



КЛАССИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ

А.П. СКАФТЫМОВ

Поэтика художественного произведения



Составители: д-р филол. наук *В.В. Прозоров*, канд. филол. наук *Ю.Н. Борисов*. Автор вступительной статьи д-р филол. наук *В.В. Прозоров*.

Рецензент: д-р филол. наук, проф. МГУ им. М.В. Ломоносова *Л.В. Чернец*.

Скафтымов А.П.

С 42 Поэтика художественного произведения/А.П. Скафтымов; Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. Вст. ст. В.В. Прозорова. — М.: Высш. шк., 2007. (Классика литературной науки). — 535 с.

ISBN 978-5-06-005319-7

В книгу включены признанные классическими работы выдающегося русского литературоведа Александра Павловича Скафтымова (1890–1968), дающие отчетливое представление об основных исследовательских предпочтениях ученого. Труды разных лет публикуются в последовательности их выхода в свет.

Для студентов-филологов университетов и педагогических вузов.

УДК 821.0

ББК 83.3 (2Рос-Рус)

ISBN 978-5-06-005319-7. © ФГУП «Издательство «Высшая школа», 2007

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) без согласия издательства запрещено.

АЛЕКСАНДР ПАВЛОВИЧ СКАФТЫМОВ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Современники об А.П. Скафтымове

Александр Павлович Скафтымов — выдающийся отечественный ученый-литературовед, которому дано было в драматически сложном советском XX в. жить по совести, хранить верность непреходящим нравственным ценностям, создать свою признанную гуманитарным миром научную школу, внести мудрый вклад в осмысление важнейших проблем истории и теории художественной словесности, в изучение творческого наследия русских классиков — А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, А.Н. Островского, А.Н. Радищева, В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского.

Автор письма (от 5 мая 1910 г.), фрагмент которого приведен ниже, остается для нас неизвестен. Но сам характер его проникновенной аттестации настолько точно определяет натуру Скафтымова, что есть смысл именно с этого искреннего лирического признания начать наш разговор. Перед нами строки, написанные предположительно одним из друзей Скафтымова по духовной семинарии (подпись: «Твой Андрей»):

«Ты не можешь себе представить, как я по тебе соскучился; чем ты меня приворожил к себе, я теперь доподлинно объяснить не смогу: вероятно, уж натура у тебя такая, располагать к себе; нравится твоя простота и задушевность и отклик на чужие беды»¹.

А.П. Скафтымов родился 11 октября 1890 г. в селе Столыпино Балтайской волости Вольского уезда Саратовской губернии в семье священнослужителя. Не стало его 26 января 1968 г. Похо-

¹ Цит. по: Коллекция книг и эпистолярный архив в фондах Зональной Научной библиотеки Саратовского университета. Саратов, 1981. С. 55.

ронен Скафтымов на Воскресенском кладбище Саратова, провинциального университетского города, с которым тесно связаны жизнь и судьба ученого-педагога.

Его путь — это и незавершенный курс духовной семинарии, и учеба на историко-филологическом факультете Варшавского университета (1909 — 1913), и преподавательская работа в гимназиях Астрахани и Саратова...

С 1922 г. Скафтымов — доцент, а затем и профессор, заведующий кафедрой русской литературы филологического факультета Саратовского университета.

Его не обошли стороной ни трагедии 1930-х годов, ни жизненные и житейские боли и напасти. Была репрессирована, осуждена на 8 лет (по нелепому, а по тем временам страшному обвинению «в связи с иностранной разведкой») и после тюремного заключения сослана в Карагандинские лагеря жена Ольга Александровна Знаменская-Скафтымова, преподаватель французского языка в Саратовском пединституте. Вскоре, в марте 1937 г., от скоротечного туберкулеза скончался их единственный сын...

Известный русский фольклорист Ю.М. Соколов пробует утешить Скафтымова по поводу трагических событий его жизни, пришедшихся на 1930-е годы: «Вы несете такую огромную и ответственную работу, работаете с признанным всеми успехом, тут бы и развернуть все свои силы и проявить себя во всю ширь в творческой работе, а личные горя одно за другим падают на Вашу голову/.../. Такой жестокости судьбы никак не осмыслишь, не оправдаешь»¹.

Одна из учениц А.П. Скафтымова, профессор Саратовского университета Е.П. Никитина, напишет позднее: «Много накопилось обид и горечи от прямых политических наскоков и скрытых интриг/.../ В послевоенные годы всё это как-то сглаживается и как бы официально отменяется: присуждением звания Заслуженного деятеля науки РСФСР, он награжден орденом Ленина. Хотя кто-то все еще не забывает о «бдительности», да и выбитую из колеи личную жизнь не так просто ввести в благополучное русло...»²

Все, кто имел счастье знать Скафтымова, говорят о его удивительной стойкости духа, о деликатности и проникновенной способности располагать к себе других, о подлинном демократизме и

¹ Отдел редких книг и рукописей Зональной Научной библиотеки Саратовского университета. Фонд 1. Оп. 1. № 137.

² Никитина Е.П. Умом и сердцем // Филология. Вып. 2. Саратов, 1998. С.114.

нравственной безупречности. И ещё — о хорошем, интуитивно данном практическом знании сложной человеческой психологии.

Вспоминает его ученик и преданный друг, преподаватель филологического факультета Саратовского университета А.П. Медведев: «В нём восхищали два свойства: никогда никто с ним не говорил резко, грубо, повышенным тоном, неуважительно. Это касалось всех, будь то давно знакомый ему человек или недавно знакомый, будь то люди высокой культуры или «простые» люди. Точно какое-то магнитное поле окружало его и разрушало злые стрелы, злые слова, злые мысли.

Второе свойство объясняло это: Скафтымов не только всегда был очень внимателен к людям, но и умел разглядеть то, что в них было хорошего, ценного. Поэтому в своих отношениях с людьми он обращался именно к этой, хорошей стороне человека. Своим уважением он поднимал человека, с которым общался, помогал ему ощущать в себе то хорошее, что в нём было»¹.

Учитель Скафтымова по Варшавскому университету профессор А.М. Евлахов в письме от 8 октября 1933 г. обратит к своему ученику и другу много стоящих слов: «Хотя мы расстались более двадцати лет назад /.../ — какая-то непрерывная нить тянется между нами все эти годы, не порываясь /.../. Вы были бы, пожалуй, единственным из моих «учеников», кому хотел бы я довериться после смерти, когда уже защититься нельзя; Вы бы один как следует меня поняли и объяснили со всеми моими недостатками и достоинствами»².

