там же, стр. 437). Очень противоречиво относясь к Андрееву, в один из напряженных моментов их «дружбы-вражды» (октябрь 1911 г.) Горький в письме к нему счел необходимым присоединиться к оценке Луначарского (там же, стр. 319). Взаимоотношения и взаимооценки Горького и Андреева всесторонне рассмотрены В. И. Беззубовым в статье «Леонид Андреев и Максим Горький» (Уч. зап. Тартуск. ун-та, 1968, т. 13, вып. 217).

времени — Андрееву, Бунину, Куприну, Серафимовичу, чтобы те не давали оснований сравнивать их произведения «с сологу-бовской чертовщиной».³⁸ Войтоловский в двух статьях противопоставлял Андреева и Горького как «представителей революционного искусства, социального символизма» писателям-декадентам. Он именовал Андреева «будильником политической чуткости».³⁹ М. В. Морозов в статье сборника «Литературный распад» и в других своих работах рассматривал творчество Андреева как повествование о трагических коллизиях современности. Он утверждал, что Андреев «резко и определенно отходит от тех, кто как бы старается снова вставить Елеазару глаза и сделать их очаровательными или страшными».⁴⁰ «Подводя итог творчеству Леонида Андреева, — писал Морозов, — я не могу назвать его пессимистом. Есть что-то больное в этом таланте; но, не приемля живой, непосредственной действительности, он отрицанием ее восходит к утверждению, правда призрачного и туманного, но все же чарующего и манящего нас бытия». Посему творчество Андреева в целом Морозов назвал «оружием против безнадежного пессимизма».⁴¹

В работах Морозова, Войтоловского, Стеклова и других участников сборника «Литературный распад» Андреев рассматривался как явление прогрессивной литературы. Критики писали, что в нем слишком сильно «вселенское отрицание», которое отдельными своими сторонами созвучно декадансу и может быть использовано контрреволюцией. Но в целом творчество Андреева помогает силам революции вести борьбу с политической реакцией, с крайними проявлениями разложившейся, капитулировавшей декадентской литературы.

«За» и «против» Андреева в «Литературном распаде» были освещены в статьях Воровского. Его восприятие Андреева было наиболее глубоким и плодотворным в марксистской критике, хотя прогрессивным моментам творчества писателя критик уделил гораздо меньше внимания, нежели реакционным.⁴²

Воровский был разносторонним критиком. Он писал о прошлом русской литературы, составлявшем ее гордость, — о Белинском и Герцеце, Тургеневе и Добролюбове, Писареве и Кольцове. Он быстро и чутко реагировал на свежие веяния литературы настоящего. Обращаясь к своим современникам, Воровский ставил своей задачей определить, чьи они наследники, что нового дают литературе, какое место занимают в идейной

³⁸ Ю. М. Стеклов. Социально-политические условия литературного распада. Литературный распад, [кн. 1], стр. 53.

³⁹ Л. Войтоловский. Итоги русского модернизма. Там же, стр. 189.

⁴⁰ М. В. Морозов. Перед лицом смерти. Там же, стр. 267.

⁴¹ М. В. Морозов. Леонид Андреев. В его кн.: Очерки новейшей литературы. СПб., 1911, стр. 67.

⁴² См.: О. В. Семеновский. Воровский — литературный критик. Кишинев, 1963, стр. 184—185.

борьбе своей кризисной и революционной эпохи. Его статьи «Базаров и Санин», «В ночь после битвы», «Раскол в темном царстве» — анализ злободневных вопросов, своеобразная летопись литературы и жизни 90—900-х годов.

В 1910 г. Воровский начал издавать задуманную им «Историю новейшего романа». Для нее он написал главы о Горьком, Куприне, Андрееве. Сюда примыкают его статьи о Чехове и Бунине. Этих писателей Воровский считал самыми выдающимися, так как они помогали понять наиболее важные процессы в различных сферах жизни.

Чехов в концепции Воровского — начало новой эпохи, идейной и художественной, начало русской культуры XX века. Он — средоточие резко критического, холодно-безжалостного отношения к ненавидимому им господствующему общественному укладу и первое предчувствие «смысла и оправдания жизни». Горький для Воровского — художник-боец, ищущий «нового, бодрого, сильного, героического», «дерзкий глашатай безумства храбрых». Он родился для «особой миссии»: услышать и передать голос зарождавшейся революционной эры. Куприн — наследник жизнелюбивой, заражающей жаждой жизни, а потому противостоящей всему косному классической русской литературы. Через все беды и катастрофы он высоко несет гуманистические идеалы раскрепощенных «науки, искусства и свободного физического труда». Бунин, с точки зрения Воровского, — прежде всего беспощадный критик оскудевающей, уходящей России. Его отличает «глубокое проникновение в жизнь деревни», хотя нарисованные им картины современности и полны безысходной тоски. Андреев в славной когорте современных талантов — носитель духа сомнения и надежды, его творчество — отражение кризисных явлений жизни, ее глубоких противоречий.

Воровский уделил Андрееву внимания больше, чем всем другим писателям прошлого и настоящего. В 1908—1910 гг. он посвятил ему шесть статей, не считая мелких рецензий и упоминаний в других работах. В Андрееве для Воровского перекрещивались две линии его интересов, соединялись вопросы, изучением которых он занимался в 900-е годы: судьбы русской интеллигенции с 40-х годов XIX столетия до эпохи первой русской революции и анализ отношений художественного творчества с современной действительностью.

В итоговой статье «Леонид Андреев» Воровский впервые предпринял попытку взглянуть на творчество писателя как на единое целое, определить его идейные истоки и характер взаимосвязи с русским освободительным движением и русской литературой. Критик поставил целью обнаружить степень зависимости андреевского творчества от жизни, силу отражения в нем действительности и силу его воздействия на окружающую жизнь. В связи с политическими задачами времени Воровский нередко заострял и преувеличивал его темные стороны. Это в

особенности касается таких полемических статей критика, как «„Правда” или „ложь”» и «В ночь после битвы» (1908). Они были написаны в разгар реакции, в борьбе с ней, а потому прежде всего нацелены на все, что было реакционного или могло быть использовано реакцией в произведениях Андреева. Иногда, как увидим ниже, Воровский допускал некоторые полемические передержки, которые нельзя рассматривать вне политического контекста эпохи и от которых почти свободно одна из последних его статей «Леонид Андреев».

Как уже говорилось, Воровский обращался к Андрееву как к представителю определенной *стадии* в развитии русской разночинной интеллигенции и одновременно давал модель поэтапного движения творчества Андреева от 90-х годов до 1908 года. Им были созданы две рабские схемы, с помощью которых он в нескольких аспектах раскрыл социально-этический смысл творчества Андреева.

В двух редакциях одной и той же статьи об Андрееве («Леонид Андреев и русская интеллигенция», 1908 и «Леонид Андреев», 1910) Воровский возводил социально-психологическую родословную писателя к 60-м годам XIX столетия. Историю русской интеллигенции критик посвятил ряд известных работ: «Лишние люди», «„Мятущиеся” и „мечущиеся”», «Памяти „неистового Виссариона”», «Д. И. Писарев», «Базаров и Санин», «Н. А. Добролюбов» и др. В них Воровский разграничил два направления внутри интеллигенции. Родоначальником обоих он считал Белинского. От него потянулись две ветви: одна, революционная, через Чернышевского и Добролюбова к пролетарским революционерам; другая — демократическая, «народолюбивая» — через Писарева, Некрасова, Гл. Успенского, Осиповича-Новодворского к Гаршину и Надсону и от них — к Чехову и Андрееву. Обе ветви тесно переплетаются между собой, несмотря на качественные отличия друг от друга.

Интеллигенты второй ветви — разночинцы по происхождению, демократы по мировоззрению, объединены были Воровским на основании абсолютного отрицания ими буржуазности (хотя сами они в научном смысле «буржуазны»), «страстной жажды принести счастье обездоленному народу», рационализма мышления и утопизма положительных идеалов, осуществления которых они «искали в народной среде».

Воровский прослеживал, как от настроения радостного ожидания и уверенности в будущем разночинная интеллигенция шла к социальному скепсису и «мировому пессимизму», протекавших от неосуществимости их мечтаний и от «разочарования» ее в народных массах, не оправдавших надежд альтруистов и народолюбцев.

В Гаршине и Надсоне Воровский отмечал уже черты разложения «красивого и чистого» мирозерцания. Чехов и Андреев

были для него представителями двух стадий, но уже не разложения, а оскудения русской интеллигенции. В них Воровский оттеняет в первую очередь то новое, что принесли с собой «девяностники» и «девятисотники»: сложный комплекс демократизма и «антидемократизма» (критическое отношение и усилившиеся требования к народу, который они хотят нарисовать таким, каков он есть), обостренное восприятие несбыточности утопических идеалов своих предшественников и своих собственных, критика всего, что было для них священным, и мучительные поиски выхода из состояния неверия и отрицания.

Воровский отмечает известную разницу между Чеховым как «объективным изобразителем гибнущей интеллигенции» и Андреевым, «прямым выразителем ее субъективного настроения».⁴³ Сущность этого субъективного настроения заключается в универсальном отрицании, возникшем на базе крушения рационалистического мирозерцания — основы интеллигентского миропонимания.

Главные противоречия мировоззрения и творчества Андреева Воровский объяснял противоречиями среды, носителем взглядов и настроений которой тот был. В годы революции и предреволюционные годы противоречия эти обострились до крайности, оттого и на творчество Андреева легла печать болезненности, обреченности и безысходности. Именно отсюда происходят, с точки зрения Воровского, андреевские «нет» жизни (во имя отрицания *данной* жизни), мысли (вместе с отрицанием *данной* мысли), добру (из-за бессилия сотворить добро в *данных* условиях).

Как уже отмечалось, Воровский, поскольку он задался целью рассмотреть нисходящую линию развития «классической» интеллигенции, остановился более всего на андреевской «философии отрицания» (292). Именно она была для критика тем новым, в то же время идеологически абсолютно неприемлемым, что появилось в системе взглядов народолюбцев.

Положительные идеалы Андреева шли вразрез с народившимися идеями пролетарского коллективизма. Они были устаревшим вариантом прежнего народолюбия. Поэтому Воровский охарактеризовал их в общем виде. Он обратился к ним, как это ни странно, при анализе самого неудачного андреевского рассказа «Тьма», герои которого, по меткому наблюдению критика, сконструированы автором «для собственных надобностей». Под «тьмой», по справедливому истолкованию Воровского, Андреев разумел ту «идеализированную тьму униженных и оскорбленных». (163), ради которых жили и боролись чуткие интеллиген-

⁴³ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., 1956, стр. 206. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, страницы в скобках.

ты. Она же — то страшное, стихийно-слепое, из-за чего «неми-нуемо гибнет все сильное, смелое и прекрасное» (162).

Для Андреева, не ставшего, по словам Морозова, одного из соратников Воровского, по политической прозорливости с веком наравне, разрыв между незрелым народным сознанием и самопожертвованием альтруистов-одиночек разрастается в неразрешимую трагедию. Реального выхода из трагедии в творчестве Андреева нет. Отказ Алексея, героя «Тьмы», от революционного дела — это выход-истерика для автора, «предпочитающего борьбе искупление путем страдания» (301).

Для Андреева уход его героев во «тьму» — это уход в апологизированную интеллигенцией народную среду, которую он и его предшественники считали силой, противостоящей политической реакции, политической «тьме». Для Воровского, как для социал-демократа, верящего в революционный пролетариат, «тьма» Андреева — лишь «оборотная сторона той, ненавистой тьмы» (163). Иными словами, всеми силами отталкиваясь от ненавидимого им политического строя жизни, Андреев ничего не мог ему противопоставить.

Парадоксальная концовка рассказа проистекает от максимально высоких этических требований «его моральной философии разума и добра» (303) для всех людей, а не для привилегированных единиц. В то же время концовка рассказа — это невольное для автора соединение с политической тьмой, которую Андреев ненавидит, но которая радостно возьмет на вооружение его парадокс. Воровский делал вывод об объективной реакционности андреевского творчества, несмотря на то, что хорошо понимал, что субъективно Андреев противопоставит силам политической реакции.

Как уже отмечалось, Воровский отказался от всестороннего анализа вершинных произведений Андреева («Жизнь Василия Фивейского», «Савва», «Рассказ о семи повешенных» и др.). Нередко его конкретные оценки не совпадали с объективным смыслом произведения. Так, он не распознал иронической природы «Моих записок» и трактовал разоблачаемого Андреевым главного героя повести как одного из двойников писателя.

Как правило, Воровский делал акцент на разборе темных сторон произведений писателя. Провозгласив очень важную мысль о единстве творчества Андреева как художественного целого, указав на внутреннюю противоречивость каждого из этапов пути, связав эти этапы внутренней логикой эволюции Андреева от «реалиста» через «абстракциониста» к «схематисту», Воровский констатировал наличие в нем мотивов жизнеутверждения и жизнеотрицания, но анализировал лишь последние. Уже после смерти Андреева Горький скажет, что «Осанна!» и «Анафема!» миру у Андреева сосуществовали и состязались в силе.⁴⁴ Воровский же обратил внимание прежде всего на его

⁴⁴ «Литературное наследство», т. 72, стр. 372—373.

отрицания, объяснив их и дав им суровую политическую оценку.

Одна из данных Воровским характеристик Андреева вызвала у многих его единомышленников и теперь вызывает несогласие. Речь идет о том, что в пылу полемики Воровский назвал Андреева могильщиком, мародером русской революции.

Вскоре после появления одной из наиболее резких статей Воровского об Андрееве Львов-Рогачевский писал: «В ночь после битвы начинают появляться темные фигуры мародеров, шарящие по карманам, снимающие кольца с рук, образки с груди. Ибо ночь после битвы принадлежит мародерам... Это правда, но причем же тут Л. Андреев?!»⁴⁵

Как впоследствии и Горький, Львов-Рогачевский и другие критики говорили о постоянно присущей Андрееву двойственности мирозерцания, не позволяющей даже самые мрачные из его произведений целиком отдать в стан политической реакции.

Воровский считал Андреева одним из самых оригинальных художников слова. Свообразие его он видел в резкой субъективности, в нарочито-рельефном выделении авторского начала или, как говорил Воровский, в «особом эффекте *вколачивания* своих мыслей в голову читателя» (307). Воровский показал некоторые способы достижения автором этого эффекта. Первый из них — особая образная система Андреева: «Здесь образ громоздится на образ, один выпуклее и вычурнее другого, получается какая-то тяжелая гнетущая гипертрофия кошмарных образов, — тогда как *части* этих образов достаточно для создания яркой картины» (307).

Далее Воровский перечислил и другие признаки художественной системы Андреева: социальные символы и фантазии, отвлечение от конкретных подробностей жизни (пренебрежение правдоподобием), схематичность повествования, его зависимость не от внутренней логики характера и событий, а от логики мысли автора и т. п. Воровский увидел во всех этих приемах и их комбинациях нечто значительное — создание нового стиля, который назвал, пользуясь словами из андреевского «Красного смеха», «стилем безумия и ужаса», стилем, в котором для Воровского явственно проступали симптомы разложения реализма. Яркой чертой манеры художника Воровский считал способ его повествования. «...Леонид Андреев, — писал он, — прекрасный стилист, боящийся красоты стиля и усиленно делающий его угловатым и тревожащим» (310). В языке Андреева Воровский усмотрел скрещение публицистического и лирического начал. Публицисту свойственны «выбор злободневных животрепещущих тем, трактовка их в тревожащих, дергающих нервы тонах, надорванное, болезненно реагирующее перо». Лирик это «угловатое, острое, с резкими гранями» письмо публициста всегда

⁴⁵ «Образование», 1908, № 5, отд. II, стр. 84.

обращает «в красивую образную лирику» с «длинными, округленными периодами, в которых умеет смелой, размахистой кистью дать подчас захватывающий образ...» (310).

Характеризуя «манеру композиции и стиль Андреева» в целом, Воровский писал, что они соответствуют «основному настроению автора; как само это настроение, так и приемы творчества у него болезненны, вычурны, неустойчивы, с резкими скачками от яркого реализма к дикой фантастике, от трагического к карикатуре, от богатства образами к тощей искусственной схематизации» (309—310).

Одновременно с Воровским об Андрееве начал писать Рейснер. Первая его книга «Леонид Андреев и его социальная идеология» (1909) была посвящена характеристике мировоззрения писателя. Рейснер задался целью показать в мировоззрении Андреева черты разложения рационализма и индивидуализма, соотнеся идеологию, философию и этику Андреева с философией «творцов индивидуализма» Гоббса, Макиавелли, Спинозы и отдельно — с Руссо, а также с современными индивидуалистическими программами, в частности с философией Ницше. Это позволило Рейснеру раскрыть важные качества андреевского миропонимания и сделать выводы, близкие к выводам Воровского.

Рейснер обратил также внимание на исконный демократизм Андреева, показав, что этические взгляды писателя, нарисовавшего галерею различного рода индивидуалистов и антииндивидуалистов, прямо противоположны идеям современного апологета индивидуалистической этики Ницше. Это дало возможность Рейснеру утверждать, что, несмотря на отрицающий пафос творчества, писатель с его высокими критериями личности, его требованием создать общество свободных людей, где каждый будет образован, самоотвержен, деятелен и т. п., этически стоит на пороге идей нового, не утопического социализма. В этой, как и во всех последующих работах Рейснера об Андрееве, много недоговоренного, спорного. Но мысль о предчувствии в произведениях Андреева этики нового общества, где станет вопрос «личной организации каждого»,⁴⁶ проходящая через все его книги и статьи, плодотворна.

На фоне того, что писалось об Андрееве в 1910-е годы, удачной представляется также и книга Львова-Рогачевского «Две правды» (1914). В ней показана та борьба света и тьмы, которую констатировал Воровский. (Эта мысль была близка и Горькому, с которым Львов-Рогачевский обменивался мнениями об Андрееве во время написания книги.) Монография Львова-Рогачевского — обобщение его многочисленных статей об Андрееве.

⁴⁶ М. А. Рейснер. Вступит. статья в кн.: Л. Андреев. Собр. соч., т. I. СПб., 1911, стр. XXX.

Большие работы об Андрееве создают Фриче, Коган, Войтоловский и другие. В них тоже немало интересного в освещении Андреева. Но ничего принципиально нового в понимании социальных корней творчества Андреева в сравнении с Воровским они не дали. Следующий шаг вперед в области социологического исследования Андреева сделала марксистская критика советского времени, развивавшая на новом уровне идеи критики дооктябрьской поры. >

А она сделала очень много. Раннемарксистская критика начала 1900-х годов в отличие от критики других направлений впервые поставила вопрос о связи Андреева с эпохой и попыталась объяснить его творчество и мирозерцание духом его времени.

Глубоко и диалектично эту проблему решал Луначарский на материале произведений Андреева революционной поры. Он первый указал на художественные открытия писателя, заметив, что они непосредственно связаны с русской революцией, ставшей для Андреева высотой, с которой ему раскрылась правда революционных борцов («К звездам», «Савва») и стали отчетливее видны беды и горести человечества («Губернатор», «Так было», «Жизнь Человека»).

Следующий этап в освоении андреевского наследия связан с именами Воровского и его соратников. В трудные годы реакции Воровский дал исторически конкретный анализ творческого пути Андреева. Критик вскрыл причину противоречий Андреева, определил его место в движении общедемократической мысли, народолюбивой в своих социально-психологических корнях и в определенный момент реакционной в окончательных политических выводах.

Воровский, Рейснер, Войтоловский, Морозов и другие провели глубокий водораздел между Андреевым, чье творчество, невзирая на кричащие противоречия, находится в русле демократической литературы, и декадентами, порвавшими с гражданственностью, демократизмом и гуманизмом.

В. Я. Пронн

ПРОБЛЕМА СМЕХА И КОМИЗМА

Вопросы художественного мастерства очень сложны и требуют длительного и углубленного изучения. В данной статье будет затронута только одна из проблем, а именно проблема мастерства в области комического. Достаточно вспомнить о творчестве Фонвизина, Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Ильфа и Петрова и многих других, чтобы сразу почувствовать удельный вес этой проблемы.

Трудности ее решения весьма велики. С одной стороны, есть закономерности, основанные на особенностях человеческой психики вообще, с другой — исторические, национальные и индивидуальные формы их проявления чрезвычайно разнообразны. Так, юмор Мольера и Чехова глубоко различен. Тем не менее существуют некоторые общие нормы и закономерности, которые необходимо определить, чтобы понять исторические, национальные и индивидуальные различия мастерства. В этой работе вопросы комизма рассматриваются на материале творчества русских писателей XIX в. В отдельных случаях для сравнения будут привлекаться материалы других национальных культур и более ранних столетий.

О комическом написано на языках Европы, начиная от античности и вплоть до сегодняшнего дня, сотни больших и малых работ. Над этой проблемой трудились величайшие мыслители мира, в том числе Аристотель, Кант, Дидро, Шиллер, Жан Поль Рихтер, Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр; Коген, Липс, Кроче, Бергсон, у нас — Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Луначарский и многие другие. Эта проблема интересовала не только философов различных направлений, но и специалистов по эстетике, теоретиков и историков литературы, критиков, артистов театра, кино и цирка, писателей, журналистов, а также физиологов, психологов, врачей, педагогов.

В области изучения комического имеются большие достижения. Тем не менее обилие работ — показатель скорее отрицательный, чем положительный. Строго говоря, учение о комиче-

ском находится еще в своем донаучном периоде. Наука о природе давно уже оставила позади себя натурфилософию, хотя и не относится к ней пренебрежительно. Современная наука о природе выводит свои рассуждения из точных исследований и наблюдений. Между тем в области эстетики точных наблюдений, можно сказать, нет, и в этом — одна из причин такой пестроты и противоречивости мнений. Вместо исследований — рассуждения, вместо анализа — иллюстрация априорных суждений материалами, которые при этом плохо изучены. Мы приведем только один пример. Говоря о фарсовых элементах художественных произведений, специалист по вопросам эстетики Ю. Б. Боров пишет: «Вспомним, скажем, падение Добчинского и Бобчинского в момент первого разговора городничего и Хлестакова в гостинице».¹ Увы! Всякий, кто более или менее внимательно читал «Ревизора» или видел его на сцене, знает, что падает один только Бобчинский. Падение двоих сразу было бы очень мало художественным. Разумеется, это описка, но она характерна для метода тех современных теоретиков, которые исходят не из систематического и скрупулезного изучения материалов, а из общих рассуждений, а факты привлекают только как иллюстрацию.

Мы пойдем обратным путем, исходя не из предвзятой теории, а из внимательного исследования фактического материала. Комическое будет изучаться не во всем его объеме, а только в том, в каком это может интересовать литературоведа. Остальные аспекты будут привлекаться в той мере, в какой это необходимо для понимания литературно-художественных явлений.

Предлагаемая работа есть работа литературоведческая. Поэтому в первую очередь изучалось творчество писателей. Огромной кровянищей оказалась произведение Гоголя, гения комизма, величайшего из юмористов и сатириков. Поэтому читатель не должен удивляться, что так много примеров взято из произведений Гоголя.

Однако даже для предварительного собирания материала необходимо предварительно установить, что будет пониматься под комизмом, чтобы знать, что брать на учет и что нет. Самое простое, житейское понимание комизма и смеха состоит в том, что человек смеется тогда, когда он видит что-нибудь смешное. Но такое определение, во-первых, очень похоже на тавтологию, во-вторых, слишком широко. Смех возбуждается не только комизмом, и наоборот — комизм может и не возбуждать смеха. Забегая вперед и в целях ясности изложения предвосхищая некоторые выводы, можно сказать, что объективных показателей комического, строго говоря, нет, и все зависит от взгляда на окружающий нас мир. У здорового человека, не обременен-

¹ См.: Ю. Боров. О комическом. М., 1957, стр. 34. Повторено в его же статье «Комическое и художественные средства его отражения». В сб.: Проблемы теории литературы. М., 1958, стр. 307.

ного горем или другими обстоятельствами, смех чаще всего возникает от восприятия каких-либо мелких недостатков в области умственной или нравственной жизни, а также недостатков физических. Границы между недостатками мелкими и крупными, конечно, до некоторой степени условны, но в целом все же очевидно, что крупные недостатки, или пороки, или преступления будут возбуждать уже не смех, а возмущение или негодование. Смех здесь возможен только как следствие глубокой моральной испорченности. В целом можно сказать, что мы смеемся тогда, когда вдруг обнаруживаем в человеке, с которым в данный момент общаемся, какую-либо неполноценность, какие-нибудь недостатки, и чем внезапнее и неожиданнее это происходит, тем непосредственнее и сильнее смех. Мы смеемся всякий раз тогда, когда внешние, физические формы проявления человеческих дел и стремлений вскрывают перед нами внутреннюю мелочность, незначительность или даже измененность этих стремлений. Человек при этом отнюдь не рассуждает и не умозаключает. Он реагирует инстинктивно и внезапно.

После этих предварительных замечаний можно перейти к краткому обзору материалов. Материал здесь не будет разрабатываться. На каждый случай будут приведены два-три примера.

Из физических недостатков, возбуждающих смех, наиболее частый и показательный — непомерная полнота. «Ах, какой толстый!» — восклицает в «Женитьбе» Гоголя Агафья Тихоновна при виде Яичницы. Комически могут восприниматься люди очень маленькие или, наоборот, высокие и долговязые, чем иногда пользуются клоуны (Пат и Паташон). Смех может вызвать человек не одетый. Здесь вспоминается Петр Петрович Петух. Завидя тройку Чичикова, он выходит из воды, «держа одну руку над глазами козырьком в защиту от солнца, другую же пониже, — на манер Венеры Медицейской, выходящей из бани».

Один из приемов комизма состоит в изображении человека как вещи. Длинный и сухопарый дядя Митяй в «Мертвых душах» похож на колокольню, а короткий дядя Миняй — на самовар.

По той же причине и в тех же условиях, в каких комическим может оказаться человеческое тело, комическими могут быть функции человеческого организма. Из них на первом месте стоит еда, вернее — неумеренность в еде. Чичиков обедает решительно у всех помещиков, у которых он останавливается. «Я люблю поесть, — говорит Хлестаков. — Ведь на то живешь, чтобы срывать цветы удовольствия». Когда Коробочка приезжает в город в своем странном экипаже, «пирог-курник и пирог-рассольник выглядывали даже наверх».

Смешными могут оказаться решительно все функции человеческого организма, причем, как всегда, решающую роль играет авторское чувство меры. Оно бывает различным в зави-

симости от эпохи, народа и социальной среды. Многие в произведениях Рабле ныне у нас уже не вызывает смеха.

Рассмотренные материалы позволяют разрешить вопрос, который в своих «Pensées» («Мысли») поставил Паскаль: почему «два сходных лица, из которых каждое в отдельности не вызывает смеха, находясь вместе, вызывают в нас смех своим сходством?»² Как и в других случаях, подобная связь вовсе не обязательна. Родителям близнецов их сходство не будет казаться смешным. Сходство комично только при первом впечатлении. Смех и комизм вызваны тем, что внешняя одинаковость наводит на представление о внутренней одинаковости. Отсутствие внешних отличий инстинктивно воспринимается как знак отсутствия различий внутренних. У Островского в комедии «Красавец-мужчина» выведены два бездельника — Пьер и Жорж. «Это недоучившиеся шалопаи, похожие один на другого как две капли воды», — говорит о них Островский. Вспоминаются и шесть дочерей князя Тугоуховского в комедии «Горе от ума», которые все вместе набрасываются на Репетилова, когда он не верит, что Чацкий сошел с ума. Приемом дублирования персонажей довольно часто пользуется Гоголь, однако он всегда подчеркивает не только сходство, но и мелкие отличия дублируемых персонажей, чем создается впечатление их правдоподобия и жизненности. Таковы Бобчинский и Добчинский, дядя Митяй и дядя Миняй, Кифа Мокиевич и Мокый Кифович, отец Карп и отец Поликарп, Фемистоклюс и Алкид — сыновья Манилова и некоторые другие. Комизм усиливается, если подобные персонажи между собой ссорятся, как Иван Иванович и Иван Никифорович или Анна Андреевна и Марья Антоновна в «Ревизоре». Бобчинский и Добчинский постоянно спорят друг с другом. Они сталкиваются даже физически: поздравляя Анну Андреевну, они «оба подходят в одно время и сталкиваются лбами».

Тут можно добавить, что вообще любое повторение любого человеческого поступка лишает этот поступок творческого характера и тем может сделать его смешным. «Вот уж никак в семнадцатый раз случается со мною, и все почти одинаким образом. . .», — жалуется в «Женитьбе» Жевакин после неудачного сватовства.

Изучая комизм сходства, мы наталкиваемся на явление диаметрально противоположное: смех вызывает всякое резкое отличие человека от всего, к чему мы привыкли и что считаем нормой. Это касается как внешнего облика человека, так и его повадок и привычек. С этой точки зрения интересно проследить историю мод. Новые моды смешны при своем появлении; потом, когда их перенимают многие, они перестают быть смешными, но вновь становятся смешными, когда устаревают и сменяются

² Pensées de Pascal. Paris, 1869, p. 215.

другими модами. Когда-то носили огромные шляпы со множеством искусственных цветов на них. При своем появлении они вызывали смех, но постепенно, когда все к ним привыкли, смех прекратился. Если бы сейчас женщина появилась в такой шляпе, она вновь вызвала бы всеобщий смех. Моды и отклонения от них — благодарный объект комедийности. Когда-то носили рукава с широкими пуфами. Гоголь в «Невском проспекте» описывает это так: «А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина...»

Смешным может быть все, что отличает человека от норм, принятых в данном коллективе. В этом кроется причина того, почему смешными могут оказаться иностранцы, необычно одетые, странно себя ведущие и коверкающие чуждую для них речь.

Все эти примеры, число которых можно бы увеличить, подтверждают, что комическим может оказаться бросающееся в глаза отклонение от биологических норм, а также от общепринятых норм поведения человека. С этой точки зрения комизм сходства и комизм отличий имеют одинаковые корни.

Мы говорили пока о внешних отличиях. Но это же касается различий социальных. При социальных переворотах комическим может стать то, что безвозвратно ушло в прошлое и не соответствует новым нормам, созданным победившим общественно-политическим укладом. Это замечено Марксом. Соответствующая мысль Маркса часто приводится, причем передается так: человечество смеясь расстается со своим прошлым. Таких слов Маркс не говорил, и подобная формулировка есть явное упрощение его мысли. Вот слова Маркса: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее *комедия*. Богам Греции, которые были уже раз — в трагической форме — смертельно ранены в „Прикованном Прометее“ Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в „Беседах“ Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество *весело* расставалось со своим прошлым».³

До сих пор мы рассматривали человека или человеческую фигуру в известной изоляции. Но комизм возникает и при некоторых сопоставлениях или сравнениях человека, которые также представляют собой один из приемов достижения комического эффекта. Чаще всего применяется сопоставление с животными. Есть животные, наружный вид которых напоминает нам о некоторых отрицательных качествах людей. Поэтому изображение человека в виде свиньи, обезьяны, вороны, медведя и т. д. счи-

³ К. Маркс. К критике гегелевской философии права. В кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, стр. 418.

тается обидным и вызывает смех. Сопоставление человека с животным возбуждает смех в очень разнообразных формах и связях. «Усердный врач подобен пеликану», «Любой фат подобен трясогузке» — таковы некоторые из афоризмов Козьмы Пруткова. «Для детей только и держу этого тритона», — говорит у Чехова помещик о гувернантке-англичанке («Дочь Альбиона»). «Настоящих женщин нынче нет, а все какие-то, прости господи, трясогузки да кильки», — говорится в рассказе Чехова «В пансионе».

Особенно богатый и колоритный материал мы находим у Гоголя. Достаточно указать на Собакевича, который во всем уподобляется медведю. Не только он сам, но и вся обстановка, окружающая его, имеет в себе что-то медвежье, «какое-то странное сходство с самим хозяином дома: в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь».

Обратный прием — очеловечивание животного — вызывает ту же реакцию смехом. Такое очеловечивание производит впечатление абсурда, и это усиливает комический эффект. В «Записках сумасшедшего» эта невероятность оправдывается тем, что мир показан сквозь призму восприятия умалишенного: «Я читал тоже в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю».

На уподоблении животного человеку основан комизм дрессированных животных в цирке. Слон размазывает мыльную пену на лице хозяина, чтобы его побрить, медведи ездят на велосипеде, собаки пляшут на двух ногах или подвывают под игру на мандолине, как это делает чеховская Каштанка. Комическое восприятие животных имело место уже в комедийном творчестве Древней Греции. Аристофан некоторые из своих комедий озаглавил «Птицы», «Осы», «Лягушки». В роли людей выступают животные, и это по сегодняшний день при постановках аристофановских комедий веселит зрителей. У нас мастером такого приема был Салтыков-Щедрин. В сказке «Орел-меценат» из птиц даже учреждается академия наук. Но в этой академии птицы начинают между собой враждовать, интриговать друг против друга, и академия разваливается.

Теми же причинами, которыми обуславливаются комизм изображения людей через животных, объясняется комизм изображения их через предметы. «Тумба!» — говорит в рассказе Чехова «Неудача» отец невесты своей жене, когда она второпях, чтобы благословить молодых, вместо иконы снимает со стены портрет писателя Лажечникова. Всяческие уподобления бывают очень колоритны как в жизни, так и в литературных произведениях, изображающих эту жизнь. Комизм подобных уподоблений давно замечен теоретиками. «Мы смеемся всякий раз, — говорит Бергсон, — когда личность производит на нас

впечатление вещи».⁴ Эта теория как будто подтверждается приведенными выше примерами, но она все же недостаточна. Изображение человека через вещь смешно не всегда, как это утверждает Бергсон, и мы смеемся не «всякий раз», а только тогда, когда вещь, сопоставляемая с человеком, характеризует некоторые его недостатки. Комизм возрастает, если вещь похожа не на человека вообще, а на определенного человека. В огороде Коробочки на фруктовое дерево заброшена сеть от сорок и других птиц. «Для этой же самой причины водружено было несколько чучел на длинных шестах, с растопыренными руками; на одном из них надет был чепец самой хозяйки».

Рассуждая абстрактно, люди, похожие на ветряные мельницы, или на самовары, или на животных, люди очень толстые или очень тонкие, или необыкновенно одетые сами по себе могли бы быть весьма достойными. Однако такое рассуждение будет правильно для жизни, но не для комедийных художественных произведений, где эти уподобления служат внешним знаком внутренней неполноценности. В этом сатирический смысл всех подобных видов комизма.

Рассмотрев человека со стороны его внешнего облика, мы должны рассмотреть его со стороны его деятельности. Легко заметить, что в комедиях любая деятельность показывается только в плане ее внешних проявлений, чем обесмысливается ее содержание, что и вызывает смех, т. е. принцип достижения комического эффекта тот же, что и в предыдущих случаях. Задача представить какую-нибудь деятельность в комическом или сатирическом виде облегчается, если эта деятельность сама по себе не требует особого умственного напряжения, и все внимание зрителя или читателя обращено лишь на внешние формы ее проявления. Так изображен, например, цирюльник Иван Яковлевич в повести Гоголя «Нос»: «Ковалев сел. Иван Яковлевич закрыл его салфеткою и в одно мгновение, с помощью кисточки, превратил всю бороду его и часть щеки в крем, какой подают на купеческих именинах». Тяжелые профессии (крестьянина, молотобойца, кузнеца, землекопа и др.) не могут быть предметом осмеяния. Осмеиваются только профессии, не требующие больших затрат физического или умственного труда. Усиленное внимание рассказчика к процессу деятельности приводит в этих случаях к описанию необыкновенного мастерства и виртуозности, что и вызывает комическое впечатление. Кроме цирюльника в повести «Нос», можно еще указать на продавца сукон в «Мертвых душах»: «О цене условились. Железный аршин, подобный жезлу чародея, отхватил тут же Чичикову на фрак и на панталонах. Сделавши ножницами нарезку, купец произвел обеими руками ловкое дранье сукна во всю его ширину, при окончании которого поклонился Чичикову с наиболь-

⁴ Г. Бергсон. Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900, стр. 3.

стительнейшею приятностью. Сукно тут же было свернуто и ловко заверчено в бумагу; сверток завертелся под легкой бечевкой».

Как не может быть предметом осмеяния и комического тяжелый физический труд, так не может быть осмеян и труд, который включает хотя бы незначительную долю творчества: Здесь, однако, в разные эпохи и в разной социальной среде могут иметься различия. В наше время труд врача уважаем и само по себе не может вызывать смех; вряд ли советскому драматургу придет в голову изобразить врача как такового комически. Но, например, у Мольера врач — постоянная мишень для насмешек. В «Мнимом больном» врач искусно тянет деньги из кармана мнительного пациента. Комедия кончается балетом, в котором пляшут 22 доктора, восемь клистироносцев, шесть аптекарей, один бакалавр и восемь хирургов. У Мольера врачи носят особую одежду, ходят с огромным клистиром и т. д., т. е. показаны путем внешних или многократных знаков своей профессии. Иначе изображен врач у Гоголя, который высмеивает рутину во врачебном искусстве. Врач, которому майор Ковалев показывает совершенно гладкое место, где был нос, советует: «Мойте чаще холодную водою».

Мы не будем останавливаться на том, какие именно профессии и в каких условиях могут быть изображены комически, так как приведенные выборочные примеры достаточно ясно раскрывают общие принципы. В сущности эти случаи могут рассматриваться как скрытое пародирование, и на вопросе о пародии следует хотя бы вкратце остановиться.

Определить логически сущность пародии очень трудно. Было множество неудачных попыток. На наш взгляд, пародирование состоит в подражании внешним выражениям любого жизненного явления как мелкого, так и крупного масштаба (с одной стороны, манер и повадок человека, с другой — неблагоприятных поступков), чем совершенно затмевается и отвергается внутренний смысл или вскрывается моральная несостоятельность того, что подвергается пародированию. Пародировать можно решительно все: любые движения и действия человека, его жесты, походку, мимику, речь, профессиональные привычки. Можно пародировать не только человека, но и то, что им создано в области материального или духовного творчества или производства. Пародирование имеет целью показать, что за внешними формами проявления духовного начала ничего нет, что за ними — пустота. Таким образом, пародия представляет собой средство раскрытия внутренней несостоятельности того, что пародируется.

В различных курсах поэтики и теории литературы чаще всего говорится о литературных пародиях и даются соответствующие определения. Возникновение пародии в литературе нередко показывает, что пародируемое литературное направление в це-

лом или отдельные его тенденции начинают себя изживать. Литературные пародии имелись уже в античности: «Война мышей и лягушек» (Батрахомиомахия) — пародия на «Илиаду». О том, какое распространение имела пародия в средние века, пишет М. М. Бахтин.⁵ Непревзойденным мастером пародии был Чехов. Убеденный реалист, Чехов пародировал романтически взвинченный стиль Виктора Гюго, фантастику Жюль Верна, детективные романы («Летающие острова», «Шведская спичка», «Тысяча и одна страсть» и др.). Пародия — одно из сильнейших средств общественной сатиры. Элементы пародии очень значительны в антирелигиозном фольклоре («Отче наш»).

С пародированием тесно связаны различные приемы преувеличения. Некоторые теоретики придают этим приемам исключительное, определяющее значение. Очень решительно высказывается, например, Н. Гартман: «Комическое всегда имеет дело с преувеличениями».⁶ Преувеличение лежит в основе карикатуры. Лучшее определение сущности карикатуры дал Пушкин. Гоголь сообщал: «Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаза, мелькнула бы *крупно* в глаза всем».⁷

Другой вид преувеличения представляет собой гипербола. Гипербола есть, собственно говоря, разновидность или один из видов карикатуры. Гипербола смешна только тогда, когда она подчеркивает отрицательные качества, а не положительные. В ранних формах эпоса гиперболизация служит одним из приемов героизации. Илья Муромец один, размахивая палицей или взяв за ноги татарина, которым он действует, как оружием, побивает целое вражеское войско. Преувеличение здесь имеет оттенок сочувственного юмора, но не преследует целей комизма. В непосредственно сатирических целях Гоголь гиперболой не пользуется, но он изредка применяет ее для усиления комизма: «У Ивана Никифоровича... шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением». Иногда встречается гипербола у Гоголя и в орнаментальной прозе, например при описании Днепра: «Редкая птица долетит до его середины». Этот пример показывает, что гипербола не всегда носит комический характер.

Крайнюю, высшую форму преувеличения представляет собой

⁵ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, стр. 94. Там же см. библиографию.

⁶ Н. Гартман. Эстетика. М., 1958, стр. 646.

⁷ Н. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями. XVIII. Полн. собр. соч., т. 8, 1952, стр. 292.

гротеск. О гротеске имеется довольно значительная литература,⁸ и есть попытки очень сложных определений его сущности. Сложность эта ничем не оправдана. В гротеске преувеличение достигает таких размеров, что оно представляет собой уже нечто чудовищное. Оно полностью выходит за грани реальности и переходит в область фантастики. В европейской литературе типичный сплошной гротеск — роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» с описаниями всяких гиперболизированных излишеств.

Гротеск — одна из излюбленных форм комизма начиная с античности. Маски древнегреческой комедии все гротескны. Буйной несдержанности в комедии противостояли сдержанность и величавость трагедии.

Но преувеличение — не единственное свойство гротеска. Гротеск выводит нас за рамки реально возможного мира. Так, повесть Гоголя «Нос» по своему сюжету представляет собой гротеск: нос свободно разгуливает по Невскому проспекту. С того момента, как в повести «Шинель» Акакий Акакиевич превращается в привидение, повесть приобретает характер гротеска. Из этого видно, что гротеск комичен не всегда. Он комичен только тогда, когда заслоняет духовное начало. Он делается страшным, когда духовное начало уничтожается совсем. Поэтому по-страшному комичны могут быть изображения умалишенных. Есть картина, приписываемая Шевченко: кадрили в сумасшедшем доме. Несколько мужчин в белье и с ночными колпаками на головах в проходе между койками с самым веселым видом, выразительно жестикулируя, танцуют кадрили. Картина эта отличается высоким мастерством и выразительностью и производит жуткое впечатление.

До сих пор речь шла о комических образах. Однако в жизни комическими бывают не только образы или характеры, но действия, ситуации и происшествия. В литературе действующие персонажи выступают в комических эпизодах и сюжетах. Разумеется, между комизмом образов и комизмом действий, событий или происшествий имеется самая непосредственная связь.

Чтобы уяснить себе суть комических происшествий, надо посмотреть, в каких случаях происшествия с людьми вызывают смех, а в каких нет. Легко заметить, что люди охотно смеются, когда с другими случаются какие-нибудь маленькие несчастья. Канадский юморист Ликок считал, что смех в таких случаях непозволителен. Он приводил такой пример: конькобежец во время фигурного катанья вдруг проваливается под лед.⁹ Действительно, такой случай сам по себе не смешон, он может

⁸ Одна из богатейших по материалу книг: K. F. Flögel. Die Geschichte des Grotesk-Komischen. Nach der Ausgabe von 1788 neu bearbeitet von M. Bauer, Bd. 1—2. München, 1914.

⁹ С. Ликок. Юмор, как я его понимаю. В его кн.: Юмористические рассказы. М.—Л., 1967, стр. 187.

обернуться трагически. Но вопреки Ликоку можно утверждать, что подобные случаи могут оказаться смешными. В «Посмертных записках Пиквикского клуба» Диккенс рассказывает, как мистер Пиквик, катаясь на коньках по льду замерзшего пруда, вдруг провалился, на поверхности осталась только его шляпа. Но ничего страшного не происходит. Мокрый и испуганный мистер Пиквик, тяжело отдуваясь, показывается из-под воды, его ведут домой и помогают привести себя в порядок. Во всех подобных случаях происходит некоторое посрамление воли каким-нибудь случайным, непредвиденным обстоятельством или происшествием. Комическими могут быть, конечно, только те случаи, которые не имеют трагических последствий.

Комизм усиливается, если маленькие катастрофы вскрывают неблагоприятность или ничтожность человеческих устремлений. Классический случай — падение Бобчинского во втором акте «Ревизора». В этом случае посрамление вызвано и внешними причинами, которые находятся вне человека (дверь плохо укреплена), но одновременно и внутренними, кроющимися в натуре осмеянного человека.