В 1958 г. в Саратове усилиями учеников и сподвижников Скафтымова издается его монография «Статьи о русской литературе». Здесь собраны работы, печатавшиеся в разные годы (с 1924 по 1952 г.) в малодоступных к тому времени, по большей части провинциальных сборниках и ученых записках. Красноречивые отклики известных ученых-гуманитариев последовали на выход в свет этой книги.

А.И. Белецкий (в письме к Скафтымову от 2 января 1959 г.): «Издавна, начиная с «Поэтики былин»³, слежу за Вашим науч-

¹ Медведев А.П. Школа нравственного воспитания // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги саратовской филологической школы/ Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов, 1984. С. 194.

² Отдел редких книг и рукописей Зональной Научной библиотеки Саратовского университета. Фонд 1. Оп. 1. № 49.

³ См.: Скафтымов А.П. Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924. Переиздана в Саратове в 1994 г.

ным творчеством, проходившим всегда в благородных тонах, без всякого стремления угодить преходящим вкусам, без всякого отступления от серьезной, научной линии, без вульгаризаторства, легковесности и т.п. грехов, свойственных многим Вашим современникам /.../ Как жаль, что я жил и доживаю жизнь на большом расстоянии от Вас!»

Н.Я. Берковский (5 ноября 1959 г.): «Вы издавна занимаете в нашей науке о литературе совершенно собственное, своё, независимое место. Работы Ваши — талантливый, тонкий перевод с особого языка искусства на обще-язык, философский и идеологический /.../ Всё внимание Вы уделяете иррациональному в тексте, тому, обо что ты запинаешься, читая текст, и именно из иррационального Вы и выводите рациональное, «идейное» /.../».

К.И. Чуковский (4 января 1959 г.): «Когда читаешь Вашу книгу, кажется, что поднимаешься на крутую гору — и с каждым шагом перед тобой разворачивается новое, чего не видел за секунду до этого. Но восходить на крутые горы трудно, и потому Ваша книга трудна для людей, не привыкших думать /.../ Книга Ваша значительно больше своего объёма, оттого-то она, вот увидите, — будет поразительно живуча, окажется необычайно прочна»¹.

Л.Я. Гинзбург (в рецензии на книгу): «Сила работ А. Скафтымова в том, что он не декларирует свои убеждения, но добывает их тонким анализом текста /.../ Проблемы, разработанные в этой книге, — единство содержания и формы, специфика метода великих русских реалистов, природа драматического конфликта, этика и психологизм — в высшей степени актуальны и современны. «Статьи о русской литературе» А. Скафтымова — плод многолетнего труда подлинно творческого и проникнутого сознанием высокой ответственности ученого. Очень жаль, что эта книга издана крайне незначительным тиражом; практически за пределами Саратова она почти не получила распространения»².

Но это не совсем так, книгу Скафтымова узнали и по достоинству оценили далеко за пределами России. Об этом свидетельствует такой факт. Н.И. Ульянов, известный историк и литератор «второй волны» русской эмиграции, в статье 1966 г. «Чехов в театре Горького» (по поводу гастролей Московского

¹ Отдел редких книг и рукописей Зональной Научной библиотеки Саратовского университета. Фонд I. Оп. I. №№ 13, 17, 149.

² Гинзбург Л. Актуальная книга о русских классиках // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 224, 226.

Художественного Академического театра в США в феврале 1965 г.) отметил: «Зло рутины, против которого подняли бунт Немирович и Станиславский, вернулось в стены созданного ими учреждения в худшем виде».

Ульянов проникновенно пишет о «музыке чеховской пьесы, построенной на полутонах», о «врубелевской завороченности глаз, которые видятся при чтении «Вишневого сада», о сестрах Прозоровых — «тонких скрипках и флейтах — чистых интеллигентных существах», о том, что «драма у Чехова разыгрывается не в явном, а в скрытом плане, не в том, что говорится и делается, а что таится за речами и поступками действующих лиц»: «Одним коротким словом, паузой, недоговоренностью выражается больше, чем длинным монологом»¹.

Впервые читая эту статью, ловишь себя на мысли, как близок Ульянов в своем понимании законов чеховской драматургии к исследованиям о Чехове, принадлежащим перу А.П. Скафтымова... И вознаграждаешь себя таким неожиданным (по тем хмурым временам) признанием, которое делает автор на последней странице своей статьи-рецензии по поводу мхатовских гастролей: «Талантливый саратовский литературовед Александр Скафтымов (ныне, кажется, покойный)² ближе всех подошел к пониманию нераздельно слитых формы и содержания чеховских пьес. Чехов, по его словам, увидел совершающуюся драму жизни в бытовом её течении, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается».

Прочитав Скафтымова по его книге, изданной в Саратове в 1958 г., Ульянов заключает: «Вот бы из чего исходить постановщикам «Вишневого сада» и «Трех сестер»³.

Благодарные ученики и последователи саратовского профессора, Е.И. Покусаев и А.А. Жук, предваряя вступительной

¹ *Ульянов Н. Чехов в театре Горького // Ульянов Н. Диптих. Нью-Йорк, 1967. С. 68, 80.* Откликаясь на выход в свет сборника «Диптих», рецензент А. Небольсин сближает оценки чеховской драматургии, принадлежащие Н.И. Ульянову, с родственными суждениями А.П. Скафтымова: в статье «Чехов в театре Горького» Ульянов «показывает, что советский театр не понял Чехова, не понял «щемящий смысл бытового течения жизни» (выражение А. Скафтымова)» (Новый журнал. Нью-Йорк, 1968. № 91. С. 288–289).

² А.П. Скафтымов в эту пору был ещё жив.

³ Вероятнее всего, в условиях железного занавеса, экземпляры книги А.П. Скафтымова попали за рубеж (в том числе и оказались в поле зрения Ульянова) благодаря смелым и небезопасным по тем временам инициативам

статьей первое посмертное издание трудов Скафтымова, писали: «Собственным неустанным духовным трудом он создал свою тончайшую интеллигентность, свой кодекс жизненной, научной и гражданской морали. Был по-чеховски негромок в его утверждении, органически не перенося суетной «публичности». И по-чеховски беспощадно презирал он многоликую, всегда довольную собой пошлость.