Посрамление может происходить и по чисто внутренним причинам. Таковы проявления человеческой рассеянности. Выражаясь несколько парадоксально, можно сказать, что рассеянность есть следствие некоторой сосредоточенности. Отсюда проистекает всем известная рассеянность профессоров. Сосредоточенные исключительно на своих мыслях, профессора, как, впрочем, и другие очень озабоченные или очень занятые люди, не обращают внимания на окружающую их жизнь, отчего с такими рассеянными людьми случаются анекдоты. У О. Генри есть рассказ о деловом человеке, который вызывает в кабинет машинистку и делает ей предложение. Она скромно ему напоминает, что вчера они уже обвенчались.

Но смех может быть вызван и такими недостатками, в которых человек сам вовсе не виноват, но которые с точки зрения высшей целесообразности в природе представляют собой нарушение норм, как, например, глухота, подслеповатость, дефекты речи (заикание) и т. д. Эти недостатки приводят к различным неудачам и недоразумениям. У Чехова есть рассказ «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя». Герой его, Макар Балдастов, хочет объясниться в любви, но на него нападает такая икота, что из этого ничего не получается. В литературе этот прием встречается сравнительно редко. Вспомним, например, князя Тугоуховского из «Горя от ума». Графиня-бабушка пробует заговорить с ним о Чацком, но это невозможно: князь ничего не слышит и на все отвечает только нечленораздельным мычанием.

Во всех приведенных случаях причина смеха кроется в поступках или свойствах того, над кем смеются. Неудача вызвана им самим. Но неудача или посрамление воли могут быть спровоцированы кем-нибудь другим. Сюда относится, например,

одурачивание. Если в отмеченных выше случаях комизм вызывался однократными внезапными неожиданными впечатлениями, то прием одурачивания может лежать в основе многоактных комедий и более или менее длинных повествований. На этом принципе построены многие комедии Мольера, например интрига комедии «Жорж Данден, или Одураченный муж», в которой жена-дворянка и ее родня водят за нос добродушного, но недалекого крестьянина, из тщеславия женившегося на дочери дворянина. В «Ревизоре» городничий оказывается в дураках, причём виноват он сам. «Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий!» — восклицает он в заключительной сцене. На принципе одурачивания основаны некоторые комедии Островского. Так, в комедии «Свои люди — сочтемся!» благообразный плут, купец Самсон Силыч Большов одурачен своим зятем, еще большим плутом, чем он сам. Здесь по собственной вине в дураках оказывается отрицательный герой. Но в такую же ситуацию может попасть и положительный герой в среде людей, противоположных ему по характеру, нравам и убеждениям. В этом состоит интрига комедии «Горе от ума». Приехав в Москву с какими-то идеалами и с большой любовью в сердце, Чацкий терпит крушение всех своих иллюзий. «Так, отрезвился я вполне!» — восклицает он в конце комедии. Но осмеянным оказывается не герой комедии, а те, в ком он обманулся.

Наряду с волей посрамлению подвергается и недостаток ума. Глупость, неспособность правильно наблюдать, связывать причины и следствия вызывают смех.

Алогизм бывает явный и скрытый. В первом случае алогизм комичен сам по себе для тех, кто сразу его видит и понимает. Во втором случае требуется его раскрытие, и смех возникает в момент разоблачения.

В жизни алогизм, пожалуй, наиболее часто встречающийся вид комизма. Неумение установить связь причины и следствия оказывается очень распространенным. Здесь уместно вспомнить слова Чернышевского: «Глупость — главный предмет наших насмешек, главный источник комического».¹⁰ Подобные же мысли высказывали Кант, Жан Поль и другие теоретики. Однако не со всеми теоретиками можно согласиться. Н. Гартман в своей «Эстетике» говорит: «Комично не простое невежество, а такое, которое еще не выяснено».¹¹ Это неверно. Скрытое, никому не заметное невежество не может быть комичным. Смех возникает в тот момент, когда скрытое невежество вдруг проявляется в словах или поступках, становится очевидным для всех.

Комический алогизм можно понять как механизм мысли, преобладающий над ее содержанием. Этого условия нет, когда,

¹⁰ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, стр. 187.

¹¹ Н. Гартман. Эстетика, стр. 619.

например, ученый допускает ошибку в вычислении или врач ставит ошибочный диагноз и т. д. Такие ошибки ума не комичны, ибо не представляют собой механического алогизма.

У Гоголя этот вид комизма встречается очень часто. Вспомним, например, умозаключения Коробочки. Многие из гоголевских персонажей — Хлестаков, Бобчинский и Добчинский, Ноздрев, Коробочка и другие — не умеют толково связать двух слов и передать сколько-нибудь вразумительно, что произошло. Бобчинский, рассказывая о том, как он впервые увидел Хлестакова, прилетает сюда и Растаковского, и Коробкина, и какого-то Почечуева, у которого «желудочное трясение»; и подробно описывает, как и где он встретился с Добчинским («возле будки, где продаются пироги»), что не имеет к делу никакого отношения.

Алогизм выступает особенно ясно тогда, когда он проявляется как попытка оправдать свои не совсем безупречные поступки. Так, заседатель в «Ревизоре», от которого всегда пахнет водкой, обоснает это тем, что «в детстве мамка его ушибла, и с тех пор от него отдает немного водкою».

Редакция «Крокодила» иногда публикует точные выписки из газет, объявлений, докладных записок, жалобных книг и т. д., в которых ничего не выдуманно и которые полны произвольного комизма.

С комизмом глупости тесно связан комизм лжи. Ложь комична в тех же условиях, в каких бывает комична глупость: когда она мелкая и когда говорящий неправду сам разоблачает себя и свои недостатки. Неразоблаченная ложь не кажется комичной. Ложь может быть разоблачена внезапно, и тогда она вызывает взрыв хохота; если же она обнаруживается постепенно, то вызывает насмешку, которая, однако, тоже может превратиться в громкий смех.

Лучшие образцы комической лжи мы имеем, как указано, в произведениях Гоголя. Он же дал теоретическое объяснение этого вида комизма. Гоголь пишет, что Хлестаков, «говоря ложь, высказывает именно в ней себя таким, как есть». Но саморазоблачением комизм лжи не ограничивается. «Лгать — значит говорить ложь тоном, так близким к истине, так естественно, так наивно, как можно только говорить одну истину; и здесь-то заключается именно все комическое лжи» («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору»).¹²

Располагая материал по причинам, вызывающим смех, что в конечном итоге соответствует изучению средств комизма, мы должны теперь расширить круг наблюдений и обратиться к тем возможностям, которые даны в языке. Язык комичен не сам по себе, а только тогда, когда он вскрывает некоторые более или

¹² Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 4, стр. 99—100.

менее мелкие отрицательные черты говорящего, несовершенства его мышления или духовной организации. Одним из средств языкового комизма является каламбур. Имеется множество определений сущности каламбура. С нашей точки зрения, каламбур, или так называемая игра слов, получается тогда, когда один собеседник понимает слово в его широком или общем смысле, а другой под это общее значение подставляет более узкое или буквальное; этим он вызывает смех, так как показывает несостоятельность суждения собеседника. С точки зрения теории комического комизм слов принципиально не отличается от всех других видов комизма, представляя собой частный случай его. Подобно тому, как комическое впечатление нередко получается при перенесении внимания с духовной стороны человеческой деятельности на внешние формы ее проявления, так и при каламбуре смех возникает, если в нашем сознании более общее значение подменяется значением внешним или «буквальным».

В книге Н. Н. Сретенского о поэтике комического показано, как дети воспринимают разговор взрослых: «Папа гоняется за каждой юбкой», и «мама теперь пилит папу каждый день».¹³

Умение быстро находить и применять узкий, конкретный, буквальный смысл слов и заменять им то более общее или широкое значение, которое имеет в виду собеседник, представляет собой один из видов остроумия. Чернышевский определяет остроуму как неожиданное и быстрое сближение двух предметов.¹⁴

Известно, что большим остроумцем был Байрон. В письме к Томасу Муру от 28 апреля 1821 г. он пишет: «Леди Нозль действительно была опасно больна; но утешьтесь, сейчас она вновь опасно здорова».¹⁵ Речь идет о теще Байрона, отличавшейся крутым нравом.

Каламбур может иметь характер не только шутки — он может стать действенным оружием в борьбе с индивидуальными и общественными недостатками.

К каламбурам близко стоят парадоксы, т. е. такие суждения, в которых сказуемое противоречит подлежащему или определенное определяемому. Пример: все умники дураки, а все дураки умны. На первый взгляд такие суждения лишены смысла, но какой-то скрытый смысл в них может быть отыскан. Мастером парадоксов был, например, Оскар Уайльд. Его ироническая статья «Об упадке лжи» пронизана парадоксом, что всякая правда жива, правдива же только ложь. Насколько близки парадоксы бывают к каламбурам, видно из следующего примера. «Все говорят, что Чарльз — ужасный ипихондрик. А что это,

¹³ Н. Сретенский. Историческое введение в поэтику комического, ч. 1. Ростов н/Дону, 1926, стр. 15.

¹⁴ См.: Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 2, стр. 188.

¹⁵ Д. Байрон. Дневники и письма. М., 1963, стр. 23.

собственно говоря, значит? — Ипохондрик — это такой человек, который чувствует себя хорошо лишь тогда, когда чувствует себя плохо».¹⁶

Впрочем, в форме парадокса могут высказываться действительно умные мысли. Так, композитор Шуман, который отличался необычайной молчаливостью, однажды сказал: «Лучший способ говорить о музыке — это молчать о ней».

К парадоксу очень близка ирония. Если при парадоксе исключают друг друга понятия объединяются вопреки их несовместимости, то при иронии словами выражается одно понятие, подразумевается же другое, противоположное ему. Например, высказывается похвала, подразумевается же порицание. Ирония бывает особенно выразительна в устной речи, когда средством ее служит насмешливая интонация. Насмешливую иронию часто можно встретить в письмах Чехова. Вот пример: «Дела наши с голодающими идут прекрасно: в Воронеже мы у губернатора обедали и каждый день в театре сидели» (февраль 1892 г., сестра М. П. Чеховой).¹⁷

Большая область языковых средств комизма — профессиональная и научная терминология. Так, например, в цветной фотографии употребляется вещество, которое называется этилоксиэтилпарафенилендиамин. Это название кажется смешным всем, кроме химиков и фотографов, так как они воспринимают его со стороны смысла, а все остальные — со стороны звучания безотносительно к смыслу.

Одна из важнейших проблем в области комизма — комические характеры. Следует заметить, что, строго говоря, комических характеров как таковых не бывает. Любая отрицательная черта характера может быть представлена в смешном виде такими же способами, какими вообще создается комический эффект.

Еще Аристотель сказал, что комедия изображает людей «худших... нежели ныне существующие».¹⁸ Иначе говоря, для создания комического характера требуется некоторое преувеличение. «В карикатуре, — писал Гегель, — определенный характер необычайно преувеличен и представляет собой как бы характерное, доведенное до излишества».¹⁹ Но преувеличение — не единственное условие комизма характера и его изображения. Аристотель указал не только на то, что в комедии отрицательные свойства преувеличиваются, но и на то, что это преувеличение требует известных границ, известной меры: отрицательные качества не должны доходить до порочности; они не долж-

¹⁶ «Крокодил», 1966, № 2, стр. 15.

¹⁷ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 15. М., 1949, стр. 318.

¹⁸ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957, стр. 44.

¹⁹ Гегель. Лекции по эстетике. Соч., т. 12. М., 1938, стр. 90.

ны вызывать в зрителе страданий.²⁰ К этому можно прибавить, что они не должны возбуждать отвращение или омерзение.

Таким чувством меры в совершенстве обладал Гоголь, и благодаря этому его образы не только комичны, но жизненно правдивы и настолько яркие, что по сегодняшний день живут в нашей памяти и в нашем сознании и даже вошли в поговорку. Интересно отметить, что Гоголь иногда смягчал карикатурность нарисованных им образов. Вот что он пишет в «Мертвых душах» о чиновниках губернского города, которых так жестоко и так справедливо высмеял: «Если сказать правду, они были народ добрый, жили между собой в ладу, обращались совершенно по-приятельски, и беседы их носили печать какого-то особенного простодушия и короткости». Хлестаков в письме к Тряпичкину сообщает: «А впрочем, народ гостеприимный и добродушный». Ослабление комизма усиливает правдивость образа. Несмотря на свои отрицательные качества, гоголевские типы — живые люди. «Эти лица дурны по воспитанию, по невежественности, а не по натуре», — говорил о героях Гоголя Белинский,²¹ который вообще отрицал их карикатурность.

И в литературных произведениях, и в жизни встречаются комические персонажи и люди, которые как будто не обладают отрицательными свойствами, но которые тем не менее комичны. Мы смеемся над ними, но вместе с тем чувствуем к ним несомненную симпатию. Всматриваясь в такие персонажи или лица, мы, однако, всегда обнаружим в них какой-нибудь небольшой недостаток, который на фоне общих положительных качеств вызывает не насмешливый, а сочувственный смех. Одно из таких качеств — неоправданный оптимизм, довольство всем миром и собой, смешанное с всегдашней неунывающей веселостью, которая заражает других. Такой тип может быть комичным как будто независимо от наличия в нем каких-то нравственных недостатков. Гегель считал, что «несокрушимое доверие к самому себе есть главнейшее средство комического персонажа». Однако, как и в других случаях комизма, оптимизм сам по себе несколько не смешон. Наоборот, здоровый оптимизм есть признак известной жизненной силы. Оптимизм, который смешит, основан на совершенно иных началах. Его стихия — мелочи будничной жизни. В повседневной жизни добродушное самодовольство и наивная радость бытия — качества весьма поверхностные и непрочные. Одновременно это и слабость, и взрыв смеха наступает тогда, когда она внезапно обнаруживается или наказуется. Это очень хорошо понимают талантливые клоуны. Они выходят на арену сияющими от удовольствия. Карандаш, например, появлялся на арене с шайкой и веником, будто бы идя в баню, очень довольный собой. Борис Вяткин выходил с радостным

²⁰ Аристотель. Об искусстве поэзии, стр. 53.

²¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, стр. 359—360.

свистом, ведя перед собой на толстом канате крохотную собачонку Манюнечку. Это благодушие и благополучие служат контрастным фоном для последующих неожиданных бед, которые обрушиваются на головы этих простаков, и вызывают уже не улыбку, а громкий смех. Комизм подобных характеров и поступков основан не на наличии положительных качеств как таковых, а на узости, эгоцентрической направленности этих качеств, вдруг проявляющихся наружу. Смех вызван посрамлением этих качеств.

Жизненный оптимизм — не единственное положительное качество, которое может быть трактовано комически. Другое такое качество — хитрость, приспособленность к жизни, умение находить неожиданный выход из самых, казалось бы, затруднительных положений. Одна из популярных разновидностей этого типа литературных героев — разбитные слуги в старинных итальянских и французских комедиях, например Труффальдино в комедии Гольдони «Слуга двух господ» или Фигаро в «Севильском цирюльнике» Бомарше. В трагедии мы сочувствуем побежденному, в комедии — победителю. В комедии победа вызывает у зрителя удовольствие даже тогда, когда она достигнута не совсем безупречными средствами, если только эти средства остроумны и свидетельствуют о находчивости и неунывающем характере носителя интриги.

Несколько иными средствами вызывается удовольствие в плутовских романах, родина которых — Испания эпохи Возрождения. В Испании же были созданы образы Дон-Кихота и Санчо Пансы. О Дон-Кихоте во множестве эстетических трактатов и историй литератур писалось очень много, и потому можно быть кратким, не повторяя того, что уже было сказано. Нас интересует проблема комизма положительного героя. Типы таких героев столь же разнообразны, как разнообразны человеческие характеры. По благородству своих стремлений и возвышенности образа мыслей Дон-Кихот — фигура ярко положительная. Смешон он своей неприспособленностью к жизни, отсталостью своих идеалов. В этом отношении он диаметрально противоположен тем плутам, ловкачам, которые преуспевают в жизни, ведут успешную борьбу за свое благополучие или благополучие тех, кому они преданы. Комичен Дон-Кихот не своими положительными качествами, а отрицательными.

Ограничимся этими немногими наблюдениями над комизмом положительных героев. Можно было бы еще говорить о мистере Пиквике и других героях Диккенса, о Чарли Чаплине и созданных им трогательных комических героях, об образе бравого солдата Швейка, созданном Чапеком, и о многих других подобных же героях. Нам важно было хотя бы на очень немногих примерах установить, в каких случаях или при каких условиях комичны положительные герои.

Обозревая основные приемы достижения комизма в художе-

ственной литературе, необходимо коснуться принципов, известных под определением «много шуму из ничего». У Канта есть мысль, которая в «Критике способности суждения» сформулирована им так (§ 54): «Смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто».²² Эта фраза часто цитируется, притом всегда критически. Жан Поль выразил свои критические суждения мягко и деликатно: «Новое кантовское определение комического — что комическое состоит во внезапном разрешении ожидания в ничто, многое имеет против себя».²³ Более решителен Шопенгауэр, который отрицает и Канта, и Жан Поля: «Известны теории смешного Канта и Жан Поля. Считаю излишним доказывать здесь их несостоятельность».²⁴ Против Канта высказывались и некоторые другие авторы. Тем не менее сопоставительное изучение фактов показывает, что основа кантовской теории верна, но она требует некоторых дополнений и поправок. Неверно то, что смех наступает после «напряженного ожидания». Смех может возникнуть совершенно неожиданно. Далее: несбывшееся ожидание, о котором говорит Кант, не обязательно вызывает смех. Если, например, девушка вышла замуж, приняв жениха за идеального или, во всяком случае, за порядочного человека, а он совершает нечестный, подлый, некрасивый поступок, то ничего смешного в этом нет. Теория Канта требует оговорки или дополнения, что смех наступает только в том случае, если несбывшееся ожидание не влечет за собою последствий серьезных или трагических. С этой оговоркой кантовская теория отнюдь не противоречит тем наблюдениям, которые приводились выше. Если вдуматься в эту теорию, то сущность ее сводится к некоторому разоблачению. Мысль Канта допускает расширение и может быть выражена так: мы смеемся, когда думаем, что что-то есть, а на самом деле за этим ничего нет. «Что-то» — это человек, которого принимают за нечто важное, значительное или, во всяком случае, — положительное. «Ничто» — это то, во что он обращается на самом деле. На этом основана, например, интрига «Ревизора». «Удивительное дело, господа! Чиновник, которого мы приняли за ревизора, был не ревизор». Хлестакова считали важной персоной, «уполномоченной особой»; но вдруг обнаружилось, что он «не уполномоченный и не особа», а «сосулька, тряпка». Собственно говоря, этот же принцип — в основе сюжета «Мертвых душ»: Чичикова принимают за богача, миллионщика, все им очарованы; на самом деле он пройдоха, плут, который «всех обманул». Слова жены Коробкина: «Вот уж точно, вот беспри-

²² И. Кант. Соч., т. 5. М., 1966, стр. 352.

²³ Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke, Bd. 1. Weimar, 1935, S. 90.

²⁴ Шопенгауэр. Мир как воля и представление. Дальнейшие доказательства основных положений пессимистической доктрины. СПб., 1893, стр. 107.

мерная конфузия!» — в равной степени применимы как к интриге «Ревизора», так и к интриге «Мертвых душ».

Прав Д. П. Николаев: «Именно стремление чего-либо выдать себя не за то, что оно есть на самом деле, и создает возможность для комического смеха».²⁵ Еще яснее выражается А. Вулис: «То и не то, — пожалуй, наиболее общая схема всякого комического явления».²⁶ Эту же мысль высказывает Р. Юренев: «События происходят не так, как мы ожидали, и герой оказывается не тем, кем мы его считали».²⁷ Мы пытались показать, в каких условиях это верно и в каких нет. «То и не то» не обязательно вызывает смех. Указанный здесь принцип «один в роли другого» может быть выражен более широко и более ясно и правильно как «пустота вместо того, что ожидалось». Принцип этот очень близок к тому, что выразил Шекспир, назвав одну из своих комедий «Много шуму из ничего». Некоторые теоретики сравнивают подобные случаи с пузырем, который все больше и больше надувается и с треском лопается.

Очень много споров было об идейном и безыдейном смехе и комизме. Но комизм сам по себе не может быть ни тем, ни другим. Идея — не средство комизма, а возможная его цель. Слабые в художественном отношении произведения бьют мимо цели, как бы высоки ни были их цели.

Комизм необходимо связан со смехом, но обратная связь не обязательна: виды смеха очень разнообразны и далеко не всегда относятся к области комизма. Изучение их не входит в наши задачи.

Мы привели выборочные материалы и заключения. Но единый вывод все же намечается. В природе комического есть общие для всех его видов закономерности, которые мы пытались установить. Для наших целей полный, исчерпывающий «каталог» всех возможных видов комизма и смеха значения не имеет. Род комизма только один, разнообразие же его есть разнообразие видов и разновидностей.

В нашей критической литературе встречается иногда некоторое настороженное и даже отрицательное отношение к смеху и юмору. Такое отношение отнюдь не ново. Не кто иной, как Гете в беседе с канцлером Мюллером сказал: «Тот, кто по настоящему серьезно относится к жизни, не может быть юмористом».²⁸ К счастью, великий Гете здесь ошибся, что не требует никаких доказательств.

Май 1969 г.

²⁵ Д. П. Николаев. Смех — оружие сатиры. М., 1967, стр. 56.

²⁶ А. Вулис. В лаборатории смеха. М., 1966, стр. 11.

²⁷ Р. Юренев. Механизм смешного. «Искусство кино», 1964, № 1, стр. 87.

²⁸ Goetes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller, 2-e Aufl. Stuttgart, 1898, S. 151.

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ВЫП. 76

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

Г. В. Иванов

О СКРЫТОЙ ПОЛЕМИКЕ С ГОГОЛЕМ В РАССКАЗЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ГОСПОДИН ПРОХАРЧИН»

По справедливому замечанию А. С. Долиннина, Гоголь в 40-е годы являлся для молодого Достоевского тем творческим «центром», «к которому он неустанно притягивался и от которого также неустанно отталкивался».¹ Двойственное отношение к Гоголю со стороны начинающего писателя — искреннее восхищение ученика и дерзость талантливого соперника — отчетливо дает себя знать и в романе «Бедные люди», и в «петербургской поэме» «Двойник», и в фантастической повести «Хозяйка» и т. д.² Отзвук скрытой полемики с «резкостью» гоголевской «сатиры» содержится и в вызвавшем у Белинского самое «неприятное изумление»³ рассказе «Господин Прохарчин», напечатанном в октябрьском номере журнала «Отечественные записки» за 1846 г.

Уже в «Бедных людях» устами Макара Алексеевича Девушкина Достоевский связал «сатиру» с тщательным, детальным описанием будничной, повседневной жизни, скрытой от любопытного взора чуждого ей читателя. «Ну, в какую же трущобу я попал, Варвара Алексеевна! — сообщает Макар Девушкин своей одинокой корреспондентке. — Ну, уж квартира!.. Вообразите, примерно, длинный коридор, совершенно темный и нечистый. По правую его руку будет глухая стена, а по левую все двери да двери, точно нумера... Ну, вот и нанимают эти нумера, а в них по одной комнатке в каждом; живут в одной и по двое, и по трое. Порядку не спрашивайте — Ноев ковчег! Впрочем, кажется, люди хорошие, все такие образованные, ученые. Чиновник один есть (он где-то по литературной части), человек начитанный: и о Гомере, и о Брамбеусе, и о разных у них там сочинителях говорит, обо всем говорит, — умный человек! Два офицера живут и все в карты играют. Мичман живет; англичанин-учитель живет. Постойте, я вас потешу, маточка; опишу их в будущем письме сатирически, то есть как они там сами по себе, со всюю подробностью».⁴

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1. М.—Л., 1928, стр. 478.

² См. об этом: Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь (К теории пародии). Пг., 1921; А. Л. Бем. К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского. Прага, 1928; В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский, Л., 1929 и др.

³ В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1846 года. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1965, стр. 41.

⁴ Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 1. М., 1956, стр. 81—82. Курсив мой. — Г. И.

Несколько необычное для настоящего времени представление: Девушкина о «сатире» во многом разъясняет и его оценку повести Гоголя «Шинель». «Как! — с ужасом пишет он Вареньке Доброселовой. — Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем, — каков уж он там ни есть, — жить водой не замутя, по пословице, никого не трогая, зная страх божий да себя самого, чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру не пробрались да не подсмотрели — что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья; есть ли сапоги да чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь? ..»⁵ «И для чего же такое писать? — продолжает он в том же письме. — И для чего оно нужно? Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей делает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит? Нет, Варенька, прочтет да еще продолжения потребует. Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересушено! Да тут и на улице нельзя показаться будет...»⁶

В свете этих суждений становится более понятным и иронический отказ Достоевского от описания ветхого «наряда» Семена Ивановича Прохарчина. «... Мы, — вспоминает он, или, точнее, рассказчик, скудное „одеяние“ героя, — остережемся наскучить читателю описанием всех прихотей Семена Ивановича и не только пропускаем, например, любопытное и очень смешное для читателя описание всех нарядов его, но даже, если б только не показания самой Устиньи Федоровны, навряд ли упомянули бы мы и о том, что Семен Иванович во всю жизнь свою никак не мог решиться отдать свое белье в стирку, или решался, но так редко, что в промежутках можно было совершенно забыть о присутствии белья на Семене Ивановиче. В показании же хозяйки значилось, что „Семен-от Иванович... постоянно и с упорством чуждался носков, платков и других подобных предметов“», так что «Устинья Федоровна собственными глазами видела, с помощью ветхости ширм, что ему, голубчику, нечем было подчас своего белого тельца прикрыть»⁷ «Смешное» описание одежды, которое так любил Гоголь, оказывается неприемлемым для Достоевского, ибо *смешное для читателя* в сущности оборачивается *трагедией* задавленного нуждой *героя*. Спор, начатый в «Бедных людях», писатель продолжил в рассказе «Господин Прохарчин».

⁵ Там же, стр. 145.

⁶ Там же, стр. 146.

⁷ Там же, стр. 393.

И. Г. Ямпольский

«СБОРНИК СТАТЕЙ, НЕ ДОЗВОЛЕННЫХ ЦЕНЗУРОЮ В 1862 ГОДУ»

В 1862 г. Министерство народного просвещения в связи с работой комиссии князя А. Д. Оболенского по пересмотру цензурного законодательства выпустило несколько изданий, касающихся цензуры — ее прошлого и современной практики: «Исторические сведения о цензуре в России», «Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 г.», «Мнения разных лиц о преобразовании цензуры», «Краткое обозрение направления периодических изданий и газет и отзывов их по важнейшим правительственным и другим вопросам за 1862 г.» и др. Были выпущены также два объемистых тома под названием «Сборник статей, не дозволенных цензурою в 1862 году».

Почти все эти книги были изданы незначительным тиражом и имели секретный характер. На указанном «Сборнике» значится: «Напечатано по распо-

ряжению г. управляющего Министерством народного просвещения для комиссии по делам книгопечатания». В «Сборнике» были помещены 163 произведения разных жанров и разного объема (статьи на различные актуальные темы, библиографические заметки, рассказы, стихотворения и т. д.). Они должны были наглядно демонстрировать, что именно вызывало сопротивление цензурного ведомства.

Остановливаясь в своих неизданных «Записках» на цензурных мероприятиях 1862 г. и изданиях Министерства, А. В. Головин пишет: «Эти труды привели в ясность весь прошедший образ действий правительства по цензуре и настоящее ее положение. Из исторической записки видно, как изменялся взгляд на печать в Министерстве народного просвещения и в других ведомствах; сборник статей, не дозволенных цензурою, показывает, каким мыслям она старалась преградить доступ в общество в последнее время, а записка о нашей журналистике в 1862 году указывает на то полезное направление, какое имели некоторые периодические издания».¹

«Очень жаль, — заметил впоследствии М. К. Лемке, — что, издавая этот ценный „Сборник“, Министерство просвещения уничтожило как подписи авторов, так и названия редакций, представивших в цензуру эти статьи».²

Ничтожный тираж и анонимность произведений привели к тому, что историки русской литературы, журналистики и цензуры сравнительно редко обращались к «Сборнику», и он по существу выпал из поля их зрения. Между тем включенный в него материал представляет большой интерес.

На основании хранящихся в фонде С.-Петербургского цензурного комитета рукописей и корректур, а также ряда других цензурных фондов и иных данных удалось установить авторов подавляющего большинства произведений или издания, для которых они предназначались (145 из 163).

Благодаря этому не только выясняется цензурная история тех или других произведений, но и пополняется наследие некоторых литературных деятелей прошлого, в частности Н. Г. Чернышевского, Н. В. Шелгунова, А. П. Щапова (три статьи), Г. З. Елисеева, А. Н. Энгельгардта, Н. С. Лескова, И. С. и К. С. Аксаковых, Д. И. Калиновского, В. В. Крестовского, Ф. Н. Берга, Н. П. Грекова, В. Г. Тихановича и др. Много дает этот материал лицам, изучающим не только цензурные условия 1860-х годов в целом, но и отдельные органы печати, журналы и газеты этих лет — «Современник»³ и «Русское слово», «Искру» и «Гудок», «Век», и «Современное слово»,⁴ «Светоч» и «День», «Основу» и «Развлечение», «Северную пчелу» П. С. Усова, «С.-Петербургские ведомости», «Московские ведомости» и др.

В нижеследующем списке приведены краткие сведения о сохранившейся корректуре или рукописи с соответствующими пометами об авторе, периодическом издании, дате запрещения, а также некоторые дополнительные данные, заимствованные из других, в том числе цензурных, источников.

Относительно восемнадцати произведений ничего разыскать не удалось, но мы все же привели их в списке. Может быть, впоследствии кому-нибудь посчастливилось пополнить публикуемые сведения.

Некоторые из включенных в «Сборник» произведений были сначала запрещены цензурой, а затем (в отдельных случаях довольно скоро) все же по-

¹ Центральный гос. исторический архив СССР, ф. 851, оп. 1, № 5, т. 3, л. 49. См. также датированную 7-м декабря 1862 года докладную записку цензора М. И. Касторского «Смысл и значение статей, запрещенных цензурою в 1862 году», в которой дан обзор материалов «Сборника» (Рукоп. отд. Гос. публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, арх. В. А. Цез, № 135).

² Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. СПб., 1904, стр. 163.

³ Достаточно отметить, что материалы «Сборника» не были учтены даже таким выдающимся знатоком «Современника» и вообще журналистики и цензуры середины XIX в., как В. Е. Евгеньев-Максимов.

⁴ Не использованы материалы «Сборника» и П. С. Рейфманом, автором содержательной книги «Демократическая газета „Современное слово“» (Тарту, 1962).

явились в печати — иногда с существенными искажениями и изъятиями. Всюду, где мы располагали соответствующими данными, указаны время и место публикации, но эти данные ни в коей мере не претендуют на полноту. Кроме того, мы не занимались сплошной сверкой текста, задержанного цензурой, с появившимся в печати.

Ниже приняты следующие сокращения:

Гл. упр. — дело Главного управления цензуры. ЦГИА СССР, ф. 772, оп. 1.

ГПБ — Рукописный отдел Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

Особ. канц. — дело Особенной канцелярии министра народного просвещения. ЦГИА СССР, ф. 773.

ПД — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР.

Собр. корр. — Собрание корректур С.-Петербургского цензурного комитета. ЦГИА СССР, ф. 777, оп. 26.

Собр. рук. — Собрание рукописей С.-Петербургского цензурного комитета. Там же, ф. 777, оп. 25.

СПб. ц. к. — дело С.-Петербургского цензурного комитета. Там же, оп. 2.

Том I

Статьи, касающиеся политики, администрации и т. п. предметов

Стр. 3—48. «Областные земские собрания и советы». Собр. корр., № 69. Подпись: А. Шапов. Для «Отечественных записок». Запрещ. 11 июля. Еще в 1883 г., не подозревая о существовании «Сборника», биограф Шапова Н. Я. Аристов упомянул о цензурном запрещении статьи под таким заглавием (А. П. Шапов. СПб., 1883, стр. 88). Через двадцать лет на Шапова как автора статьи указал М. К. Лемке (Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. СПб., 1904, стр. 234). Наконец, предположение, что эта статья принадлежит Шапову, было высказано П. А. Зайончковским (Дневник П. А. Валуева, т. 1. М., 1961, стр. 376), но не о ней, конечно, писал Валуев 3 января 1862 г.

Стр. 49—62. «Заметки об областных учреждениях в России». Собр. корр., № 140. Для «Сына отечества». В конце статьи: «Окончание в следующем номере». Запрещ. 6 марта.

Стр. 63—78. «Русская хроника, 19 февраля 1862 года». Собр. корр., № 92. Для «Светоча». Запрещ. 12 марта.

Стр. 79—103. «Свобода слова и ее ограничение». Собр. корр., № 91 и 89. Для «Светоча». Надпись: «Августа 2-го». Корректурa сохранилась не полностью.

Стр. 104—120. «Русское разномыслие». Собр. корр., № 127. Подпись: Т. З. Запрещ. в марте. В отношении председателя С.-Петербургского цензурного комитета Н. В. Медема министру народного просвещения А. В. Головину от 6 марта 1862 г. говорится: «Статья „Русское разномыслие“ написана для „Современника“ одним из его сотрудников магистром русской словесности Н. Г. Чернышевским» (СПб. ц. к., 1862, № 87а, л. 9). Однако Т. З. — псевдоним не Чернышевского, а Шелгунова, Редакция «Современника» сообщила цензурному ведомству явно неверные сведения, не желая, надо думать, называть подлинного автора обратившей на себя внимание статьи, и без того скомпрометированного в глазах «властей предержавших» своими связями с недавно осужденным и отправленным в Сибирь М. Л. Михайловым. Между тем А. М. Гаркави принял на веру приведенные выше слова Медема и приписал статью Чернышевскому (Н. Г. Чернышевский и царская цензура. Уч. зап. Калининградск. гос. пед. ин-та, вып. 2, 1956, стр. 23—24). Статья Шелгунова была напечатана по корректуре В. Н. Тростниковым в «Ученых записках Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина» (т. 160, М., 1961),

чо В. Н. Тростников не знал, что она еще в 1862 г. появилась в «Сборнике статей, не дозволенных цензурою...».

Стр. 121—136. (О цензуре). «Из вопросов, разрешаемых в настоящее время нашей государственной администрацией...» Собр. корр., № 172, лл. 1—8. См. также корректуру в ГПБ, арх. В. А. Цезь, № 205. Для «Северной пчелы». На то, что статья предназначалась для «Северной пчелы», справедливо указывал М. К. Лемке (Эпоха цензурных реформ 1859—1865 годов. СПб., 1904, стр. 117).

Стр. 137—155. (О цензуре). «Кого-нибудь, а может быть, и очень многих...» Статья предназначалась для петербургского издания.

Стр. 156—167 (О цензуре). «Цензура как орудие стеснения слова...» Собр. корр., № 97. Для «Северной пчелы». Эти страницы являются только первой частью статьи — см. в конце: «Переходим к правилам, проектированным почтенною редакциею „Дня“».

Стр. 168—181. «О представительном правлении». Соч. Джона Стюарта Милля.

Стр. 182—193. «В чем же причина зла?» Собр. корр., № 99, лл. 1—3. Под статьей: «Гельсингфорс, 15-го июня». Для «Северной пчелы».

Стр. 194—203. «Чего можно желать от нашего духовенства?» Собр. корр., № 96. Подпись: Великодный. Была разрешена С.-Петербургским цензурным комитетом 13 декабря 1861 г., а затем, «вследствие мнения Св. Синода», запрещена 24 марта 1862 г. В описи указано, что статья предназначалась для «Северной пчелы».

Стр. 204—233. «О нашем духовенстве и духовно-учебных заведениях». Собр. корр., № 99, лл. 4—8, среди корректур статей, предназначавшихся для «Северной пчелы». Подпись: Г. Б. В описи указано, что статья предназначалась для «Сына отечества», но, судя по набору, была представлена в цензуру не «Северной пчелой» и не «Сыном отечества», а каким-то другим изданием.

Стр. 234—242. «Раскол». Собр. корр., № 99, л. 9 и № 21, л. 6. Для «Века», № 12. Запрещ. 26 марта. Автор статьи — А. П. Щапов. О том, что в 1862 г. статья Щапова под таким заглавием не была пропущена цензурой, имеется упоминание в книге Н. Я. Аристова (А. П. Щапов. СПб., 1883, стр. 88).

Стр. 243—250. «Из Белоруссии». Собр. корр., № 22. Для «Дня»; см.: Особ. канц., 1862, № 54, л. 15. Запрещ. 19 апреля.

Стр. 251—261. «Реагментация и бюрократия». Собр. корр., № 98 и 21, лл. 7—9. Для «Века», № 12. Корректурa сохранилась не полностью. Запрещ. 26 марта. Автор статьи — А. П. Щапов. О том, что в 1862 г. статья под таким заглавием была запрещена цензурой, имеется упоминание в книге Н. Я. Аристова (А. П. Щапов. СПб., 1883, стр. 88).

Стр. 262—268. «О выкупе». Собр. корр., № 77 и 150, лл. 2—3. Для «Промышленности». Сначала была запрещена, а затем «с сделанными изменениями» разрешена 21 марта. Напеч.: «Промышленность», 1862, № 5—6, стр. 322—327, под заглавием «О выкупном положении», за подписью: М. Павлович.

Стр. 269—287. «Еще о мировых судьях». Собр. корр., № 25. Подпись: П. Ткачев. Для «Времени». Запрещ. после обращения А. В. Головнина в Министерство внутренних дел, 17 октября; см. СПб., ц. к., 1862, № 5, л. 81.

Стр. 288—312. (О беспорядках в Пензенской губернии при объявлении Положения). «Весть о совершившемся в России великом преобразовании...» По-видимому, для «Русского вестника»; см.: Особ. канц., 1862, № 147. Запрещ. 11 июня.

Стр. 313—319. «Для введения уставных грамот в здешнем уезде военная команда...» Собр. корр., № 67, л. 2. Над текстом: «1. Май 1862». Подпись: Приятельский хуторянин. Для «Основы».

Стр. 320—329. «Хотин». Собр. корр., № 67, л. 1. Статья состоит из двух частей. Под заглавием: «1 (июнь 1862 г.)»; на стр. 324: «II. С высоты птичьего полета (июль 1862 г.)». Подпись: Бе. Для «Основы».

Стр. 330—337. «Областные корреспонденции московских еженедельных

журналов». Собр. корр., № 23. Для «Века», № 11. Напеч.: «Век», 1862, № 15—16, стр. 221—223.

Стр. 338—342. «Письмо к редактору». Собр. корр., № 172, лл. 20—21. Подпись: В. . . Для «Северной пчелы». Запрещ. 15 февраля.

Стр. 343—344. «Было время, когда во всей Европе бредили, что дворянство составляет консервативный элемент государства. . .» Собр. корр., № 172, л. 76, среди статей для «Северной пчелы». Однако статья предназначалась для другого издания, шрифт и ширина набора — иные, чем в «Северной пчеле».

Стр. 346—351. «Чем далее мы вчитываемся в протоколы губернских по крестьянскому делу присутствий. . .» Собр. корр., № 172, лл. 22—24. Для «Северной пчелы». Запрещ. 29 апреля.

Стр. 352—357. «Крестьянское дело». Собр. корр., № 172, лл. 25—28. Находится среди корректуры «Северной пчелы», но предназначалась для «Русского инвалида»; это ясно и из самого текста статьи (стр. 357), и из надписи на корректуре редактора «Русского инвалида» Н. Г. Писаревского, который не согласился с цензором В. Н. Бекетовым, разрешившим статью 21 марта 1862 г. с существенными исключениями, и настаивал на обращении к председателю Цензурного комитета.

Стр. 358—359. «Пойдемте в Смоленскую губернию, там вечные курьезы! . . .»

Стр. 360—361. «Какие бывают дворянские собрания. . .» Собр. корр., № 57. Для «Московских ведомостей». Запрещ. не позже февраля; см.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 2.

Стр. 362—365. «Палатский спор». Собр. корр., № 172, лл. 31в—32. Для «Северной пчелы». Написана в марте: в № 21 «Дня» (3 марта) появилась статья М. Богоявленского, о которой идет речь в «Палатском споре».

Стр. 366—373. «В прошедшем № нашего журнала. . .» Собр. корр., № 23, передовая статья «Петербург, 4 марта». Для «Века», № 9. Об этой статье Н. В. Медем писал А. В. Головнину 6 марта 1862 г.: «Автор статьи „Петербург, 4 марта“, предназначавшейся для журнала „Век“, — отставной надворный советник Григорий Елисеев» (СПб. ц. к., 1862, № 87а, л. 9).

Стр. 374—378. «Денег нет. На безденежье все плачутся. . .» Собр. корр., № 172, лл. 35—36. Для «Северной пчелы». Запрещ. 5 марта.

Стр. 379—381. «И дурень каши наварить, абы шлоно было. . .» Собр. корр., № 172, л. 37, передовая статья «С.-Петербург, 5 марта». Для «Северной пчелы». Запрещ. 6 марта.

Стр. 382—385. «Важнейшая новость последней недели есть, конечно, бюджет. . .» Рукопись И. С. Аксакова Собр. корр., № 172, лл. 38—40а, передовая статья «Москва, 3 февраля». Находится среди корректур «Северной пчелы», но, без сомнения, предназначалась для «Дня»; см. также докладную записку А. В. Головнина от 7 февраля 1862 г. и рукописный текст статьи с пометами министра финансов М. Х. Рейтерна — ГПБ, арх. Головнина, № 98, лл. 58—65.

Стр. 386—387. «В последнее время стали встречаться в иностранных газетах известия о предстоящем для России заграничном займе. . .» Собр. корр., № 172, л. 40, передовая статья «С.-Петербург, вторник, 28 марта 1862 г.» Для «Северной пчелы».

Стр. 388—390. «Понемногу денежные и торговые замешательства. . .» Собр. корр., № 172, л. 41. Для «Северной пчелы». Запрещ. 2 апреля.

Стр. 391—393. «С 1 мая в государственном банке открыт обмен кредитных билетов. . .» Собр. корр., № 172, л. 42, передовая статья «С.-Петербург, 2 мая 1862 г.». Подпись: Ал. Кр. Для «Северной пчелы». Запрещ. 2 мая.

Стр. 394—409. «В ответ г. Ламанскому и гр. С.». Собр. корр., № 172, лл. 44—50. Для «Северной пчелы». См. также письмо А. В. Головнина к В. А. Цез (без даты) — ГПБ, арх. Цез, № 395, л. 209. Статьи В. И. Ламанского «К издателю „Северной пчелы“» и гр. С. «По поводу перемены нашей разменной монеты с высокопробной на малопробную» были напечатаны в № 193 и 194 «Северной пчелы» от 19 и 20 июля. На корректуре резолюция

цензора В. Н. Бекетова от 28 августа о том, что статья подлежит предварительному одобрению председателя комитета.

Стр. 410—414. «Ответ нового лица на статью г. Ламанского, помещенную в № 193 „Северной пчелы“». Собр. корр., № 172, лл. 51—52. Подпись: А. Ориде. Для «Северной пчелы».

Стр. 415—423. «Общественное училищеведение». Собр. корр., № 146. Запрещ. 15 марта. В ответ на требование С.-Петербургского цензурного комитета сообщить имя автора статьи редакция журнала «Учитель» известила, что им является один из его редакторов Н. Х. Вессель (СПб. ц. к., 1862, № 87а, л. 10). Сведения эти потребовал Александр II; см. докладную записку А. В. Головинна от 18 марта 1862 г.—ГПБ, арх. Головинна, № 98, л. 104. Первая статья под тем же заглавием была напечатана в феврале в № 4 «Учителя», а третья — в мае, в № 10, обе за подписью: Н. В. (раскрыта в годовом оглавлении). В самом начале № 6 (дата цензурного разрешения — 16 марта) редакция сообщила читателям: «Продолжение статьи „Общественное училищеведение“ по некоторым обстоятельствам не могло быть напечатано».