Не случайно чеховский мир с такой свободой и готовностью открылся взгляду ученого»¹.

А.П. Скафтымов о себе

О себе А.П. Скафтымов рассказывал без всякой охоты.

Его — к очередному юбилею — пытали по поводу университетской и факультетской истории. Он отговаривался: «Ничего не помню или помню только приблизительно». Добавлял, что в ту пору (1917—1921 гг.), когда работали на факультете В.М. Жирмунский и Н.К. Пиксанов, его в университете ещё не было и он лишь издали мог наблюдать их. И с горькой усмешкой продолжал: «А потом... потом обстоятельства сильно изменились... И мы жили да поживали без всего лишнего в добром следовании расписанию и «установкам». Кроме обучения этим установкам, ничего не помню; вероятно, кроме установок ничего и не было /.../ Нашу историю надо изучать в масштабах общих»².

Скафтымов имел в виду целенаправленное ужесточение общественно-политического климата в стране и в университете. Всё «лишнее» преследовалось и удалялось. Спускаемые «сверху»

и хлопотам Ю.Г. Оксмана. В письме к Скафтымову от 24 декабря 1958 г. Оксман сообщал: «...я был очень обрадован вашей книжкой, хотя ждал её уже давно, и она не явилась для меня неожиданностью... Мне хотелось бы, чтобы вы прислали мне два-три экземпляра для отправки за границу» (Из переписки А.П. Скафтымова и Ю.Г. Оксмана. Предисловие, составление и подготовка текстов А.А. Жук. Публикация В.В. Прозорова // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Вып. 2. С. 281—282).

¹ *Покусаев Е., Жук А.* Александр Павлович Скафтымов // *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 18.

² Из письма А.П. Скафтымова Ю.Г. Оксману от 8 мая 1958 года // Russian Studies/ Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Вып.2. С.276.

и обязательные к безоговорочному исполнению «установки» следовали одна за другой. Наступила тяжкая для гуманитарной культуры пора социально-догматических унификаций, казенного единомыслия, демагогического пустословия.

«Иногда хочется, — с грустью признавался Александр Павлович, — всего себя (методологически) изложить во всей системе, со ссылками и параграфами, с предшественниками и без предшественников... А к чему это? К чему это, когда методология всем молодым работникам заранее во всей готовности задана к обязательному вниманию и выполнению»¹.

Спустя три года — тот же мотив горестного сожаления и сострадания к тому, что происходит в стране и со страной, что происходит с литературной культурой: «И погода сейчас будто бы благоприятная (прохладная), потом, вероятно, будет труднее с саратовской духотой. Все же живем, читаем и внутренне участвуем в жизни. С литературой плохо. Видимо, опять пришли туда, откуда вышли. Гангстеры утверждаются прочно и надолго. Так кажется /.../ Я несколько раз брался за свои прежние начатые и брошенные статьи и замыслы, но охоты хватает не надолго; как вспомню о действительности, всё пропадает»².

И проступает в письмах отчетливый (и подавленно отчаянный) мотив преодоления болей и обид, мотив отчуждения, внутреннего отстранения от «действительности», ухода (погружения) в мир своих светлых и безотменных ценностных представлений о жизни, о сущем: «Музыканю и от музыки оторваться не могу. Тут психоз какой-то. Были раньше иные психозы, а теперь этот. Без таких «психозов», наверное, и жить было бы не так интересно»; «Читаю я сейчас книгу Дж/авахарлала/ Неру «Открытие Индии». Вдвойне интересно. Автор очень умен. Он современен, но в нем дышат и все тысячелетия Индии. Теперь упиваюсь»; «Читаю, музицирую, иногда ходим в концерты и в театр. Недавно был очень хороший концерт. Приезжали Д. Ойстрах, Оборин и Кнушевицкий. Дали несколько концертов трио»; «Наступила весна, но какая-то странная и неприветливая. Мызираем на Волгу, в мыслях давно собираемся сесть на пароход. Но деревья почти не распускаются, всё голо и пустынно. Как бы то ни было, через

¹ Из письма А.П. Скафтымова Ю.Г. Оксману от 5 сентября 1960 года // Russian Studies. С. 307.

² Из письма А.П. Скафтымова Ю.Г. Оксману от 26 июня 1963 года // Там же. С. 320—321.

несколько дней отправимся в путешествие. Куда? И сами не знаем. Лишь бы плыть. Поплывем, куда подходящий пароход повезет»¹...

Скафтымов признавался, что жизненными и житейскими обстоятельствами вынужден был выбрать для себя позицию «постороннего», со стороны вглядывающегося в эту кишмя кишашую реальность, в эту безнадежную суету сует, обремененную непрерывными и диковинными официозными «установками». «Я внутренне от всего ушел и на многое смотрю будто с луны /.../ На луне статей не пишут и даже не знают, что на свете бывают какие-то статьи. Тут пустяками не занимаются», — заключал он решительно.

И даже топографически внятно определил контуры «своей» заповедной луны: «На саратовском берегу Волги, Вы знаете, купанье во многих отношениях неудобное и даже невозможное. Однако я попробовал отправиться туда на берег утром пораньше и нашел что надо: людей почти нет, вода довольно чистая и даже скамейки есть для раздевания. Выкупался с наслаждением. Потом мы с Евграфом² два раза выезжали на целые дни на тот берег. Там прекрасно. На берегу и в воде одно раздолье и радость бытия. Евграф сейчас отправился на охоту. Я буду ездить на тот берег один. Там и только там (т.е. в подобном) вся соль жизни». И дальше — приводившиеся выше строки о самом главном, что понято, почувствовано и обретено им в этой жизни — о собственной «луне», с которой вся эта реальность выглядит совсем в иных масштабах и очертаниях.

Но верно и то, что «радость бытия» для Скафтымова — это и родное дело, которому посвящена была вся его жизнь. И про это дело он успел сказать своё очень важное и безотменное слово.

Настойчиво побуждаемый Ю.Г. Оксманом, Скафтымов в 1959 г. предложил немногословный, но весьма выразительный рассказ о своих научных истоках, об отношении к предшественникам и современникам.

Прежде всего он отметил крайне отрицательное отношение «ко всякой произвольной психологистике и философистике».