Стр. 424—443. «Политика». Собр. корр., № 124. Для «Современника». Автор — Н. Г. Чернышевский. См. публикацию: И. Г. Ямпольский. Незвестные страницы Н. Г. Чернышевского. — «Русская литература», 1966, № 1, стр. 156—165.

Стр. 444—449. «Болгарские происшествия и начало нового переселения в Россию.» Собр. корр., № 58. Подпись: Болградский колонист Кара-Петков. Перепечатка из «Одесского вестника» (1860, № 138), предназначавшаяся для «Московского курьера» (выходил до июня 1861 г.). Относится не к 1862, а к концу декабря 1860 или январю 1861 г. В «Сборник» включена по ошибке.

Стр. 449—452. «Греция». Собр. корр., № 172, л. 69—70. Для «Северной пчелы». На корректуре датированная 19 июля резолюция цензора В. Н. Бекетова о том, что корреспонденция может быть напечатана только с разрешения председателя цензурного комитета.

Стр. 452—454. «Пруссия». Собр. корр., № 134. Для «Современного слова».

Стр. 455—457. «Нам кажется, наступила минута поговорить о краеугольном камне государства...» Собр. корр., № 172, лл. 31а—31б, передовая статья «С.-Петербург, 3 апреля». Для «Северной пчелы».

Стр. 458—466. «Воззвание Мадзини к итальянцам». Собр. корр., № 149.

Том 2

Отдел «Рассказы, очерки, сцены»

Стр. 3—9. «Люба». Собр. корр., № 28. Подпись: К-в. Для «Грамотея». Запрещ. («потому что предназначалось для народного журнала») 19 апреля.

Стр. 10—15. «Лапша». Корректурa. Собр. рук., № 1818. Над заголовком — «Рассказы из простонародного быта». Подпись: Ф. V. Запрещ. 10 июня. Напеч.: «Искра», 1862, № 21 (дата цензурного разрешения — 6 июня), стр. 294—298, с изменением фамилии крестьянина, у которого «пировали свадьбу» — не Минаев, а Матвеев. Согласно расшифровке И. Ф. Масанова (Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. 3. М., 1958, стр. 196), Ф. V. — псевдоним С. Н. Федорова. Весьма вероятно, что дата запрещения, указанная на рукописи, не точна.

Стр. 16—31. «Полковой лекарь». Собр. корр., № 89, лл. 3—4. Подпись: Ф. Ливанов. Для «Светоча». Статья была озаглавлена автором «Штаб-лекарь Балашевич»; заглавие изменено редакцией «Светоча». Александр II потребовал сведения о Ливанове; см.: Особ. канц., 1862, № 133.

Стр. 32—40. «Сказка о Митях». Сказка первая. Собр. корр., № 54,

л. 4. Подпись: Митяй Курчавый. Для «Искры». Запрещ. в конце мая. Автор «Сказки» — М. С. Гулевиц. Напеч.: «Исторический вестник», 1901, № 11, стр. 550—557, с воспоминаниями И. Н. Захарьина. Из письма Гулевица в редакцию «Искры» от 16 мая 1862 г. узнаем, что сказок предполагалось шесть, и они должны были содержать «историю до нашего времени включительно» (И. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. М., 1964, стр. 144). 26 марта 1874 г. П. А. Гайдебуров сообщил о Гулевице в Литературный фонд: «В начале шестидесятих годов... он написал две или три сатирических повести, которые напечатаны в „Сборнике статей, запрещенных цензурой“. Одна называется „Сказка о Митяях“; названия другой — не помню. Кажется, была еще третья, но ее я также не помню» (ПД, арх. Лит. фонда, 1874, л. 329 об.).

Стр. 41—51. «Рамзя». Собр. корр., № 88. Подпись: Всеволод Крестовский. Для «Светоча». Запрещ. 9 марта.

Стр. 52—57. «Из записок ротного командира». Собр. корр., № 54, л. 3. Подпись: Старохоромов. Для «Искры». Запрещ. 18 апреля. См. также: И. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. М., 1964, стр. 150, 557.

Стр. 58—67. «Золотое прошлое». Собр. корр., № 54, л. 5. Подпись: В. Рязанцев. Для «Искры», № 18. «Золотое прошлое» — несколько переработанная часть незадолго до этого напечатанного в «Сыне отечества» (1862, воскресный номер, № 12, 25 марта) рассказа «Хороший человек».

Стр. 68—74. «Полиция и общество». Собр. корр., № 54, л. 2. Для «Искры», № 34. Запрещ. в сентябре. Автор — М. М. Стопановский; напечатана за его подписью, под заглавием «Мыльные пузыри» и с некоторыми изменениями в «Искре», 1863, № 2, стр. 20—23.

Стр. 75—77. «Рассказ мужика про Китай». Собр., корр., № 160, л. 1. Надпись: «Для „Развлечения“». 1861 г.» См. также: СПб. ц. к., 1861, № 27, л. 24 и Особ. канц., 1862, № 10, л. 2об.

Стр. 78—87. «Два вечера на даче». Собр. корр., № 5, л. 5. Подпись: Всеволод Крестовский. Для «Гудка». Корректурa сохранилась также в ПД, ф. 93, оп. 3, № 665. Запрещ. осенью 1862 г. Напеч.: «Заноза», 1864, № 20, стр. 213—217 и № 21, стр. 225—226, без подписи.

Стр. 88—93. «Заметки о Московской губернии». Собр. корр., № 59, лл. 1—4. Подпись: С. Як-в <Яковлев>; дата — 1861. Для «Нашего времени». Запрещ. 3 апреля; см.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 5.

Стр. 94—97. «Воспоминания телеграфиста». Собр. корр., № 78, л. 1. Для «Развлечения». Запрещ. 14 июня. См. также: Особ. канц., 1862, № 10, л. 61.

Стр. 98—105. «Письма из захолустья». Собр. корр., № 160, лл. 2—3. Подпись: Провинциал. Для «Развлечения». Запрещ. 22 июня.

Стр. 106—110. «Флюсбургские очерки». Собр. корр., № 73, л. 3. Подпись: Н. Турнев. Для «Петербургского вестника», № 11. Запрещ. 10 марта.

Стр. 111—118. (Из Малороссии). «У нашей сударини...»

Стр. 119—120. «Ротный командир». Корректурa. Собр. рук., № 1742. Запрещ. 1 мая. В конце в скобках: «Вор. Г. В.». Неизвестно, для какой газеты или журнала предназначалась эта перепечатка отрывка из очерков Фульгина «Заметки проезжего по Воронежской губернии» («Воронежские губернские ведомости», часть неофициальная, 1862, № 15, 14 апреля, стр. 160—161).

Стр. 121—125. «Сплошь да рядом». Собр. корр., № 54, л. 8. Для «Искры», № 20.

Стр. 126—135. «Губернские тузы». Собр. корр., № 54, лл. 9—10. Подпись: Ал. Иванов. Для «Искры». Запрещ. 26 апреля.

Отдел «Стихотворения»

Стр. 139—142. «Пролетарий». Собр. корр., № 60. Подпись: М. Розенгейм. Для «Нашего времени». Запрещ. не позже февраля; см.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 2об. До этого напечатано под заглавием «Отрывок» в «Сыне

отечества», 1861, № 31, стр. 919—920, а в 1864 г., без имени автора, под заглавием «Наш пролетарий», за границей — «Листок, издаваемый кн. Петром Долгоруковым», 1864, № 20, стр. 156—157.

Стр. 143—144. «Бессрочный». Собр. корр., № 1, л. 1. Подпись: Ф. Берг.

Стр. 144. «Еще вчера мы тихо восторгались...» Собр. корр., № 5, л. 4.

Подпись: Всеволод Крестовский. Для «Светоца». Запрещ. 10 мая.

Стр. 145. «Жертвы (Из Барбье)». Собр. корр., № 1, л. 2. Подпись: Ф. Берг. Запрещ. 1 июня. Напеч.: «Библиотека для чтения», 1862, № 6, стр. 98.

Стр. 146. «Бьялая ночь». Собр. корр., № 10. Подпись: Я. Полонский. В «Сборнике» и корректура — опечатка; нужно — «Белая ночь». Напеч.: «Время», 1862, № 11, стр. 298.

Стр. 146—148. «В дороге». Собр. корр., № 75. Подпись: К. Сачков. Для «Петербургского вестника». Автор сделал попытку напечатать стихотворение в «Гудке» под заглавием «С дороги», в сокращенном и исправленном виде; запрещ. 1 июня; см.: Собр. корр., № 5, л. 3.

Стр. 148—150. «Вор». Собр. корр., № 3. Подпись: Н. Греков. Для «Развлечения». Запрещ. 3 апреля; см.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 5.

Стр. 150—151. «Русским журналистам». Собр. корр., № 78, л. 2. Подпись: А. К. Злов <А. А. Козлов>. Для «Развлечения». Запрещ. 20 января; см.: Гл. упр., 1862, № 5990, л. 17.

Стр. 151—155. «Садоводство». Собр. корр., № 59, лл. 5—6. Для «Нашего времени». Напеч.: «Листок...», 1864, № 21, стр. 162—163. Запрещ. не позже февраля; см.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 2об.

Стр. 155—157. «Песня работников (Из Дюпона)». Собр. корр., № 7, л. 1. Подпись: Д. Минаев. Для «Искры», № 24. Сохранилась еще одна корректура под заглавием «Песня тружеников (Из Дюпона)», с надписью «г. цензур. 31 января». — Собр. корр., № 8. Попытка напечатать перевод осенью 1863 г. также не увенчалась успехом (Журнал заседания С.-Петербургского цензурного комитета от 9 октября 1863 г. — ф. 777, оп. 27, № 52, л. 223). Напеч.: Д. Д. Минаев. В сумерках, СПб., 1868, стр. 61—63, с изменениями, сделанными с явной оглядкой на цензуру.

Стр. 157—159. «Послание краснорядцу». Собр. корр., № 78, л. 5. Для «Развлечения». Запрещ. 26 апреля.

Стр. 159—160. «Минута отчаяния». Собр. корр., № 73, л. 2. Подпись: Н. П. Х. Для «Петербургского вестника». Напеч.: «Петербургский вестник», 1862, прил. к № 15, стр. 35.

Стр. 160—162. «Герой нашего времени». Собр. корр., № 31, л. 2. Подпись: Обличительный поэт <Д. Д. Минаев>. Для «Гудка». Запрещ. 4 марта.

Стр. 162—164. «Завещание (с английского)». Автограф — Собр. корр., № 7, л. 2; корректура — Собр. корр., № 8. Подпись: Д. Минаев. Для «Русского слова». Запрещ. 1 июня. Напеч.: «Искра», 1862, № 21, стр. 293—294, под заглавием «Обличи их во лжи!.. (Песня)» и с некоторыми изменениями. Вольный перевод стихотворения В. Ралея «The lie».

Стр. 165. «Рекругу». Собр. корр., № 5, л. 3. Подпись: В. Крестовский. Запрещ. 1 июня. Стихотворение — на той же границе, что и «С дороги» Сачкова (см. выше), но над ним надпись — «Русский мир», а не «Гудок».

Стр. 165—167. «Пророк бури». Собр. корр., № 82. Подпись: К. Для «Русского листка». Запрещ. 1 июня.

Стр. 167—169. «Былина старого времени». Собр. корр., № 74. Подпись: А. Волгин <А. Н. Иволгин>. Для «Петербургского вестника». Запрещ. 6 июня.

Стр. 169—170. «Вельможа». Собр. корр., № 54, л. 7. Подпись: Владимир Тиханович. Для «Искры». Напеч. без имени автора: «Листок...», 1864, № 22, стр. 172.

Стр. 170—171. «Песня о восточных посллах». Автограф. Собр. корр., № 31, л. 1. Подпись: Облич. П. <Обличительный Поэт — Д. Д. Минаев>. Для «Гудка». Запрещ. 9 августа. Напеч. с исправлениями: «Русское слово», 1863, № 9, стр. 4—5, в фельетоне Минаева «Дневник Темного человека».

Стр. 172—173. «Взгляд на природу». Собр. корр., № 54, л. 1. Подпись: Гейне из Тамбова <П. И. Вейнберг>. Для «Искры». Запрещ. 26 сентября (?). Напеч. с искажениями: «Искра», 1862, № 40, стр. 536.

Стр. 173—174. «К NN („Не там, где громко, многолюдно...")». Собр. корр., № 42, с датой: 1847. Для «Дня». Запрещ. 15 апреля. Согласно разъяснению И. С. Аксакова, автором стихотворения является его покойный брат, К. С. Аксаков; см. письмо председателя Московского цензурного комитета М. П. Щербинина к А. В. Головнину от 19 апреля 1862 г. (ГПБ, арх. Головнина, № 98, л. 229), а также письмо И. С. Аксакова к А. Д. Блудовой от 16 апреля 1862 г. (И. С. Аксаков в его письмах, ч. 2, т. 4. СПб., 1896, стр. 255). Напеч. без имени автора, под заглавием «Юноше»: «Листок...», 1864, № 22, стр. 173.

Стр. 175—176. «Вакхическая песня современных Ноздревых». Собр. корр., № 54, л. 6. Подпись: Владимир Стародубский. Для «Искры». Запрещ. в марте.

Стр. 176—177. «Стон земли». Собр. корр., № 5, л. 1. Подпись: Всеволод Крестовский, под стихотворением дата: 1862. Для «Современника». Запрещ. 25 мая. Напеч.: Вс. Крестовский, Стихи, т. 1. СПб., 1862, стр. 71—72, с датой: зима 1855.

Стр. 178—179. «Из испанских мотивов. Сент-Яго». Собр. корр., № 5, л. 2. Подпись: Всеволод Крестовский. Для «Светоца». Запрещ. 15 марта. Напеч.: «Русское слово», 1862, № 5, стр. 8.

Стр. 179—182. «Герцог». Собр. корр., № 90. Подпись: В. Тиханович. Для «Светоца».

Стр. 183—185. «Старик». Собр. корр., № 73, л. 1. Подпись: Советник Ерунды. Для «Петербургского вестника». Напеч.: «Листок...», 1864, № 22, стр. 172—173.

Стр. 185. «Горе». Собр. корр., № 78, л. 4. Для «Развлечения». Запрещ. 28 апреля.

Стр. 186—187. «Старый город». Собр. корр., № 31, л. 3. Для «Гудка». Запрещ. 18 мая.

Стр. 187—188. «Песнь о шпицрутене». Собр. корр., № 50. Подпись: Полковник Скалозуб. Запрещ. 12 апреля. Указания на то, что стихотворение предназначалось для «Искры», в корректуре нет, но оно бесспорно должно было появиться в № 13 за 1862 г. (дата цензурного разрешения — 13 апреля 1862 г.); это подтверждается шрифтом, шириной набора и пр.

Стр. 188. «Кто она?». Собр. корр., № 50. Подпись: П. Ш. <П. В. Шумахер>. Указания на то, что стихотворение предназначалось для «Искры», нет, но оно приклеено к «Песне о шпицрутене» и набрано тем же шрифтом. 11 марта 1862 г. Н. В. Медем писал цензору Ф. Ф. Веселаго: «Стишки „Кто она” я представляю Александру Васильевичу <Головнину>» (ГПБ, арх. Веселаго).

Стр. 188—189. «На земле у нас родной...» Собр. корр., № 31, л. 4. Подпись: NN. Для «Гудка». Запрещ. 14 июня. Напеч. под заглавием «Овцы»: «Листок...», 1864, № 22, стр. 171—172.

Стр. 189—193. «На первый раз остановимся в городке Фифиеве...» Собр. корр., № 171, лл. 1—2. Для «Гудка». Прозаическая часть в совершенно переработанном виде напечатана в «Гудке», 1862, № 8, стр. 63 («Из провинции. Ведьминск»); стихотворение под заглавием «Добрая фея» и с некоторыми изменениями (за подписью «Ведьминской Беранже») напечатано в № 11, стр. 86—87. О псевдониме «Ведьминской Беранже» см.: И. Ямпольский. — Сатирический журнал «Гудок». — «Русская литература», 1862, № 3, стр. 103.

Стр. 193—194. «Жил дервиш в пустыне, на берегу моря...» Собр. корр., № 78, л. 3, под названием «Из Саади». Для «Развлечения». Запрещ. 26 апреля. В «Сборнике» эта притча по ошибке объединена с предшествующим фельетоном.

Стр. 197—207. «Кремуций Корд, Н. И. Костомарова. СПб., 1862». Собр. корр., № 94. Подпись: Н. Л-в <Н. С. Лесков>. Для «Северной пчелы». Статью запретил цензор В. Н. Бекетов; «не находя удобным разрешить к печати в „Северную пчелу“ одни выдержки из „Кремуция“, имеющие свой особый смысл, который может быть терпим в целой и особой книге».

Стр. 207—221. «Ученые труды наших академиков по естественным наукам». Собр. корр., № 21, лл. 1—5. Для «Века», № 9. Запрещ. в начале марта. Автор:—А. Н. Энгельгардт. См.: СПб. ц. к., 1859, № 84, л. 14 и 1862, № 3, лл. 52—53.

Стр. 221—228. «Альманах „Звездочка“ 1826 г.». Собр. корр., № 13, лл. 2—6. Подпись: Мих. Семевский. Для «Библиографических записок». Запрещ. 20 января; см. Гл. упр., 1862, № 5990, л. 16. Напеч.: «Русский архив», 1869, № 4, стр. 054—060, с датой: СПб., 1862.

Стр. 229—230. «Закон переворотов, соч. Ж. Дромеля». Собр. корр., № 95. Для «Северной пчелы». Запрещ. 19 марта.

Стр. 231—233. «Примечание к статье „Дворянин-старовер Кравков“». Собр. рук., № 1743. Запрещ. в середине апреля. См. письмо И. С. Аксакова к А. Д. Блудовой от 19—20 апреля 1862 г. (И. С. Аксаков в его письмах, ч. 2, т. 4. СПб., 1896, стр. 254—255), докладную записку А. В. Головинна от 9 мая 1862 г. (ГПБ, арх. Головинна, № 100, л. 12), а также Особ. канц., 1862, № 54, лл. 18—21, 40—58 (здесь и рукопись автора примечания — И. С. Аксакова). Статья В. И. Ламанского «Евдоким Михайлович Кравков, дворянин-старовер» в № 28 «Дня» появилась со следующим примечанием: «Написанное редактором к этой статье примечание не может быть напечатано. Ред.».

Стр. 233—234. «Английская журналистика. Статья первая. А. Ф. де Роберти. „Русский вестник“, № 3». Собр. корр., № 56, л. 2. Для «Книжного вестника». Запрещ. 22 апреля.

Стр. 234—235. (Книга Задлера). «В Лейпциге г. Задлер издал книгу под заглавием „Die geistige Hinterlassenschaft Peters I...». Собр. корр., № 131, л. 1. Для «Современного слова».

Стр. 235. «О росписи государственных расходов и доходов. Н. Чернышевского. „Современник“, № 2». Собр. корр., № 56, л. 1. Для «Книжного вестника». Запрещ. 1 июня.

Стр. 236. «Местное военное управление. П. Н. „Современная летопись“, № 17». Собр. корр., № 56, л. 3. Для «Книжного вестника». Статья в «Современной летописи» вызвала недовольство военного министра; см.: П. Усов. Из моих воспоминаний. — «Вестник Европы», 1883, № 4, стр. 61.

Стр. 236—239. «А. Н. Радищев». Собр. корр., № 76, л. 2. Подпись: Вл. Слово. Для «Петербургского вестника». Запрещ. 14 апреля. По предположению С. А. Рейсера, Вл. Слово — псевдоним В. К. Скворцова, соредактора Л. Л. Камбека; см.: С. Рейсер. Журналист и «обличитель» Лев Камбек. — «Звенья», № 8, 1950, стр. 779.

Стр. 240—241. «Степан Иванович Шешковский». Собр. корр., № 13, л. 1. Для «Библиографических записок». Запрещ. 20 января; см. Гл. упр., 1862, № 5990, л. 16. Автор — П. А. Радищев; см. в конце: «Сообщено сыном Ал. Н. Радищева; рукопись статьи, относящаяся к декабрю 1860 г., в ПД, ф. 548, оп. 1, № 211; первоначально она предназначалась, по-видимому, для «Иллюстраций» В. Р. Зотова.

Стр. 242—282. «Герцен и Катков». Собр. корр., № 93. Подпись: Д. Калиновский. Для «Светоца». См. также письмо Д. И. Калиновского к В. А. Цезю от 2 сентября 1862 г. — ГПБ, арх. Цезю, № 404.

Стр. 282—319. «Несколько соображений относительно заметки г. Каткова для издателя „Колокола“». Собр. корр., № 16, лл. 1—14. Подпись: М. К. <Д. Ф. Щеглов>. Для «Библиотеки для чтения», № 10. В переработанном виде статья в начале 1863 г. снова была запрещена цензурой; см.: «Литературное наследство», т. 63. М., 1963, стр. 689—694; В. Е. Рудаков. Последние дни цензуры в Министерстве народного просвещения. — «Истори-

ческий вестник», 1911, № 8, стр. 527—528. О псевдониме «М. К.» см.: И. Ямпольский. Сатирическая журналистика 1860-х годов. М., 1964, стр. 564; А. Могилянский. Новые труды по русскому книговедению. «Русская литература», 1961, № 2, стр. 230. Впоследствии А. П. Могилянский утверждал, что статья «Несколько соображений...» была написана Щегловым при участии А. Ф. Писемского, но не привел никаких аргументов в пользу своего мнения (Новые данные для характеристики отношения Писемского к Герцену.— «Русская литература», 1966, № 1, стр. 166). Там же находим утверждение, что М. К.— «коллективный псевдоним публицистического отдела „Библиотеки для чтения“» и что «происходит он от имени известного историка древней Греции... М. С. Куторги», но опять-таки без всяких доказательств.

Стр. 319—321. «Полемика г. Каткова (с издателями „Колокола“». Рукопись. Собр. корр., № 132, корректура — там же, № 101. Для «Современного слова».