¹ Russian Studies. С. 274, 268, 283, 276.

² Речь идет о Евграфе Ивановиче Покусаеве (1909–1977), известном литературоведе, авторе трудов о М.Е. Салтыкове-Щедрине и других русских классиках, прошедшем филологическую школу под руководством А.П. Скафтымова. В 1951 г. Е.И. Покусаев принял от А.П. Скафтымова заведование кафедрой русской литературы Саратовского университета.

Речь шла о нарочитых построениях «харьковской школы» Овсяннико-Куликовского, об ортодоксальных формах фрейдизма, о «плоских и тупых» проявлениях воинствующего вульгарного социологизма.

«Все, — уточнял Скафтымов, — по-разному, но все одинаково безответственно «своё» навязывали автору. Я нигде не позволял себе никаких измышлений от себя. Если я говорю о «психологии», то только в том содержании и в тех пределах, в каких об этом идет речь в самом произведении»¹.

Задача — «отдать себя автору»

В современной культуре общения с авторским художественным текстом и в современной мировой гуманитарной науке определились *две* основные тенденции, имеющие давнюю и сложную родословную.

Одна из них признает в диалоге с художественным текстом полное или почти полное и горделивое всевластие *читателя*, его безусловное и естественное право на свободу восприятия поэтического произведения, на свободу от авторской опеки, от послушного следования авторской концепции, воплощенной в тексте, на независимость от авторской воли и авторской позиции.

Крайнее выражение обозначенной позиции заключается в том, что авторский текст, пускаясь в вольное плавание по открытому и бескрайнему читательскому морю, становится лишь чувствительным предлогом для вероятных литературных перелицовок, для своеобразных переводов на языки других искусств и т.п.

При этом осознанно или непреднамеренно оправдывается любая самонадеянная читательская категоричность, размашистая безапелляционность и произвольность суждений.

В практике школьного, а подчас и специального вузовского филологического образования часто рождается уверенность в полной и безграничной власти читателя над словесно-художественным текстом. Вольно или неосознанно тиражируется выстраданная М.И. Цветаевой формула «Мой Пушкин», и откуда ни возмись, является на свет уже другая, восходящая к

¹ Из письма А.П. Скафтымова Ю.Г. Оксману от 28 июня 1959 года // Russian Studies. Ежеквартальник русской литературы и культуры. СПб., 1995. Вып. 2. С. 289.

бессмертному гоголевскому Ивану Александровичу Хлестакову: «С Пушкиным на дружеской ноге».

Во второй половине XX в. «читателецентристская» точка зрения была доведена до своего крайнего предела. Ролан Барт, ориентируясь на так называемый постструктурализм в художественной словесности и филологической науке, объявил текст зоной исключительно языковых интересов, способных приносить читателю главным образом игровое удовольствие и удовлетворение.

Французский ученый утверждал, что в словесно-художественном творчестве «теряются следы нашей субъективности», «исчезает всякая самотождественность и в первую очередь телесная тождественность пишущего», «голос отрывается от своего источника, для автора наступает смерть». Художественный текст, по Ролану Барту, — внесубъектная структура, и соприродный самому тексту хозяин-распорядитель — это читатель: «...рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»¹.

Вопреки самолюбивой эпатажности и вольной экстравагантности, *концепция смерти автора*, развивавшаяся Роланом Бартом, помогла сосредоточить исследовательское филологическое внимание на глубинных семанτικο-ассоциативных корнях, предшествующих наблюдаемому тексту и составляющих его не фиксируемую авторским сознанием генеалогию («тексты в тексте», плотные слои литературных реминисценций и связей, «чужое слово», архетипические образы, распространенные и в глубь времен уходящие темы и мотивы и др.).

Другая — «архаическая» — тенденция исследовательского и читательского общения с художественным текстом имеет в виду принципиальную *вторичность читательского творчества*.

В русской эстетической традиции подобная тенденция восходит к пушкинскому призыву судить писателя «по законам им самим над собою признанным»². Развивая эту максиму, выдающийся философ русского зарубежья И.А. Ильин в 1930 годы писал: «Художественная критика требует целостного вхождения в само произведение искусства. Надо забыть себя и уйти в него. Надо дать художнику выжечь его произведение в моей душе, вроде того, как выжигают по дереву /.../ Дайте художнику властно

¹ Барт Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. М., 1989. С. 384, 391.

² Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 96.

дохнуть в ваш внутренний мир; дайте ему свою душу, как покорный и крепкий пластилин; не «уши» и «глаза», а всю душу до дна. И тогда вы увидите, что возможна верная встреча в художественном произведении — и с самим художником, и с другими, так же сосредоточенно и предметно воспринимавшими его, как и вы...»

А.П. Скафтымов ещё в статье 1922 г. «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы» убежденно настаивал: «Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путем. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору».

Скафтымов исходит из презумпции значимости художественного текста, его образно-смысловой суверенности. Своё действительно *последнее слово* автор произведения уже сказал. У литературного текста, при всей его сложной многозначности, есть некое объективное (понятийно-логически до конца не улавливаемое) художественно-смысловое ядро. И автор самим произведением, всей его многоуровневой структурой выбирает *своего* читателя и с ним готов вступить в доверительный диалог.

«Интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения, — писал А.П. Скафтымов, — сам в себе носит нормы его истолкования». Это афористически звучащее заключение ученого характеризует важнейшее свойство читательского, литературно-критического, литературоведческого искусства.

Самое непосредственное отношение имеет оно и к сфере школьного и вузовского преподавания художественной словесности, к популяризации литературной культуры. Истинный знаток поэзии (перефразируя классический афоризм, касающийся театра) не себя любит в литературном произведении, а литературное произведение любит в себе. Настоящий читатель не себя навязывает тексту, но текст пытается понять и почувствовать во всей его полноте и целостности.

Важно помнить и о том, что предпочтительный выбор авторов читателем, критиком, литературоведом обусловлен вкусом воспринимающего, его эстетическим опытом, особенностями индивидуального подхода к усматриваемому материалу.

Сам по себе процесс восприятия в высшей степени субъективен и иным быть просто не может. Читатель остается самим собой. Но и суверенный авторский художественный текст тоже остается самим собой. Он располагает этим правом не меньшим образом. Текст — «душа в заветной лире» — сохраняет за собой право на сосредоточенное, пристальное и пристрастное читательское внимание и понимание.

В диалоге рождается новое смысло-поэтическое качество. В нем освещенная авторской волей глубинная объективность словесного текста пронизана и согрета неременной читательской субъективностью. Это так.

Скафтымов признаётся: «Меня интересовала внутренняя логика структуры произведения (взятого, конечно, во всем целом). «Психология» — это только материал для мысли (говорю о мысли, т.е. о «пафосе» художника). И никогда я не навязывал автору никакой «философии». О философствующей мысли всегда говорилось лишь изнутри, т.е. насколько к этому обязывали все данные, заключенные в содержании и соотношении всех частей и элементов, составляющих целое /.../ В этом отношении я всегда был к себе очень строг. Я старался сказать о произведении только то, что оно само сказало. Моим делом тут было только перевести сказанное с языка художественной логики на нашу логику, т.е. нечто художественно-непосредственное понять в логическом соотношении всех элементов и формулировать всё это нашим общим языком»¹.

Роль переводчика — одна из самых сложных на белом свете. Трудно не только слушать *другого*, но и пробовать его услышать, понять, уразуметь, исходя из его собственных глубинных внутренних возможностей, устремлений, желаний. Стократ сложнее пытаться переложить понятое для *третьей* стороны — для читателей, слушателей, для любителей и ценителей изящной словесности.

Редкий профессиональный дар Скафтымова как раз и заключается в способности тонко и чутко слышать автора, в *другом* бережно распознавать *друга* и переводить услышанное на желанный для автора, вполне адекватный его образному строю, его поэтической системе литературоведческий язык.

¹ Из письма А.П. Скафтымова Ю.Г. Оксману от 28 июня 1959 года // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Вып. 2. С. 289–290.

В этом главное достоинство проникновенно тонких и изящных статей Скафтымова о Чехове, Л. Толстом, Достоевском, о других русских классиках.

Интересно наблюдать, как в талантливых литературоведческих работах обнаруживает себя и затаённое авторское начало и индивидуальность самого интерпретатора. Существенно не только то, *что* и *каким образом* сказано в литературоведческом произведении, но и то, что дано в нем *исподволь* как приглушенное, не выговоренное признание, как подсознательно затаенная исповедальная данность.

Так, представляется знаменательным и многое объясняющим в исследовательских решениях А.П. Скафтымова его обращение на склоне лет к теме Кутузова и Наполеона, к полемическому воссозданию Л. Толстым философии истории в «Войне и мире»¹.

В письме к Скафтымову от 2 сентября 1959 г. Ю.Г. Оксман отзовется на эту публикацию: «Я давно прочел вашу статью об образе Кутузова. Мне она понравилась, так как аргументацию вашу считаю неотразимой...»².

Скафтымовская аргументация в этой статье, на мой взгляд, совершенно неумышленно даёт представление и о самых принципиальных, заветных подходах ученого к феномену художественного текста, о природе сокровенных для Скафтымова исследовательских приёмов, о предпочтительных маршрутах следования в хрупком и *невыразимом* мире литературы.

В чем это и как проявляется?

Кутузов, по мысли Скафтымова, отличается от всех других исторических деятелей, представленных в «Войне и мире», не тем, что они действуют, а он бездействует, а тем, что он действует *иначе*, чем они. Особый тип деятельности Кутузова в том, что деятельность эта воодушевлена и обоснована «требованиями активной (внеличной) необходимости».

Толстовский Кутузов, по наблюдениям Скафтымова, противостоит легкомысленному или хитроумному, но всегда «произвольному и тщеславному прожектёрству». Вот оно — главное!

¹ Скафтымов А.П. Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир» // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

² Из переписки А.П. Скафтымова и Ю.Г. Оксмана // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1995. Т. 2. С. 293–294.

В работе «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир» весьма отчетливо и внятно обнаруживает себя самое существенное свойство школы Скафтымова.

Главное не в напористом и самоуверенно-наступательном (наполеоновском) внедрении в толщи и громады текстовых объектов, но в изначальном стремлении к их осмотрительному, бережному, чуткому и честному постижению. Главное — в глубинном осмыслении того, что Скафтымов, следуя за Л. Толстым, назвал «скрытой ведущей целесообразностью» объекта: «Мудрый деятель», вникая в объективную логику вещей, по Л. Толстому и Скафтымову, «умеет отказаться «от своей личной воли, направленной на другое», то есть от воли, не соответствующей этой объективности».

Очень точное определение специфики филологических уроков самого Скафтымова: литературно-художественные произведения сами в себе обнаруживают готовность к общению с внимательным и благодарным читателем, в собственном текстовом составе несут нормы своего истолкования.

Неприятис Скафтымова постоянно вызывают произвольность и амбициозная преднамеренность филологических штудий.

Не случайно за четверть века до указанной статьи 1959 г. Скафтымов в книге «Поэтика и генезис былин» говорит о сознательном или непредумышленном исследовательском произволе и увлечении в вопросах сопоставлений, определений сходств, параллелей и т.п. И говорит он об этом в тонах самой искренней досады.

Обнаруживая в трудах известного фольклориста неприемлемые для сосредоточенно-чуткого познания конкретные сопоставления разных текстов, Скафтымов в 1924 г. пишет: «Уважаемый автор, в других случаях убедительный и осторожный, здесь в погоне за историческими параллелями раздробляет сюжет исследуемого произведения и по кусочкам сближает его по сходству то с одним, то с другим мотивом из житийной и летописной литературы»¹.

Обращает на себя внимание лексико-экспрессивная оппозиция: убедительность и осторожность, с одной стороны, и «в погоне», раздробление сюжета «по кусочкам», случайные сближения и т.п. — с другой. «Вот уж, поистине, — совсем по-

¹ Скафтымов А. П. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994. С. 73

каратаевски замечает Скафтымов в связи с подобными сближениями, — как вода в бредне: тянешь — полно, вытащишь — ничего нет».

В исследовании о русских былинах Скафтымов заметит, что «строгости научной дисциплины» (а строгость эта «лежит на личной ответственности каждого исследователя») часто противостоят «произвольные сопоставления», слишком свободное оперирование «недоказуемыми гипотезами».