Стр. 322—328. «Из Москвы». Собр. корр., № 16, л. 15. Запрещ. 8 августа. В описи указано, что статья предназначалась для «Библиотеки для чтения», но, по всей вероятности, это ошибка.

Стр. 329—332. «Наш русский Мадзини». Собр. корр., № 29. Подпись: Н. Алпеовский <А. П. Пятковский>. Для «Гудка». Запрещ. в сентябре.

Стр. 332—339. «Рыцари здравого смысла». Собр. корр., № 154, л. 31. Подпись: В. Скарятин. Для «С.-Петербургских ведомостей». 35-й номер «Нашего времени» со статьями Чичерина и Орлова-Давыдова, о которых упоминает Скарятин, вышел 14 февраля.

Стр. 339—342. «Суд над составителями тайного общества и корреспонденция „Северной почты“». Запрещ. 1 августа; см.: Особ. канц., 1862, № 108. л. 33.

Отдел «Заметки, известия, пародии, протесты и т. п.»

Стр. 345—351. «8-е сентября». Передовая статья И. С. Аксакова, предназначавшаяся для № 36 «Дня». См. на стр. 349: «Наш многоуважаемый сотрудник г. Гильфердинг в статье, помещаемой ниже...». В № 36 начала печататься статья А. Ф. Гильфердинга «Судьба прежних славянских государств (По поводу тысячелетия России)», а от передовой статьи осталось только заглавие: «Москва, 8 сентября».

Стр. 351—354. «Тысячелетие России». Автор речи — П. В. Павлов. Текст речи, одобренный к печати цензором В. Н. Бекетовым 21 февраля 1862 г.— Особ. канц., 1862, № 377, лл. 27—28. Ср.: Мих. Лемке. Очерки освободительного движения «шестидесятых годов». СПб., 1908, стр. 10—12. Предназначалась для «Русского слова», № 2. Напеч. с ошибками: «Правдивый», 1862, № 3, стр. 2—3.

Стр. 354—366. «Хроника прогресса». Собр. корр., № 51. Для «Искры», № 30.

Стр. 367—369. «Обыкновенно существует мнение...» Собр. корр., № 131, л. 2. Передовая статья, сверху справа приписано: «С.-Петербург, 19 октября 1862 г.» Для «Современного слова».

Стр. 369—372. «Общий циркуляр по министерству внутренних дел...» Собр. корр., № 66. Заглавие — «Заметка». Подпись: П. Чубинский. Для «Основы». Запрещ. 26 марта.

Стр. 372—374. «Сельские школы». Корректура. Собр. рук., № 1823. Подпись: А. Конисский. Для «Московских ведомостей». Запрещ. 20 мая.

Стр. 374—376. «Из Лубенского уезда». Собр. корр., № 68. Подпись: Василий Шевич. Для «Основы».

Стр. 376—379. «В ответ на статью от 11-го июня в № 126 „Северной почты“». Корректура. Собр. рук., № 1824. Подпись: С. Ольхин. Запрещ. 17 июня.

Стр. 380—383. «Еще кое-что о воскресных школах». Собр. корр., № 117. Подпись: М. Куренко. Для «Северной пчелы». Запрещ. 26 апреля. Об авторе статьи запросил Александр II; см.: В. Е. Рудаков. Последние дни цензу-

ры в Министерстве народного просвещения. — «Исторический вестник», 1911, № 9, стр. 965.

Стр. 383—386. «К вопросу о „ссылаемых на жительство“...». Собр. корр., № 120. Для «Северной пчелы». Статья И. И. Кельсиева, откликом на которую является данная статья, была напечатана в «Северной пчеле» 2 июня.

Стр. 387—390. «Умно ли сделали городские общества, отказавшись от заведывания пожарными командами?». Корректур. Собр. рук., № 1826. Сверху отрезана надпись; остался только конец: «ръ» (по всей вероятности, «Русский мир»); снизу: «Тип. Рюмина».

Стр. 390—397. «В „Московских ведомостях“ неоднократно была речь...». Корректур. Собр. рук., № 1828. Запрещ. 13 мая. Предназначалась для «Московских ведомостей».

Стр. 397—398. «Нечто о должности палача». Корректур. Собр. рук., № 1822. Подпись: Студ. Д-вский. Запрещ. 3 августа.

Стр. 399—401. «Обращение к редактору „Военного сборника“». Собр. корр., № 72; л. 4. Для «С.-Петербургских ведомостей». Запрещ. 13 апреля. Об авторе статьи запросил Александр II (В. Е. Рудаков. Последние дни цензуры в Министерстве народного просвещения. — «Исторический вестник», 1911, № 9, стр. 965; СПб. ц. к., 1862, № 87а, лл. 4—5), но ответ редакции обнаружить не удалось.

Стр. 401—403. «Статистические данные о нашей армии...» Собр. корр., № 83. Для «Русского мира». Часть какого-то обзора; до этого в корректуре еще двадцать строк, но и это тоже не начало.

Стр. 403—408. «Московское комендантское управление». Корректур. Собр. рук., № 1825. Подпись: С. Натальин <В. И. Соболевский, сотрудник «Нашего времени»>. Запрещ. 10 июля.

Стр. 408—412. «По поводу заметки о полковых писарях». Собр. корр., № 116, с датой: 27 июля 1862 г. Подпись: Петр Николаев, писарь Морского министерства. Для «Северной пчелы». Запрещ. 15 сентября.

Стр. 412—419. «Пожары и зажигатели». Автор статьи — Н. И. Костомаров. Предназначалась для «Современного слова». Запрещ. после запроса Министерства внутренних дел, в 20-х числах июля. См.: СПб. ц. к., 1862, № 5, л. 35. М. К. Лемке приписал эту статью Ф. М. Достоевскому (А. И. Герцен. Полн. собр. соч. и писем, т. 15. Пб., 1920, стр. 334) и даже перепечатал ее как «Неизвестную статью Ф. М. Достоевского» в своей книге «Политические процессы в России 1860-х гг.» (2-е изд. М.—П., 1923, стр. 624—630). Отметив ряд неточностей Лемке, Б. П. Козьмин не исключал вместе с тем возможности авторства Достоевского (Бр. Достоевские и прокламация «Молодая Россия». — «Печать и революция», 1929, № 2—3, стр. 74—76). Еще в 1925 г. сомнение по этому поводу высказал В. Л. Комарович (Достоевский. Л., 1925, стр. 54), а окончательно отвергли авторство Достоевского Б. В. Томашевский и К. И. Халабаев в примечаниях к 13-му тому его сочинений (М.—Л., 1930, стр. 613). И действительно, корректуры двух статей о пожарах, предназначавшиеся для «Времени» и запрещенные цензурой, не имеют ничего общего с помещенными в «Сборнике» — см. ЦГИА СССР, ф. 1282, оп. 1, № 69, лл. 7—9. С другой стороны, мы располагаем следующими данными. «Костомаров, — сообщил П. Сокальский Г. П. Данилевскому 2 августа 1862 г., — недавно написал статью о пожарах, где доказывал, что пожар на Руси никогда не имел политического значения. Статью сию запретила цензура» (Материалы для биографии южнорусских научно-литературных деятелей XIX века. I. Письма к Г. П. Данилевскому. Киев, 1903, стр. 78). Автобиографические факты, приведенные в статье и не соответствующие биографии Достоевского, вполне соответствуют биографии Костомарова: «Помню — учился я в одном из внутренних наших городов... Через двадцать с лишком лет после того проживал я, не по своей охоте, в одном приволжском городе. В июле месяце случилось два пожара, вслед за тем распространяется слух, что город будут жечь англо-французы (тогда была Крымская война...». «Один из наших внутренних городов» — Воронеж (Костомаров учился в воронежской гимназии). «Один приволжский город» — Саратов, куда он был выслан за участие в Кирилло-Мефодиевском братст-

- ве. Ср. с «Автобиографией» Н. И. Костомарова (М., 1922, стр. 221—223).
Стр. 419—420. «О пожарах». Написана в конце июня.
Стр. 421—425. «Еще о пожарах». Написана в июне.
Стр. 425—426. «Вот другая неделя кряду, как Петербург горит безостановочно...». Написана в конце мая.
Стр. 426. «В „Силезской газете” пишут из Варшавы, от 7 сентября...».
Стр. 427—430. «По поводу пожара в Миюзском лесном ряду 24 мая». Для «Московских ведомостей». Запрещ. 15 июня. См.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 61.
Стр. 430—438. «Чем силен русский раскол». Собр. корр., № 143. Подпись: А. Весский. Для «Сына отечества», № 134. Запрещ. 11 июня.
Стр. 438—440. «Вопли наших крайних клерикалов». Собр. корр., № 118. Для «Северной пчелы». Запрещ. в начале июля.
Стр. 440—442. «Храм Спасителя в Москве». Собр. корр., № 72, л. 3. Подпись: С. Ботиков <С. П. Кораблев>. Для «С.-Петербургских ведомостей». Запрещ. в конце февраля; см.: СПб. ц. к., 1862, № 3, лл. 38—39.
Стр. 442—447. «Слушай команду,—воль-но!...» Для «Дня», № 17; см. докладную записку А. В. Головнина от 7 февраля 1862 г. и рукописный текст статьи — ГПБ, арх. Головнина, № 98, лл. 49—58.
Стр. 448—449. «Принимаем на себя труд объяснить Н. Ф. Павлову, что значит слиться с народом...» Собр. корр., № 171, л. 3.
Стр. 450—471. «Год и семь месяцев в военной службе или мелочь из воспоминаний прошлого». Запрещ. Московским цензурным комитетом в октябре; см.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 86.
Стр. 471—478. «Областное безобразие». Собр. корр., № 30, л. 3. Подпись: ловский <Н. М. Соколовский?>. Для «Гудка». Запрещ. 1 августа.
Стр. 478—484. «Из провинции. Чепухинск». Собр. корр., № 30, л. 1. Подпись: Тот или этот. Для «Гудка». Запрещ. 9 марта. Частично использована в фельетоне «Из провинции... Чепухинск». — «Гудок», 1862, № 10, стр. 76—77.
Стр. 484—490. «От высоко прекрасных олимпийских поступков...» Частично использована в фельетонах «Из провинции... Алахань» и «Из провинции. Ведьминск» («Гудок», 1862, № 6, стр. 46—47; № 8, стр. 63).
Стр. 490—493. «Передовые люди высказались».
Стр. 494—495. «На суд общественный!». Корректурa. Собр. рук., № 1827, с датой: СПб. Воскресенье, 11 марта 1862 г. Подпись: К. Люгебиль.
Стр. 495—498. «Письмо к издателю». Собр. корр., № 80, с датой: 6 февраля 1862 г. Подпись: В. Для «Современной летописи» «Русского вестника».
Стр. 498—499. «Высоконравственные люди». Собр. корр., № 53, л. 3. Перед текстом — I, в конце заметки — II (дальше отрезано). Для «Искры».
Стр. 499. «Почтовая заметка». Корректурa. Собр. рук., № 1820; внизу в скобках: «Из письма в редакцию „Московских ведомостей”». Подпись: Студент И. Иодко. Запрещ. 14 июля.
Стр. 499—500. «О зимнем сезоне минеральных вод в Сибири». Корректурa. Собр. рук., № 1819. Подпись: Один из чающих. Запрещ. 13 апреля.
Стр. 501—502. «Канцеляризму русскому доставалось уже немало...» Собр. корр., № 53, л. 2. Для «Искры».
Стр. 502—504. «Житие юродивого Виктора». Собр. корр., № 30, л. 2. Для «Гудка».
Стр. 505—507. «Клевета в юродстве». Собр. корр., № 119. Для «Северной пчелы». Запрещ. 23 августа.
Стр. 508—509. «От...». Собр. корр., № 53, л. 1, под заглавием «От „Искры”». Запрещ. 12 апреля.
Стр. 509—510. «В редакцию „Московских ведомостей”». Корректурa. Собр. рук., № 1821. Запрещ. не позже февраля; см.: Особ. канц., 1862, № 10, л. 4.
Стр. 511—515. «В корреспонденции, напечатанной в газете „Наше время”...» Собр. корр., № 133. Передовая статья; перед текстом справа: «С.-Петербург, 16-го июня». Для «Современного слова».

Стр. 515—516. «Нам сделано письменное замечание неким господином...» Собр. корр., № 79, л. 2. Для «Развлечения». Предназначалась для фельетона «Городская хроника», который печатался в «Развлечении» в первой половине 1862 г. за подписью «Волинадо» (А. Д. Данилов).

Стр. 517—518. «Вызов на литературный третейский суд». Собр. корр., № 72, л. 1, с датой: 4 марта 1862 г. Подпись: Михаил Загуляев. Для «С.-Петербургских ведомостей». Надпись А. В. Головинна: «Запрещено мною, а цензором Волковым по недосмотру пропущено. 10 марта 1862 г.» Напеч.: «Северная пчела», 1862, № 65, 8 марта, с датой: марта 5-го 1862 г.

Стр. 518—519. «Два слова о лекциях г. Костомарова». Собр. корр., № 72, л. 2. Подпись: П. Щебальский. Для «С.-Петербургских ведомостей». Написано в середине марта.

Стр. 519—521. «Много раз жаловались у нас на Руси...» Собр. корр., № 78, л. 1, под заглавием «Городская хроника». Для «Развлечения».

Стр. 521—522. «Выпускная в свет... нумер „Петербургского вестника“...». Собр. корр., № 76, л. 1, сверху: «Петербург, 15 апреля». Для «Петербургского вестника». Запрещ. 14 апреля.

А. А. Горелов

«ТАТАРСКИЕ» ЭПИЗОДЫ «ОЧАРОВАННОГО СТРАННИКА» Н. С. ЛЕСКОВА И «ИСТОРИЯ РОССИЙСКАЯ» В. Н. ТАТИЩЕВА

«Литератор не ученый, но он более чем ученый. Он не так фундаментально образован, как последний, но он всестороннее его... Литератор должен знать все и по „начитке“ и по личному опыту»,¹ — говорил Н. С. Лесков своему биографу А. И. Фаресову. Общепризнанная «всесторонность» Лескова как писателя коренится, между прочим, в изумляющей широте и известной хаотичности его литературных интересов, в широте осведомленности о старой и новой русской книжности, позволявшей писателю черпать из самых разнородных и редчайших источников. Явно архаический, сослуживший свою историческую службу литературный фонд стал под пером художника предметом оригинальной современной переоценки, переработки. Возвращая к жизни целые вереницы забытых словесных форм и оборотов, уравнивая их в правах с самоновейшими, используя стародавние мотивы и сюжеты древней письменности, Лесков безотчетно, стихийно и одним из первых в литературе его столетия расширил непосредственную литературную подоснову современных художественных исканий, сблизил до степени прямого осознания культурные ценности разных эпох и в результате «реставраторских» экспериментов открыл новые перспективные стилистического освоения накопленных словесных богатств.

Недостаточная сохранность рукописей художника, невозвратимые утраты и пробелы в «черновом» и эпистолярном его наследии, посмертная распродажа личной библиотеки Н. С. Лескова в разные руки² надолго оставят нерешенной проблему первоисточников лесковских сюжетов, тем, образов. Сам писатель не был расположен демонстрировать свои «выборки». Скорее наоборот. Как будто ревнуя не только к критикам, но и к позднейшим историкам литературы, Лесков, например, писал по поводу повести «Скоморох Памфалон»: «Перечитал и изучил для нее не мало... Откуда взято — не узнают, пока сами не скажем».³

¹ А. И. Фаресов. Против течений. СПб., 1904, стр. 390.

² См.: Ф. Шилов. Записки старого книжника. М. 1959, стр. 10.

³ В. Гебель. Н. С. Лесков. М., 1945, стр. 60.

Но если некоторые «исторические и обстановочные» (XI, 241)⁴ материалы к легендам 80-х годов все-таки были бегло поименованы автором, вовлеченным в газетную полемику, гораздо труднее устанавливать прямое или «двояродное» книжное родство его более ранних вещей, в том числе знаменитых «Левши», «Зачетатленного ангела», «Очарованного странника». Самая своеобразность обращения Лескова с материалом как бы заранее отдает эти находки на волю случая, вознаграждая исследователей сюрпризами. К ним принадлежит обнаружение связи «Очарованного странника» с «Историей Российской» В. Н. Татищева.

Повествование «очарованного странника», Ивана Северьяновича Флягина, о его «житнейской драмокомедии» (IV, 441) насыщено элементами книжного происхождения. Вполне органичные портрету рассказчика-простолюдина, ставшего черноризцем и потому начитанного в священном писании, они мелькают там и тут в потоке речи, подвергаются устной деформации и, не вызывая сколько-нибудь определенных литературных ассоциаций, не возбуждают потребности в специальных разысканиях.

Однако же в рассказе героя наряду с мелкими книжными черточками можно подчас отметить и некие колоритные формулы, лексические сгустки, явно зашедшие из таких текстов, где они должны были играть роль информационного стереотипа.

От одного из знакомцев Флягин слышит: «Хан Джангар там и царюет, и у него там, в Рынь-песках, говорят, есть свои *шихи*, и *ших-зады* и *мало-зады*, и *мамы*, и *азии*, и *дербыши*, и *улань*, и он их *всех*, как надо, наказывает, а они тому рады повиноваться» (IV, 417). Тот же фразеологический оборот будет повторен еще дважды от имени самого героя: «Я ведь из Пензы бежал с татарвою Чепкуна Емгурчеева и лет пять подряд жил в емгурчеевской орде, и тут съезжались к нему на радости *все князья*, и *улань*, и *ших-зады*, и *мало-зады*, и бывал хан Джангар и Бакшей Отучев» (IV, 431); «Прихожу и вижу: там собралось много *ших-задов* и *мало-задов*, и *мамов*, и *дербышей*, и *все*, поджав ноги, на кошмах сидят...» (IV, 437).

Перед нами несомненный фразеологический штамп, сниженный из татарских феодальных титулов. Такого рода перечни можно встретить в документах и летописях XVI—XVIII веков, регистрирующих факты подведения восточных князьков «под высокую государеву руку».

В «Чтениях в Обществе истории и древностей российских при Московском университете» за 1847—1848 гг. (выпуски IV, V, IX) опубликована пятая книга «Истории Российской» Татищева—«История Российская, сочинение» Василья Никитича Татищева. Книга пятая, или, по сочинителю древней летописи русской, часть четвертая, открытая и сообщенная действительным членом М. Погодиным, с предисловием действительного члена О. Бодянского. Девятый выпуск ЧОИДР 1848 г. содержит летописные материалы о царствовании Ивана Грозного («Иоанна V», по Татищеву). В нем и отыскивались разнообразны детали, позаимствованные Лесковым для расцветки «татарских» сцен повести «Очарованный странник».⁵ И прежде всего — упомянутый фразеологический оборот из лексикона Флягина: «...казанцы, и сент, *улань*, и *мурзы*, и *шихи*, и *шихзады*, и долешманы, и казаки, и *вся земля Казанская*» (257); «*молнь*, и *сенты*, и *шихи*, и *шихзады*, *мо-зады*, и *мамы*, *азии*, *афасы*, *князи*, и *улань*, и *мурзы*, и *ички*» (287); «и *все* с ним *шихи*, *шихзады*, и *мамы*, и *молозады*, *азии*, *дербыши*...» (290).

Лесков свободно комбинирует в речи героя летописные термины, строя свой первоначальный текст (на стр. 417) по тексту стр. 287 летописи, но опуская его начало, конец и вставляя вместо «афасов» и «князей» — «дербышей» со стр. 290. Далее писатель уже пользуется своей первой фразой,

⁴ Здесь и далее все цитаты из произведений писателя даны по изданию: Н. С. Лесков. Собр. соч. М., 1956—1958, с указанием в скобках римской цифровой тома, арабской — страницы. Курсив всюду мой. — А. Г.

⁵ Ссылки на страницах IX выпуска ЧОИДР даны в скобках в тексте. Курсивом выделены параллели к тексту Лескова.

варьируя ее. Лесковым выбраны из татарской терминологии слова, примелькавшиеся в русской речи (улары) либо известные по звуковому облику (азии), юмористически акцентируется летописная орфография («мамы, и мамов) и тем же способом, по принципу народной этимологии, («молзады» и «молзады») превращаются в «малозады», уступая первенство «ших-задам», за которыми они (видимо, согласно субординации) неизменно следуют в перечнях Флягина.

В таком русифицированном «татарском» языке термины «шихи, дербыши» воспринимаются как нечто равное «князьям» и в общем ряду пошлуты. Сеиты, долешманы, афасы, ички остаются за пределами текста Лескова, забываящего о том, чтобы не перегружать язык чуждой терминологией и одновременно сохранить за речью черты естественности устного дыхания.

Кроме терминов, писатель заимствует из летописи татарские имена, похотейски распоряжаясь их сочетанием.

Иван Флягин видит на пензенской конной ярмарке поединок на кнутах татар *Бакишея Отучева* и *Чепкуна Емгурчеева*, затем сам порется с первым батырем Рынь-песков *Савакиреем* и, нечаянно засеки его насмерть, бежит в степи. От *Емгурчей* (432), как еще называют Чепкуна Емгурчеева, он попадает к *Агашимоле* (431—432). Весь этот набор восточных имен восходит к той же татищевской летописи: «...а царь Шигалей прислал... *Чапкина* мурзу да *Башкея Агишемолла* Заду, а в гонце *Четкун* мурза *Отучев*...привели казапцы *Сафакирея* царя...» (257—258).

На страницах летописи упоминаются далее «большой *Бакишей* казанский» (294) и многократно — окаянный, опасный царь *Сафакирей* (241, а также 227, 235—236, 269, 294, 384), астраханский царь *Емгурчий*, он же — *Емгурчей* (293, 294, 393 и т. д.). Титул бакшея превращен Лесковым в имя.

Можно думать, однако, что воздействие чтения «Истории Российской» В. Н. Татищева не ограничилось лексическими перенесениями. Сюжет «Очарованного странника» также соприкасается с «татарскими» (казанскими) эпизодами летописного повествования о времени Грозного.

Иван Флягин сообщает, что в Рынь-песках его женили на татарке, бывшей жене засеченного им Савакирея. У Татищева встречаем сходное упоминание о том, что Шигалей, став казанским царем после свержения Сафакирея, в жены себе «в Казани взял сафакиреевскую царицу» (294). Это была черта татарского быта, и художник мог ею воспользоваться или просто припомнить после летописной «подказки» известный ему быт и обычаи.

Но текст «Истории Российской» мог придавать мысли и чувствам писателя ход более сложный.

Муки Ивана Северьяновича в плену — автономный сюжет повести «Очарованный странник». На тех самых страницах Татищева, которые писатель штудировал (на основании приведенных сопоставлений страниц 257—293 ЧОИДР и текста Лескова это можно утверждать с абсолютной уверенностью), и чуть дальше многократно говорится о русских полонях (пленах, пленниках), томившихся у татар. Забота о русичах, оказавшихся на чужбине, становится стимулом внешней государственной политики. О полоняниках думает и жарко молится царь Иван Грозный, о них страждет митрополит Макарий, и во многом ради их спасения из-под ига иноверцев предпринимаются, согласно летописи, то неудачные, то победоносные походы на Казань.

Изображая Грозного наедине с самим собою, летописец как бы входит в самые мысли царя: «Владыко, помози ми и избави плененных раб Своих из руки поганых; воистинну бо сей есть пастырь добрый, иже душу свою полагает за овцы» (280).

Мотив встречи Флягина с «пастырями», которые совершенно по-иному понимают свою задачу в отношении к русским полоням, претерпевающим у татар «самую жестокою участь» (IV, 438), — один из важнейших в истории Флягина-пленника. Христианские миссионеры, общающиеся в степях татар к православию, лишены как патриотического чувства, так и деятельного сострадания: «Ты раб и, что делать, терпи... твоей душе и без нас врата в рай уже отверзты...» (IV, 439). Услышав от Флягина, что он, истощив ве-

ру, не в силах молиться «и упование отложил» (IV, 438), благочестиво-равнодушные «отцы духовные» предлагают герою «не отчаиваться» (IV, 439). Они не усматривают за собой никакой вины в том, что отказались выручить земляка из рабства, не предприняв никаких действительных шагов. В летописной повести Грозный, напротив, молит, чтобы подал бог «избаву бедному христианству, от работы (рабства.—А. Г.) казанския», избавление «бедному христианству, мучиму от басурманства» (281), и получает благословение, «на бога упование положи... подвизаться... за порученную... паству», вооружась «неотложной... верой» (281), т. е. обретает право военной борьбы за освобождение русских пленников. Лесковский «очарованный странник» взывает как раз к активности, требуя от миссионеров вмешаться в его судьбу, «попугать» степняков «батюшкой белым царем». Он вообще советует «азията в веру приводить... со страхом, чтобы он трясся от перепуга» (IV, 438, 440). Именно такова в летописи, использованной Татищевым, «техника» приведения казанской знати на русскую службу, освященная авторитетом церкви: «...и вси концы земли *устрашились*... а казанские уроженные князи, и мурзы, и сеиты, и уланы, и все чиновные люди, сами своєю волею служить к нашему благочестивому царю придоша, божиним промыслом и православного царя нашего *страхом*...» (309).

В итоге можно высказать предположение, что и комплекс настроений Флягина-пленника также формируется в сознании писателя в пору его штурдй «Истории Российской» Татищева. Приведенные факты дают дополнительные данные о «копотливом» творческом процессе Н. С. Лескова.

Г. А. Бялый

РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА «МУЖИКИ» И ДЕРЕВЕНСКИЕ ОЧЕРКИ И. С. СОКОЛОВА

В ноябре 1896 г. малоизвестный писатель Иван Степанович Соколов (1862—1906) послал из Петербурга А. П. Чехову отклик своей работы «Дома. Очерки современной деревни», напечатанной в № 7, 8, 9 «Вестника Европы» за 1896 год. Из дарственной надписи, сделанной 8 ноября того же 1896 года, видно, что очерки были высланы по желанию Чехова («С особенным удовольствием исполняя Ваше желание»). Автор в свою очередь хотел получить от Чехова что-нибудь «на память о первой встрече». Насколько эта встреча была мимолетной, видно по тому, что Чехов просил брата Александра Павловича, знавшего И. С. Соколова, сообщить, как его зовут по имени-отчеству и где он живет.¹ Встреча эта состоялась, вероятно, во время приезда Чехова в Петербург в октябре 1896 г. (с 7 по 18) в связи с постановкой «Чайки» в Александринском театре. Быть может, к тому времени Чехов уже читал очерки Соколова в журнале и потому просил автора выслать ему оттиск; может быть, он только слышал о них, а прочитал уже после получения.

Во всяком случае очерки Соколова должны были заинтересовать Чехова не только потому, что жизнь современной деревни, в особенности в мелеховский период, глубоко волновала его, но и потому, что он сам был занят работой на ту же тему. В апреле 1897 г. в «Русской мысли» был напечатан знаменитый рассказ Чехова «Мужики». Когда Чехов начал его писать, не установлено, но 17 марта рассказ уже был отослан в журнал. Таким образом, между получением оттиска Соколова и окончанием работы над «Мужиками» прошло месяца четыре. Заинтересовавшие Чехова «очерки деревенской жизни», следовательно, были в поле его зрения, когда он работал над «Мужиками».

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. 16. М., 1949, стр. 397 и 546. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, в скобках указываются том и страница.

Чем же могло привлечь Чехова сочинение Соколова? По художественным достоинствам оно ничего значительного собой не представляет, но с фактической стороны могло добавить некоторые штрихи к непосредственным впечатлениям Чехова от деревенской жизни его времени.

Очерки Соколова автобиографичны: рассказчик, как и сам Соколов, — бывший крестьянин, он живет в Петербурге, но числится «податной единицей» и каждый год должен выправлять в волости паспорт.² Словом, это горожанин, еще не порвавший окончательно связей с деревней. Проведя лето в родной деревне (Новгородской губернии), он, потрясенный ее нищетой, заботностью, темнотой, с чувством облегчения возвращается в город. Этот сюжет, без сомнения, мог заинтересовать Чехова, изображавшего отчасти сходную ситуацию приезда в деревню отвыкшего уже от нее «блудного сына».

Вернувшись в деревню после десятилетнего отсутствия, рассказчик (в очерках Соколова его зовут Николаем) многих из своих знакомых уже не застаёт в живых. В числе умерших — мужик Панфила, напоминающий чеховского Кирьяка. Он был прозван темногрудым разбойником за то, что побойми вогнал в гроб свою жену Анну. Умер он, возвращаясь из кабака с шестилетним сыном, «упал в поле — и пар вон».³

В деревне, как показывает Соколов, много недовольных, стремящихся ее покинуть. Недовольны, например, сельские учителя, попавшие в отчаянное положение, когда в связи с организацией церковно-приходских школ дело обучения крестьянских детей было передано духовенству. Кто из учителей умер, оставив жену с кучей детей, кто устроился сторожем при земской больнице, более счастливые кормятся пчеловодством, но и те сокрушаются: «Дело двадцати лет разрушается, плоды нашей деятельности гибнут» (7, 279). «„Некуда идти“¹ — вопрос в наши дни и для деревни не праздный. И там народился человек, которому уже давненько стало некуда деваться. И народный учитель — первый человек, которому чаще других приходится задаваться этим страшным вопросом: куда идти?» (7, 269).

Этот больной вопрос, оказывается, стоит и перед коренным крестьянством.

В самом начале очерков, едва вступив на деревенскую землю, рассказчик узнает от случайно встреченного мужика, что у него брат в Питере живет: «В солдатах был, да не пожелал вернуться к родителям. Он в портильщиках каких-то служит» (7, 254). Некоторое время спустя крестьянин Яков Маркелов рассказывает, что один из его трех сыновей ушел в город. Он пишет оттуда, что живет, слава богу, хорошо. «Все, говорит, мне почет отдают, с господами кажинный день видится. ... Жалованье-то, говорит, средственное, так, рублей 15 в месяц при готовой квартире, да, говорит, господа кажинный день подарят. Я догадался, что парень, вероятно, служит в швейцарах либо попал в лакеи. Мне тяжело было слышать, что сын крестьянина, исконного землепашца, променяет свое честное ремесло на лакейство, службу холопскую». Однако многие уходят, в особенности в надежде на помощь земляков, ранее устроившихся в городе. Это уже совсем как в чеховском Жукове, прозванном Холуевкой за то, что жители уходили оттуда в Москву наниматься в трактиры и рестораны, а потом определяли туда своих земляков.

Яков Маркелов так объясняет причины этого бегства деревенской молодежи: «Теснят больно нынче и народ не берегут, земли в умалении стало, а оброк все растет и растет; ну от дому всего не справишь, надо копеечку достать как ни на есть, на стороне. Вот и пошлешь парня, куда люди ходят» (9, 29—30).

² См. некролог И. С. Соколова. — «Исторический вестник», 1906, № 6, стр. 1043.

³ «Вестник Европы», 1896, № 7, стр. 257. В дальнейшем ссылки на очерки И. С. Соколова даются в тексте; в скобках указываются номер журнала и страница.

Как и у Чехова, деревня, изображенная Соколовым, обнищала, нехватка хлеба стала там привычным явлением, об этом говорят как о чем-то само собой разумеющемся. Умная деревенская попадьа так объясняет, почему мужики не хотят наниматься к ней на работу по хозяйству: «Уж больно отощали за зиму; ветром шатает иного. С грехом пополам свою работишку справили, да и хлеб берегут: за работой много естся, а до нового еще далеко, и лошаденки ног не волочат, кормить тоже нечем» (7, 267).

Подобно селу Жукову в «Мужиках», деревня в очерках Соколова угнетена и разорена податями. Рассказчик присутствует при сборе недоимок. Старосте велено собрать восемьдесят рублей, а у мужиков бесхлебица, и продать им нечего. Староста размышляет: «Двадцать пять целковых думаю собрать... у Нееловых самовар могу продать, у Прокисловых — молодую нетель, у Мосягина — овцу... Сколочу и еще кое-что, а всех не собрать» (9, 16). Вспомним в рассказе Чехова драматический эпизод с самоваром, который староста уносит из избы Чкильдеевых, а также выразительное упоминание о курах и овцах, забранных за недоимки у других мужиков (гл. 7).

Интересна сама фигура старосты. У Чехова староста Антип Седельников «был строг и всегда держал сторону начальства, хотя сам был беден и платил подати несправно. Видимо, его забавляло, что он — староста, и нравилось сознание власти, которую он иначе не умел проявлять, как строгостью» (IX, 212). Таков же староста и в очерках Соколова. По новому положению, земским начальником ему дана большая власть, все его боятся, в том числе и рассказчик. Староста, именуемый Васькой Кострыгиным, любит показывать свою власть и тоже всегда держит сторону начальства. Кострыгин — это его прозвище от слова «кострика», обозначающего твердые частицы, отбиваемые от волокон льна; они за все цепляются, отсюда и прозвище этого невзрачного мужичонки, которого за глаза зовут рыжим псом и горланом.

У Чехова староста, к которому Осип обращается с просьбой вернуть самовар, говорит: «От земского начальника все зависящее» (IX, 215). У Соколова эта тема развита очень подробно: «Власть земского начальника господствовала над всеми, и под ее сенью орудовали все, кому она так или иначе покровительствовала» (8, 659). На земского начальника опирается и волостной старшина, и тот сельский староста, о котором только что шла речь. Земский начальник фактически назначает волостных старшин, хотя для виду продельвается процедура их выборов на крестьянском сходе. Смелчаки, решившиеся возразить против кандидатуры земского начальника, не добиваются успеха: одного из них земский обвинил в пристрастности, другого объявил пьяным и тотчас же отправил в арестантскую. У Чехова все эти функции выполняет староста: «На сходе его боялись и слушались; случалось, на улице или около трактира он вдруг налетал на пьяного, связывал ему руки назад и сажал в арестантскую; раз даже посадил в арестантскую бабку за то, что она, придя на сход вместо Осипа, стала браниться, и продержал ее там целые сутки» (IX, 212).

Арестантская изба и в очерках Соколова играет важную роль. Раньше она пустовала, теперь в ней всегда кто-нибудь сидит: кто за «грубиянство», кто по словесному оговору, кто за неуплату штрафа, кто за неуважение земского, за неисполнение приказа». Мальчик десяти лет посажен на сутки за то, что «шляпку не снял, как ехал земский». Баба, к которой за три версты приносят кормить грудного младенца, сидит за то, что поругалась с соседкой, а у той всегда останавливается земский; по ее наговору он и засадил злополучную бабу (8, 657).

Любопытно, что в отличие от Соколова тема земских начальников у Чехова едва намечена, в то время как в 90-е годы она была очень популярна. Институт земских начальников был введен в 1889 г., и с тех пор фигура нового представителя дворянской власти в деревне стала ненавистным символом крепостнической реакции. Вспомним многочисленные выпады В. Г. Короленко против земских начальников, этой «шайки полуразорившихся дво-

рячников», распоряжающихся тысячами мужиков по своему усмотрению, вспомним его рассказ «В облачный день» (1896).⁴ Для Чехова же земские начальники были не наиболее типичным воплощением зла, а только деталью общей картины современного деревенского неустройства; картина эта сложилась давно, и, видимо, по мысли Чехова, «реформа» 1889 г. не прибавила к ней ничего существенного. Спустя десять лет после введения земских начальников, в 1899 г. Чехов писал М. Горькому: «Не изображайте никогда земских начальников. Нет ничего легче, как изображать несимпатичное начальство, читатель любит это, но это самый неприятный, самый бездарный читатель... Я живу в деревне, я знаком со всеми земскими начальниками своего и соседних уездов, знаком давно и нахожу, что и их фигуры и их деятельность совсем не типичны, вовсе неинтересны...» (XVIII, 12). Вероятно поэтому, показывая деревенскую власть, Чехов ограничивается фигурами сельского старосты и станового пристава, и хотя в его изображении эти традиционные должностные лица деревни предстают также как «несимпатичное начальство», в центре внимания Чехова — сами крестьяне, их быт, нравы, понятия и материальное положение.

Деревня бедна, темна, беспомощна, не защищена от стихийных бедствий. Сцена деревенского пожара занимает у Чехова целую главу (V). Соколов также уделяет много внимания «красному петуху», старинному врагу деревенского мира. По наблюдениям Соколова, «„красный петух“ в народном сознании непосредственно связывается с карой божьей, и потому борьба с ним почитается за грех великий, противодействие воле божьей» (9, 9). Подробно описываются в очерках упорные попытки мужиков помешать пожарным мероприятиям. У Чехова крестьяне тоже проявляют бессмысленное недовольство, когда при тушении пожара приехавшие из господской усадьбы приказчики разбирают по бревнам горящую избу.

«— Не давайте ломать! — раздались в толпе строгие голоса. — Не давай!» (IX, 207). Кирьяк пытается помешать приезжим, но его прогоняют.

В связи с пожарами Соколов касается религиозных верований крестьян и рисует подробную картину мифологических представлений, чрезвычайно далеких от канонического христианства. В центре этих представлений святой громовержец, пророк Илья. Хотя репутация его как громовержца сильно поколеблена распространением грамотности, все-таки в пожарах от грома и молнии мужики и сейчас обвиняют его. «По народным верованиям, молния — это огненные стрелы, метаемые Михаилом-архангелом, повозничавшим у Ильи, в „нечистую силу“, гонящуюся за пророком, чтобы не дать ему воды для дождя и тем извести род людской. Нечистая сила прячется от стрел, шныряя по всем закоулкам». Залетает она иной раз и в печные трубы, где ее может поразить молния. «Во власти Ильи — спалить этот дом или пощадить, вовремя полить дождем затлешееся от молнии место в трубе» (9, 9). У Чехова нет развернутых поэтических преданий в языческом духе, хотя его мужики так же далеки от церковного учения, как и их собратья в очерках Соколова. Чеховские мужики либо вовсе не верят в бога, либо верят тускло, слабо, детей не учат молиться и в то же время почитают священное писание. Когда же проносят по деревне икону, то все ищут у нее защиты «от обид, от рабской неволи, от тяжелой, невыносимой нужды, от страшной водки» (IX, 217). Общая картина, таким образом, получается более мрачная и трагическая.

Говоря о специфически деревенских обиходах, Соколов много внимания уделяет позорному обычаю порки. Для Соколова это болевая тема. За отмену телесных наказаний он боролся, будучи земским гласным (1896—1901), затрагивал он эту тему и в своей беллетристике (рассказ «Вербушки» — «Журнал для всех», 1899, № 11). В рассматриваемых очерках Соколов отмечает, что наказанные розгами крестьяне лишаются некоторых прав, за поротого не пойдет замуж ни одна девка; деревенская молодежь активно

⁴ Подробнее об этом см.: Г. А. Бялый, В. Г. Короленко. М.—Л., 1949, стр. 202 и сл.

противится унижительному наказанию, бунтует против него, видя в нем позор и бесчестье. Рассказывается драматический эпизод спасения автором от порки одного парня. Старики благодарят заступника, а спасенный лежит в глубоком обмороке. От порки иной раз бегут в город — не только молодые, но и старые. У Чехова эта драма деревенского быта показана чрезвычайно кратко, целомудренно, без нажима, буквально одной фразой. Покидая ЖукOVO, Ольга думает о людях, которые «наезжают в деревню: только затем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать». «Ольга вспомнила, какой жалкий, приниженный вид был у стариков, когда зимою водили Кирьяка наказывать розгами...» (IX, 220—221).

Недовольные настоящим, крестьяне у Соколова иногда начинают идеализировать прошлое. Один из мужиков говорит: «В старину при господах было лучше: люди зла не помнили, побьют тебя, да и только; никаких там прав не отнимали...» (9, 27). У Чехова мужики рассуждают в том же духе: «При господах лучше было, — говорил старик, мотая шелк. — И работаешь, и ешь, и спишь, все своим чередом. В обед щи тебе и каша, в ужин тоже щи и каша... ешь добровольно, сколько душа хочет. И строгости было больше. Всякий себя помнил» (IX, 209). И дальше начинаются длинные разговоры о крепостном прошлом. Однако на другое утро, видимо, вспомнив вчерашние рассказы, Марья восклицает: «Нет, воля лучше!» (IX, 212).⁵

При всех этих соответствиях общий тон очерков Соколова иной. Как уже говорилось, его возмущает деревенское начальство, власть земского начальника, поставленного им волостного старшины, он показывает порожденные этими властями страх и озлобление. В деревне он старается увидеть и ростки нового. Среди молодежи некоторые интересуются жизнью в столице, спрашивают, нет ли чего почитать, вскладчину выписывают газету, но не очень ею довольны: «Мало хорошего пишут» (8, 641). У них растет чувство собственного достоинства. В «Мужиках» Чехова на Успенье происходит пожар. В деревне, о которой пишет Соколов, на Успенье же произошел почти что бунт: драка деревенских парней с полицейскими, запрещавшими по распоряжению земского начальника играть на гармонике. Дело кончилось арестами и приговором зачинщиков к порке, но молодежь не сдается, она полна решимости бороться против самоуправства. Кончатся очерки Соколова убийством ненавистного волостного старшины. По домам идут обыски; кто убил — неизвестно. Собеседник автора, видно, знает, но молчит. «Давно добирались», — говорит он. «Лют был, царство небесное, а вот уходили», — замечает он же (9, 35). Под впечатлением деревенских волнений автор и покидает родную деревню.

У Чехова «бунтует» одна только строптивая бабка. Она бежит за старостой, уносящим ее самовар, «задыхаясь, едва не падая, горбатая, свирепая» и кричит «как настоящая бунтовщица»: «Православные, кто в бога верует! Батюшки, обидели! Роденькие, затеснили! Ой, ой, голубчики, вступитесь!» (IX, 213—214). Другие же молчат и терпят.

В рассказе Чехова все более обыденно, менее драматично и в то же время более бесприсветно. Чехов не морализирует, как это часто делает Соколов, он рассказывает о деревенской беде не повышая голоса и тем сильнее действует на читателя. Да и задачи у обоих авторов разные: один пишет неприятные очерки, заботясь прежде всего о фактической точности, другой создает художественное обобщение. О сколько-нибудь глубоком воздействии очерков Соколова на рассказ Чехова не может быть и речи. Но если факты и наблюдения Соколова хоть отчасти помогли Чехову проверить его собственные деревенские впечатления (что, конечно, не исключено), то и в этом случае скромные «очерки современной деревни» Соколова должны быть учтены при изучении творческой истории и литературного окружения рассказа Чехова «Мужики».

⁵ О распространенности мотива «в старину лучше было» см.: Г. А. Бялый. О некоторых особенностях реализма Глеба Успенского. — Уч. зап. ЛГУ, № 229. Серия филол. наук, вып. 30, 1957, стр. 185 и сл.

О РЕАЛЬНОЙ ОСНОВЕ «РАССКАЗА О СЕМИ ПОВЕШЕННЫХ» Л. Н. АНДРЕЕВА

Одним из малоисследованных в творчестве Леонида Андреева является вопрос о соотношении реальных фактов и художественного вымысла. Между тем он имеет существенное значение для понимания метода работы писателя. С этой точки зрения представляет интерес выяснение реальной основы «Рассказа о семи повешенных».

В центре рассказа — пять революционеров-террористов, казненных за покушение на убийство царского министра. В исторической и мемуарной литературе уже говорилось о том, что в рассказе Андреев описал события, связанные с действием Летучего боевого отряда Северной области партии социалистов-революционеров. На это, в частности, указывал С. Ушерович,¹ об этом писала в воспоминаниях В. Фигнер.² Это же подтвердил В. П. Вильчинский, приведя материалы следствия «О задержанных 7-го февраля 1908 года террористах, покушавшихся на жизнь великого князя Николая Николаевича, министра юстиции Щегловитова и других должностных лиц».³ Материалы извлечены им из обширного «дела», хранящегося в фондах ЦГАОР СССР.