Между тем, нужно всегда помнить «об ограничении не в меру развившихся увлечений»: «Всякая мысль, в конце концов, ценна лишь поскольку она имеет внутренне принуждающую силу. Гипотеза гипотезе рознь. Гипотеза не есть произвол». Речь у Скафтымова идет о «таких гипотезах, которые обнаруживают совершенную свободу от тех граней обязательности и необходимости, которые ставит себе всякое рациональное теоретическое построение»¹. В противном случае — почти неизбежное, пусть и невольное *насилие* над текстом.

Скафтымов об одном из отечественных фольклористов так и скажет: имярек «насилует былину». О другом: «произвольно устраняет /.../ факты». О третьем: усматривает «коренное» сходство там, где его нет. Плохо, когда «из анализа устраняется искреннее вмешательство души автора»².

Каждый художественный текст, по Скафтымову, носит в себе *свою* меру осмысления. Игнорируя этот принцип, мы оказываемся в плену собственной всевластной гордыни, полагая себя и только себя мерой истины, мерой понимания текстового целого. Отсюда регулярные и чаще всего неуместные эклектические набег и налёты на текст, сообразно своим собственным хотениям и разумениям. Отсюда полшага до скептически высокомерного отношения к самому тексту как к удобному предлогу для читательского и исследовательского самовыражения. Но «скептицизм и эклектизм, по Скафтымову, братья близнецы. Они всегда приходят вместе, сменяя периоды надежд и увлечений. Шатание без веры — их общая основа. Эклектик, как паяц, потерявший равновесие: вот сейчас он окончательно прыгнет с каната»³.

¹ Скафтымов А.П. Поэтика и генезис былин. С. 85.

² Скафтымов А.П. Тематическая композиция романа «Идиот»// Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. С. 24.

³ Скафтымов А.П. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994. С. 77.

Полнота же прочтения и постижения художественного текста предполагает полноту нашего уважительного отношения к автору. Читателю-литературоведу дано, вослед автору, проделать путь открытия истины, путь к поэтическим откровениям, мерцающим в тексте, заключенным в его живой структуре.

Но как угадать этот путь, как его определить?

И рождается знаменитая теперь, очень простая с виду, но очень трудно дающаяся скафтымовская заповедь: «Нужно читать честно».

Что такое «читать честно»? Вернее, — от противного — что такое «читать *нечестно*»?

Нечестно — значит слушать писателя, а слышать себя и *только* себя. Очень важное «только». Честность предполагает доверие. Нечестность — наивно-буквалистское или глухотулавое переиначивание текстовых смыслов.

«Читать честно» — значит не превращать поэтический текст в иллюстрацию к морали, политике, истории, но читать с полным доверием к автору, в диалог с которым ты вступаешь сейчас.

Настоящее художественное творение заключает в себе такие смысловые глубины, которые способны приоткрыться нам лишь при готовности нашей по-настоящему полно и свободно услышать *другого*, честно следуя творческим путем автора — создателя текста.

Чтобы услышать другого, надо внутренне к нему расположиться. Нужно доброе внимание, умное и доброе сердце, нужно специальное литературоведческое умение и усердие.

Однажды А.П. Скафтымов обратился к своим юным и взрослым коллегам по университетскому филологическому факультету: «Желаю вам много читать и думать. Но, становясь умными, будьте добрыми»¹.

В любых исследовательских подходах к художественным текстам литературоведу, по убеждению Скафтымова, пристало в большей степени следовать логике толстовского Кутузова, чем толстовского же Наполеона.

В.В. Прозоров

¹ Цит. по: Макаровская Г.В. О соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги саратовской филологической школы. Под ред. Е.П. Никитиной. Саратов, 1984. С. 120.

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО РАССМОТРЕНИЯ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

1

До самого недавнего времени научное изучение литературы покрывалось всецело задачами историзма, и лишь в наше время в связи с общим сдвигом в постановке историко-литературной проблемы ощутилась потребность как-то дополнить историко-литературные студии и возник вопрос о состоятельности прежних генетических методов.

Общей чертой историзма во всех его разновидностях является скрытая в нем тенденция покрыть все запросы научной пытливости одною проблемою генезиса¹. Историки не хотели знать никакого понимания объекта, кроме генетического. При квалификации литературного памятника как простого исторического документа, как это было у Гердера, Гервинуса, Тэна и его последователей, иного интереса, кроме генетического, к художественному произведению и не могло быть.

Для историка факт ценен как мазок, штрих, лоскут восстанавливаемой картины прошлого, его взгляд ищет следов эпохи, т. е. как раз именно того, что менее всего важно в природе художественного произведения как эстетического факта.

В сущности в той же генетической исключительности стоит и эволюционная точка зрения А.Н. Веселовского или Брюнетьера. В отличие от школы Гетнера и Тэна, Брюнетьером и А.Н. Веселовским история литературы обособляется от истории культуры в особую дисциплину как история только худо-

¹ См., например, известную формулу Тэна: «Понять предмет — значит понять его причину и проследить ее во всех ее проявлениях» (Ср.: *Ликсанов Н.К.* Новый путь литературной науки: «Историк все познает только исторически, эволюционно, генетически» // *Искусство.* 1923. № 1. С. 99).

жественно-литературной жизни, но в задачах и этого, на этот раз чисто литературного, историзма все же предполагается обойтись приемами одних генетических построений. В исторической поэтике А.Н. Веселовского хотя и присутствует теоретическая задача «отвлечь законы творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии»¹, но осуществление ее принципиально намечается исключительно в пределах генетических путей, и только по ходу рассуждений, в практике построений выводов и причинных рядов, А.Н. Веселовский отступает от принципиально намеченных методологических границ и в осмыслении исторического материала в конечных суждениях прикрепляет его к принципам и ценностям теоретическим, на это указал Е. Аничков².

Теория Брюнетьера, по его заданиям, должна была исчерпать изучение памятника установлением одних лишь генетических связей с литературной эпохой. Понимание произведения он хотел исчерпать и определить данным моментом в развитии того или другого жанра. Но и Брюнетьер, как и А.Н. Веселовский, волею внутренней логики эстетического отношения к литературным фактам практически не избежал теоретических критериев в осмыслении литературной жизни и критерий исторической зрелости в суждениях о значимости эстетических факторов (критерий, сам по себе уже полный теоретизма) не раз заменял теоретической эстетикой³.