Летучий боевой отряд Северной области был организован летом 1906 г. согласно директиве партии с.-р. об усилении террора.⁴ Действия отряда отличались необыкновенной дерзостью и широтой. Им были совершены убийства начальника временной петербургской тюрьмы Гудима, начальника тюрьмы «Кресты» Иванова, начальника главного тюремного управления генерала Максимовского, усмирителя московского вооруженного восстания 1905 г. генерала Мина, главного военного прокурора генерала Павлова; предприняты покушения на московского генерал-губернатора Дубасова, военного министра Редигера, петербургского градоначальника генерала Драчевского и других. Готовились покушения на министра внутренних дел П. А. Столыпина, председателя Государственного совета М. Г. Акимова, министра юстиции И. Г. Щегловитова, великого князя Николая Николаевича, бывшего в то время главнокомандующим петербургского военного округа, на царя Николая II.

К февралю 1908 г. отряд оказался изрядно потрепанным царской охранкой. Был казнен его руководитель Трауберг («Карл»), были схвачены и отданы во власть военно-полевых судов группы активных террористов. После гибели Трауберга во главе отряда стал Всеволод Лебединцев. Он предложил и энергично готовил фантастический по своей дерзости взрыв правого крыла Государственного совета во время его заседания. По его инициативе и под его руководством разрабатывался план одновременного убийства Столыпина, Щегловитова и великого князя.

Провал Лебединцева и его группы в момент неудавшегося покушения на Щегловитова и Николая Николаевича привел к окончательному разгрому Летучего боевого отряда, как и всей террористической деятельности партии социалистов-революционеров. Позднее стало официально известно, что весь Летучий отряд, в том числе и группа Лебединцева, был предан известным

¹ С. Ушерович. Смертные казни в царской России. Харьков, 1933, стр. 334, 409.

² В. Фигнер. Запечатленный труд. Полн. собр. соч., т. 3. М., 1932, стр. 245.

³ В. П. Вильчинский. Правда истории, художественный отбор и произвольный домысел («Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева). — Русская литература, 1970, № 1.

⁴ См.: А. Спиридович. Партия с.-р. и ее предшественники. Пг., 1918, стр. 383.

провокатором, агентом царской охранки и членом ЦК партии социалистов-революционеров Е. Ф. Азефом.⁵

Что было известно о покушении Андрееву, и как он воспользовался тем, что знал, в своем рассказе?

Помимо самых общих и глухих упоминаний о том, что покушение на министра юстиции и великого князя послужило фактической основой для «Рассказа о семи повешенных», более конкретные сведения находим у С. Ушеровича и В. П. Вильчинского. Ушерович высказал предположение, что обстоятельства казни одной из повешенных (а их было семеро: Вс. Лебединцев, А. Распутин, Л. Синегуб, Е. Лебедева — «Казанская» («Кися»), Л. Стуре, А. Смирнов, С. Баранов) — Лидии Стуре и ее товарищей были использованы Андреевым и что В. В. Лебединцев выведен в «Рассказе о семи повешенных» под именем Вернера.⁶

В. П. Вильчинский перечислил следующие «совпадения» между следственным делом и рассказом Андреева: «...ситуация „предупрежденного покушения“, его объект, состав участников заговора, среди которых один маскируется под иностранца и вспоминает в тюрьме итальянскую песню, одновременная казнь политических и уголовных (среди них один прибалтиец), время и место расправы и т. д. и т. п.»⁷

Однако ни Ушерович, ни Вильчинский не ставили вопроса о том, что могло быть известно Андрееву. Между тем современники писателя знали, что сведения о казненных он брал из различных источников. Так, В. Фигнер писала: «Много лет спустя Екатерина Бибергаль, осужденная на каторгу по делу Никитенко и Наумова (покушение на жизнь Николая II.— Л. Ш.), говорила мне, что друзья повешенных передали Л. Андрееву биографический материал для рассказа» и добавила далее: «...но Андреев, по ее словам, не дал их настоящего образа».⁸ С уверенностью можно сказать, что Андрееву были также хорошо известны многочисленные материалы февральских петербургских и московских газет, где процесс об одиннадцати схваченных и семи повешенных террористах освещался в строгих официальных сообщениях и в крикливых, исполненных сенсационности корреспонденциях.

Восстановить биографические сведения, полученные Андреевым от друзей повешенных, не представляется возможным. Зато газетная информация может помочь более полно разобраться в вопросе о том, как и что использовал писатель. Для этого рассказ Андреева был соотнесен с материалами более чем двадцати газет, регулярно, изо дня в день с 8 февраля по 25 февраля 1908 г. извещавших читателей о подробностях следствия и суда над террористами.

Первая попытка убить И. Г. Щегловитова (сведения о покушении на Николая Николаевича очень туманны) была предпринята 6 февраля 1908 г., вторая — 7 февраля. Одиннадцать террористов на пути к цели были схвачены сыщиками. Уже 9 февраля в ряде газет появилось официальное сообщение о происшедшем, где перечислялись арестованные лица, рассказывалось, чем и как они были вооружены и при каких обстоятельствах каждый из них схвачен. Любопытно, что правительство не скрывало осведомленности охранного отделения о готовившемся акте. В сообщении, в частности, говорилось, что «в течение последнего времени были получены сведения о том, что партийной социал-революционеров решено совершить убийство великого князя, министра юстиции и нескольких представителей высшей государственной власти»; в другом месте этого же сообщения еще раз подчеркивалось:

⁵ См. об этом: В. Фигнер. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 245; А. Спиридович. Партия с.-р., стр. 362; С. Ушерович. Смертные казни в царской России, стр. 409; В. К. Агафонов. Евно Азеф. В кн.: Заграничная охранка. Пг., 1918, стр. 268; Б. Савинков. Воспоминания террориста. М., 1926, стр. 327, 332.

⁶ С. Ушерович. Смертные казни в царской России, стр. 409, 334.

⁷ «Русская литература», 1970, № 1, стр. 160.

⁸ В. Фигнер. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 245.

«О действиях арестованных лиц и их планах полиция была заранее осведомлена».⁹

В первой главе, которая называется «В час дня, ваше превосходительство», Андреев с еще большей определенностью, чем об этом говорилось в официальных сообщениях, писал, как министра предупредили, что «покушение должно состояться на следующий день, утром, когда он выедет с докладом; несколько человек террористов, уже выданных провокатором и теперь находящихся под неусыпным наблюдением сыщиков, должны с бомбами и револьверами собраться в час дня у подъезда и ждать его выхода. Здесь их и схватят».¹⁰

13 февраля было закончено расследование по делу арестованных 7 февраля и передано в Петербургский военно-окружной суд. 14 февраля в Петропавловской крепости началось слушание дела. «Судили их в той же крепости, куда заключили после ареста, судили быстро и глухо, как делалось в то беспощадное время», — писал Андреев (8). 14 февраля в 9 часов вечера был вынесен приговор: семеро приговорены к смертной казни. В рассказе отмечено: «Суд закончился часов в восемь, когда уже стемнело» (12).

Террористы были казнены 17 февраля. На первых страницах газет 18 февраля в ряду основных сообщений за день значилось: «Приговором С.-Петербургского военно-окружного суда, вошедшим в законную силу, приговорены к смертной казни через повешение: крестьянка Анна Распутина, дочь подполковника Лидия Стуре, мещанин Лев Синегуб, крестьянин Александр Смирнов, сын придворного служителя Сергей Баранов, именующий себя итальянским подданным Марио Кальвино и неизвестная, именующая себя «Казанской», — виновные в покушении на жизнь великого князя Николая Николаевича, министра юстиции Щегловитова, а Стуре, Смирнов и «Казанская» также в вооруженном сопротивлении полиции. Приговор в отношении всех семи лиц приведен в исполнение 17 февраля».¹¹

23 марта Андреев писал Горькому: «Сейчас усиленно работаю. Пишу большой, листа три-четыре „Рассказ о семи повешенных“ — на тему о смертных казнях... Отдельные фигуры в рассказе недурны, а что в целом выйдет, не знаю. Тягостно писать».¹²

За месяц, прошедший со дня казни, Андреев, по-видимому, хорошо изучил материалы процесса, получил сведения, которые не попали в печать. Следы его знакомства с делом мы находим на протяжении всего рассказа, особенно в двух первых и в заключительных его главах.

Отдельные факты, упоминавшиеся в газетах, Андреев использует, описывая персонажей рассказа. Так, при аресте «молодая, высокого роста, красивая брюнетка выстрелила в агента» (речь шла о Лидии Стуре — *Л. Ш.*).¹³ У Андреева стреляет в сыщиков Таня Ковальчук. В. Лебединцев и Е. Лебедева — «Казанская» отказались назвать свои имена и умерли как «итальянский подданный Марио Кальвино» и неизвестная, по прозвищу «Кисья». В рассказе двое неизвестных — «неизвестный, по прозвищу Вернер», и «молодая бледная девушка, неизвестная, по прозвищу Мусья».

В образе Муси отразились отдельные черты двух казненных — Елизаветы Лебедевой и Лидии Стуре. Обе погибли, не достигнув двадцати лет от роду, обе стреляли в полицейских во время ареста, обе были беззаветно преданы делу, за которое пошли на смерть, обе воспринимали казнь как награду, как победу и праздник. В. Фигнер и С. Ушерович склонны считать прототипом Муси Л. Стуре, девятнадцатилетнюю девушку (у Андреева: «младшей из женщин всего девятнадцать», стр. 8), дворянку, дочь подполковника, слушательницу бестужевских курсов. После казни она стала предметом лицемер-

⁹ «Русь», 1908, 9 февраля, стр. 2.

¹⁰ Л. Андреев. Полн. собр. соч., т. 4. СПб., 1913, стр. 3. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

¹¹ «Русь», 1908, 18 февраля, стр. 1.

¹² «Литературное наследство», т. 72. М., 1965, стр. 307.

¹³ «Русь», 1908, 9 февраля, стр. 2.

ного сожаления черносотенной печати. Авторы «Русского знамени», возмущенные тем, что русская дворянка, вооружившись браунингом, встала рядом с безвестным Синегубом у великокняжеского дворца, пытались представить ее как «слишком пылкую и доверчивую», «наивную», «очень хорошеющую, даже красивую, но очень глупенькую барышню», случайно уловленную в сети освободительного движения мрачными и шумными нигилистами-студентами, бородатыми Синегубами.¹⁴ Совершенно другой образ, возвышенный и поэтический, встает из воспоминаний соратников во борьбе. Н. Морозов, В. Фигнер говорят о Лидии Стуре как о девушке, исполненной дивной, одухотворенной красоты.¹⁵ По словам очевидцев, она шла на смерть, как на праздник. Муся в рассказе Андреева, как уже говорилось, действительно напоминает Стуре: «Она была моложе Головина, но казалась старше в своей строгости, в черноте своих прямых и гордых глаз» (10). И еще: «...несказанная радость охватывает ее. Нет ни сомнений, ни колебаний. Она принята в лоно, она правомерно вступает в ряды тех светлых, что извека через костер, пытки и казнь идут к высокому небу» (36).

Думается, что в полном смысле слова прототипом Муси Лидию Стуре считать нельзя. Скорее можно говорить о том, что Андреев создавал образ Муси, опираясь на черты, важные для него в молодой революционерке, которые он находил и в Стуре, и в Лебедевой одновременно.

Другой женский образ — Тани Ковальчук взял какие-то черты из облика Анны Распутиной, кое-что из обстоятельств ареста Веры Янчевской, приговоренной по делу террористов к каторге.

Анну Распутину отличали заботливое отношение к товарищам, тревога за них. Именно такой предстает у Андреева Ковальчук: «И, всех обнимая материнским заботливым оком, изнывала в тревоге пятая террористка, Таня Ковальчук. У нее никогда не было детей, она была еще очень молода и краснощека, как Сергей Головин, но казалась матерью всем этим людям: так заботливы, так бесконечно любовны были ее взгляды, улыбка, страхи. На суд она не обращала никакого внимания, как на нечто совсем постороннее, и только слушала, как отвечают другие: не дрожит ли голос, не «энтся ли, не дать ли воды» (11).

По сообщениям газет, квартира В. Янчевской выглядела как штаб террористов. Андреев писал о Тане Ковальчук: «Это у нее на квартире открыли склад бомб и динамита; и, как ни странно, — это она встретила полицию выстрелами и ранила одного сыщика в голову» (12) (последнего не совершали ни Распутина, ни Янчевская. — Л. Ш.). А еще ранее о Тане Ковальчук читаем: «Четвертых террористов, трех мужчин и одну женщину, вооруженных бомбами, адскими машинами и револьверами, схватили у самого подъезда, пятую — нашли на конспиративной квартире, хозяйкой которой она состояла» (8). Елизавета Бибергаль, свидетельница которой приводила В. Фигнер, была права: Андреев не дал действительных портретов террористов. Но очевидно также и то, что он не собирался писать своих героев по моделям их возможных прототипов. Он создавал образы революционеров, опираясь на отдельные факты, черты реальных людей, на то, что было известно ему и другим его современникам.

В рассказ перенесено немало других жизненных подробностей. Так, совпадают время и место казни. Как сообщали газеты, казнь над террористами была совершена в Лисьем Носу, на рассвете. Они были доставлены под сильным конвоем жандармов из Петропавловской крепости на Приморский вокзал, а оттуда экстренным поездом привезены к месту казни.

В «Рассказе» «черные, без фонарей» кареты смертников, окруженные жандармами, везут их по глухим окраинным улицам к вокзалу, который был «по-ночному темен, пуст и безжизнен»: «пассажирские пассажиры уже не ходили, а для того поезда, который на пути безмолвно ожидал пассажиров, не нужно

¹⁴ См.: В. Веножинский. Смертная казнь и террор. — «Русское знамя», 1908, № 110, 16 мая, стр. 1—2.

¹⁵ См.: В. Фигнер. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 244; Н. Морозов. Повести моей жизни. т. 2. М., 1965, стр. 520—521.

было ни ярких огней, ни суеты» (58). И место казни террористов очень сходно по описанию с Лисьим Носом — «лобным местом русской революции»

Пожалуй, единственным героем Андреева, у которого был прототип, является Вернер. О Всеволоде Лебединцеве долго и много писали газеты до и после казни. Этот талантливый ученый, журналист, отважный революционер, незаурядный человек привлек к себе всеобщее внимание.¹⁶ Лебединцев был арестован и казнен под именем итальянского подданного, журналиста Марио Кальвино. Его личность была установлена лишь после смерти. Лебединцев был хорошо известен в революционных кругах Италии. Он пользовался большой популярностью среди римской интеллигенции, сотрудничал в ряде итальянских газет и журналов, выступая под различными псевдонимами. Его популярности как журналиста способствовали громадная и разно-сторонняя начитанность и знание языков — итальянского, французского, немецкого, английского и испанского. Он был блестящим оратором. В 1907 г. имя Лебединцева после его речи на собрании рабочих было в центре внимания итальянской прессы. Лебединцев был вхож в высшее общество.

Начальник жандармского управления А. Спиридович сообщал: «Лебединцеву было 28 лет. Сын богатых родителей, хорошо воспитанный, блестяще образованный, владеющий несколькими языками, любящий и понимающий искусство, красивый, изящный».¹⁷

В «Рассказе о семи повешенных» неизвестного по прозвищу Вернер Андреев характеризовал так: «Было время, когда он очень сильно любил жизнь, наслаждался театром, литературой, общением с людьми; одаренный прекрасной памятью и твердой волей, изучил в совершенстве несколько европейских языков, мог свободно выдавать себя за немца, француза или англичанина. По-немецки он говорил обычно с баварским акцентом, но мог, при желании, говорить, как настоящий прирожденный берлинец. Любил хорошо одеваться, имел прекрасные манеры и один из всей своей братии, без риска быть узнанным, смел появляться на великосветских балах» (40).

А. Спиридович отмечает безудержную отвагу, железную волю и громадную энергию Всеволода Лебединцева. Андреев писал о Вернере как о человеке «единой, нерасщепленной воли», о его «холодном бесстрашии», «гордости и властности». «Судьи, — замечал автор, — считали почему-то главным его и обращались к нему с некоторой почтительностью» (11).

Нет необходимости в данной работе говорить о несовпадениях в облике Лебединцева и образе Вернера. Любопытно, что самое имя Вернер Андреев взял из объявлений в одной из газет, печатавшей материалы следствия. «Новое время» от 11 февраля 1908 г. извещало о «кончине коммерции советника Адольфа Карловича Вернера, и его имя было дано Андреевым террористу, о котором говорилось почти в каждом номере «Нового времени» с 9 по 20 февраля.

Таким образом, мы видим, что рассказ Андреева при полной творческой самостоятельности автора насыщен различного рода реалиями. Одни из них — лишь толчок к мысли художника, другие — создают атмосферу времени, некоторые — их меньше всего — влияют на авторскую концепцию (Вернер — Лебединцев).

Среди повешенных в рассказе Андреева присутствуют и два убийцы-уголовника — Янсон и Михаил Голубец, по кличке Мишка Цыганок.

Образ Янсона был также подсказан Андрееву газетами, сообщавшими о террористах. Рядом с изложением обстоятельств их дела рассказывалось о суде над крестьянином Вебером: «Приговором С.-Петербургского военного окружного суда, вошедшим в законную силу, прирешен к смертной казни через повешение крестьянин Вебер, виновный в вооруженном нападении на дом Мейгаса в Петергофском уезде и изнасиловании жены хозяина».¹⁸ Приговор был приведен в исполнение там же, в Лисьем Носу, 17 февраля.

¹⁶ См., например: «Биржевые ведомости», 1908, 19, 21, 22, 24 февраля.

¹⁷ А. Спиридович. Партия с.-р., стр. 369.

¹⁸ «Русь», 1908, 18 февраля.

Снова действительность дала толчок развитию мысли художника. Более подробно о преступлении Вебера сообщалось в «Биржевых ведомостях». Из этой заметки мы узнаем, что нападение сопровождалось зверскими истязаниями хозяев усадьбы. Вебер действовал вместе с помощником. «Подвязав Мейгаса к балке потолка, злоумышленники выстрелили в него и грозили нарезать ремней из спины. Жену Мейгаса грабители привязали к кровати и изнасиловали. Было похищено 300 рублей денег. Сообщник Вебера Сеппель бежал и остался неразысканным. Вебер же был судим и приговорен к повешению».¹⁹

Так появляется в «Рассказе о семи повешенных» крестьянин Иван Янсон, тупой, безгласный, жестокий, с вечно заспанными глазками, который, действуя под влиянием не объяснимых разумом первобытных инстинктов, совершает страшное по своей жестокости убийство хозяина. А фраза Янсона: «Меня не надо вешать», семь раз повторенная им в рассказе, была подкакана встречей Андреева с финном, привезшим писателя однажды ночью в Куоккалу и отказывавшимся получить в награду рубль («Мне не надо рубль»). К. И. Чуковский, вспомнивший об этом, очень точно заметил, что Андреев умел вовлекать в круг своих произведений детали, казавшиеся людям мелочами, и мог придавать этим мелочам «неожиданную художественную ценность».²⁰

Не менее интересен процесс создания образа Цыганка. На него, возможно, повлиял рассказ Заволошина, который поведал Андрееву о встреченном им беглом сибиряке Муриллине, участнике многочисленных убийств и ограблений. «На вопрос надзирателя, не боится ли Муриллин смерти, сибиряк, смеясь, отвечал: „Смерти я не боюсь. Да и чего ее бояться? Все мы умрем, один раньше, другой позже. Всю эту нечисть, по-моему, следовало бы уничтожить. Кажется, до единого передумил бы всех, и рука не дрогнула”».²¹ Такой и андреевский Цыганок, который приговор встречается словами: «Верно! Во чистом поле да перекладинка». Сознывая страшные стороны его натуры — «темное прошлое», кровь и «темный пьяный разгул», писатель видит в его характере и деятельности какие-то зародыши социального протеста, возмущения против несправедливости мира. «Ты вот, жирная морда, всю землю запакостил, а я тебе ничего», — говорит Цыганок тюремному надзирателю (25).

Оба случая — с Янсоном и с Цыганком убеждают нас, что Андреев, создавая художественные образы, как это было и с его террористами, шел от факта, случая, слова, человеческого характера, переплавлял их в горниле художественного вымысла, давая возможность читателю войти в атмосферу нравственной, политической, общественной жизни своего времени. То обстоятельство, что никто до сих пор ничего не смог сказать о внешних импульсах при создании образов Сергея Головина и Василия Каширина, говорит, как нам представляется, о неполноте наших знаний, но не об отсутствии самих реалий.

¹⁹ «Биржевые ведомости», 1908, 15 февраля.

²⁰ К. И. Чуковский. Люди и книги. М., 1960, стр. 502.

²¹ Этот факт сообщен биографом Л. Андреева Н. Фатовым в книге: Л. Андреев. Избр. рассказы. М., 1926, стр. 340—341.

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Л. Н. Лузянина.</i> Об особенностях изображения народа в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина	3
<i>С. С. Деркач.</i> И. А. Гончаров и кружок Майковых	18
<i>И. М. Колесницкая.</i> Анализ психологии крестьян в литературе конца 1850-х — первой половины 1860-х годов	39
<i>Ю. К. Руденко.</i> Проблема читателя в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»	61
<i>И. В. Столярова.</i> Русские донкихоты в творчестве Н. С. Лескова	77
<i>Л. В. Крутикова.</i> Проза И. А. Бунина начала XX века (1900—1902)	96
<i>Л. В. Жарасина.</i> Кольцевые формы в лирике А. Блока	119
<i>Л. А. Иезуитова.</i> Л. Н. Андреев в оценке дооктябрьской социал-демократической критики	134
<u>В. Я. Препп.</u> Проблема смеха и комизма	160

Материалы и сообщения

<i>Г. В. Иванов.</i> О скрытой полемике с Гоголем в рассказе Ф. М. Достоевского «Господин Прохарчин»	179
<i>И. Г. Ямпольский.</i> «Сборник статей, не дозволенных цензурою в 1862 году»	180
<i>А. А. Горелов.</i> «Татарские» эпизоды «Очарованного странника» Н. С. Лескова и «История Российская» В. Н. Татищева	193
<i>Г. А. Бялый.</i> Рассказ А. П. Чехова «Мужики» и деревенские очерки И. С. Соколова	196
<i>Л. И. Шишкина.</i> О реальной основе «Рассказа о семи повешенных» Л. Н. Андреева	201

82 коп.



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА 1971