Историзмом проникнут и так называемый *сравнительный* метод в изучении литературы, когда через сравнение имеется в виду исследование литературного творчества со стороны его генезиса, т. е. отыскание его литературных источников. Так поступали Бенфей, Стасов, Веселовский, Кирпичников и множество других.

Несомненно также, в существе *биографического* метода Сент-Бёва скрывается тот же историзм. Сент-Бёв отказывается обсуждать литературное произведение, биография автора которого ему не известна. Без биографии автора, без выявления

¹ *Веселовский А.Н.* Собр. соч. Серия 1. Вып. 1. Т. 2. Поэтика сюжетов. СПб., 1913. С. 9.

² *Аничков Е.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. 1911. Т. 1. С. 84–139 (см. о катарсисе и пр. с. 113 и сл.).

³ См.: *Евлахов А.М.* Введение в философию художественного творчества. Т. 3. С. 477–490.

окружающих условий, среди которых произведение возникло, Сент-Бёв не может признать за ним определенного смысла и значения.

2

Но действительно, все ли вопросы научного знания о литературе покрываются генезисом? Не предполагает ли само изучение генезиса иных сопутствующих моментов постижения вещей? Мыслим ли историко-генетический подход к литературным явлениям как единственный шаг в их познании?

Начальный шаг познания вещи не есть вопрос о начале самой вещи. Прежде чем спрашивать: почему? — нужно поставить вопрос: что? Выяснению генезиса должно предшествовать статическое рассмотрение изучаемого явления, т. е. установление его признаков и свойств самих по себе, как они явлены в самом пребывании изучаемого факта. Генезис вещи не дает понятия о самой вещи. Из желудя не поймем дуба, из динамо-машины и проводов не увидим электрического света, из органической химии не узнаем живых организмов, из знания нервных и мозговых процессов не получим живого душевного переживания, из условий наследственности, воспитания и среды не узнаем живого человека и его конкретности, — хотя между всем этим есть причинная связь.

Вообще сложение причин не дает понимания следствия самого по себе. Предмет никогда не похож ни на свой зародыш, ни на свои причины. Осуществление задачи познания явления самого по себе возможно путем рассмотрения самого этого явления, а не только путем анализа его причин, которые всегда вне его, а не в нем. Это общая предпосылка всякой исторической науки, и сама по себе она указывает на необходимость вхождения в исторические дисциплины каких-то иных описательно стационарных изучений. Особенную важность и смысл это требование приобретает в применении к истории литературы, науке об искусстве.

В дальнейшем историческое рассмотрение нами будет противопоставляться теоретическому. В пояснение своей терминологии, не вдаваясь в область специально гносеологических деталей, мы в установлении понятия о теоретическом или эстетическом рассмотрении считаем возможным ограничиться

указанием лишь на то, что необходимо и достаточно для наших специальных целей. Теоретическое рассмотрение противоплагается нами рассмотрению историческому в следующих пунктах: 1) теоретическое знание есть рассмотрение предмета в его внутренне-конститутивном значении: историческое рассмотрение есть рассмотрение предмета в процессе его становления; 2) теоретическое рассмотрение имеет в виду целесообразную связь составных элементов предмета; историческое знание — знание его опричинивающих факторов (каузальность). К этому прибавим замечание: теоретическое не исключает понятия эмпирического. Так, теоретические — естественные науки в то же время есть эмпирические науки.

В системе историко-литературной методологии новое понимание литературной действительности как эстетического феномена сказывается прежде всего углублением и осложнением первейшего вопроса науки — о путях постижения и установки объекта изучения. Под новым освещением литературные факты обнаружили иной центр своего существа и требовательно заговорили новыми тайнами.

При прежнем историко-культурном подходе к литературному произведению, когда не учитывалась его эстетическая природа, трудности овладения научным объектом в его подлинной реальности мало ощущались. Возможность такого овладения не вызывала сомнений. Вся действительность литературного произведения заключалась в его предметном и внешне-логическом содержании. Исследователя мало беспокоила мысль о полноте и адекватности его восприятия: для него главная фактичность произведения заключалась как раз в той стороне его состава, которая для сознания и логической формулировки была всего доступнее. Неудивительно поэтому сплошное отсутствие или незначительность аналитической стационарной части в историко-литературных трудах. Только в тех случаях, когда наблюдались дефекты текста (по утере, по несовершенству издания и пр.), исследование занималось вопросом установки факта, который считался разрешенным при полной и точной текстуальной законченности. В других же случаях исследователь, приняв текст как готовую данность, видел в его наличности и непрерываемости предел постижения объекта изучения и, указав на его внутреннее предметное содержание, быстро переходил к вопросам генезиса (о влияниях, реальных основах и пр.).

В связи с квалификацией материала истории литературы как эстетической реальности проблема опознания фактов изучения встала перед исследователем с иными требованиями. Теперь литературный факт, даже при наличии его непосредственного восприятия, предстает как нечто искомое и для научного сознания весьма далекое и трудное¹.

А так как каждый из эстетических факторов данного произведения получает свою значимость лишь в соотношении с другими, то для установления этого соотношения требуется специальное теоретическое исследование всей концепции произведения в целом. Язык предметных (образных) представлений, язык логических понятий, язык звуков, метрики, словесной инструментовки, мелодики, способы словосочетания и пр. и пр. — вся эта внутренняя потенция художественного объекта только тогда получает фактичность, когда бывает понята как действенная логика в данном задании и применении. Выполнение такой задачи для генетических методов совершенно невозможно. В биографических материалах (письма, мемуары), правда, иногда найдутся некоторые указания на представления автора о своем замысле в том или ином художественном произведении. Иногда некоторые из них посвящают этому целые страницы в письмах, а иногда даже в том или ином виде дают особые печатные комментарии. Так было, например, у Гончарова или у Гоголя. Но этот самый компетентный и, по-видимому, верный источник знания о смысле эстетических ингредиентов произведения все же не может быть принят бесконтрольно и независимо от теоретического имманентного анализа самого произведения. Художник часто сам не может отдать формулированного отчета в тех регулирующих и конструирующих началах, которыми управлялся в его сознании творческий отбор образов и словесных деталей. Чувствуя внутреннюю мотивиро-

¹ «Только «теоретическая поэтика» может построить ту систему научных понятий, в которой нуждается историк поэзии при разрешении встающих перед ним конкретных исторических проблем» — это недавнее заявление проф. В.М. Жирмунского знаменательно как естественное выражение внутренней логики современного научного переворота (См.: *Жирмунский В.М. Задачи поэтики* // Начала. № 1. 1921. С. 51). Практика работ проф. В.М. Жирмунского тем не менее не знает методологически отчетливого различения теоретического анализа от исторического (См., напр., его статьи о Пушкине: *Литературная мысль*. 1923. № 2. С. 110—123; *Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерева*. Пг., 1923. С. 225—326).

ванность того или иного избранного фактора, художник не всегда знает, в чем она состоит. Сошлемся для примера на опыт Толстого, когда у него под пером «совершенно неожиданно для него самого Вронский стал стреляться». И только впоследствии он убедился, что «для дальнейшего это было органически необходимо»¹. То же было и с Блоком при создании «Двенадцати», когда к собственному удивлению в конце поэмы он увидел образ Христа². Не безусловную достоверность личных показаний Гончаров усматривал и в другой причине: «Язык дан, — говорил он, — между прочим, и для того, чтобы скрывать свои мысли»³.

Во всяком случае, как бы то ни было, стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки теоретическими средствами имманентного анализа. Кроме того, такие сторонние замечания и указания никогда не простираются на все детали произведения, и в таком случае, даже воспользовавшись компетентным пояснением, все же нужно его продолжить и распространить на все целое, а это возможно только теоретическими средствами. — Но чаще всего никаких указаний историк не найдет и будет предоставлен только собственным средствам истолкования.

Что касается изучения черновых материалов, планов, последовательных редакционных изменений и пр., то и эта область изучения без теоретического анализа не может привести к эстетическому осмыслению окончательного текста. Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст. Странно было бы, например, смирение князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот» интерпретировать как особое проявление гордости на том основании, что в черновых рукописях Мышкин, действительно, является очевидным гордецом, как так же странно было бы Евгению в «Медном Всаднике» Пушкина усваивать черты,

¹ Толстой Л. Письмо Н. Страхову. 1976: 26 апр.

² Чуковский К. Воспоминания о Блоке // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 160.

³ Гончаров И. Собр. соч. Т. 2. С. 231. Ср. об этом в ст. М. Сперанского (Вестник Европы. 1908. Ноябрь).

придаваемые ему автором в ранних и отброшенных черновиках. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. В нем самом автором заключены все концы и начала. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла. Автор мог в процессе создания менять замысел и в отношении отдельных частей и даже всего целого, и суждения по черновикам были бы суждениями о том, каковым произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном автором окончательном виде. А при установлении состава произведения (не генезиса) только это последнее и нужно.

Еще менее нужны для эстетического осмысления произведения сопоставления его внутренних образов с так называемыми «прототипами», как бы ни достоверна была генетическая связь между тем и другим. Свойства прототипа ни в малейшей мере не могут служить опорой во внутренней интерпретации тех или иных черт, проектируемых автором в соответствующем персонаже. Прототип, это — модель, от которой автор берет только то, что ему нужно и пригодно для его целей. Попала ли та или иная черта модели в число отобранных художником и в какой степени — это может сказать только сам художественный образ. То же нужно сказать о всяких литературных сопоставлениях. Наличие влияния одного произведения на другое, даже в случае, если оно было бы доказано с полной безусловностью, несколько не может свидетельствовать в пользу усвоения качеств одного произведения другому. И здесь только само произведение может свидетельствовать о своих свойствах.

Всякая генетическая справка при эстетическом анализе может дать исследователю лишь наводящее указание для размышлений над самим текстом. Другая полезность, какая несомненно сохраняется за генетическими справками и при эстетическом анализе, это их важность в уяснении того предметного мира, в функциях которого нашло себе выражение эстетическое постижение автора. В таких дополнительных сторонних разъяснениях художественное произведение может нуждаться в том случае, когда оно включает в свой состав такие предметные образы, которые неизвестны читателю, или потому, что отошли далеко в

прошлого, или потому, что взяты из узких местных территориальных или индивидуально-частных явлений. Такие пояснения в подобных случаях имеют значение такое же, как примечания, которыми иногда и сами художники сопровождают текст: у Пушкина, например, примечания к «Полтаве», у Гоголя к «Вечерам на хуторе» и др. Но эти дополнительные примечания, конечно, ни в малейшей степени не касаются творческого элемента всей системы художественного создания. Они касаются лишь внешней стороны произведения, нисколько не проникая в его специфическую природу.

3

Но возможно ли справиться вообще с теми задачами, которые имеют в виду теоретический анализ, возможны ли какие-либо нормы и критерии для суждений об эстетических свойствах художественного объекта, когда восприятие его всецело обуславливается свойствами личности воспринимающего, возможно ли это, когда всякий художественный образ является многозначным, как это обстоятельно разъяснил Потебня?

Трудно доказывать такую возможность без практического подтверждения на деле, однако позволим себе высказать некоторые соображения в ее теоретическое оправдание.

Во-первых, указанием на трудность проблемы не уничтожается сама проблема. Цель теоретической науки об искусстве — постижение эстетической целостности художественных произведений, и если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долг путь, по которому мы приблизимся к решению предстоящей проблемы. Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не нашли, так нужно искать. Смена мнений о художественном объекте говорит лишь о том, что меняется, совершенствуется и изощряется понимание и степень глубины эстетического постижения, но сам по себе объект в своей значимости остается все же неизменным. Здесь явление общее всякому научному прогрессу: то, что раньше не умели видеть, теперь рассмотрели и почувствовали, раньше была одна степень глубины самосозерцания и внутреннего восприятия, теперь другая; то, что в человеческом духе раньше было скрыто от сознания, теперь приблизилось и предстало.

Изменчивость интерпретаций свидетельствует о различной степени совершенства постижения, но нисколько не узаконивает всякого постижения, каково бы оно ни было. Признать законность всякого произвола в понимании художественных произведений значило бы уничтожить их фактичность перед наукой. Вся наука, вместо знания о фактах, должна была бы превратиться в перечень мнений о фактах. Нужна ли такая наука?!

К счастью, дело обстоит вовсе не так безнадежно. Соображения Потебни больше говорят о трудностях идентичной интерпретации художественного произведения, но не устраняют ее возможности. Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путем. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору.

Эстетические факты, правда, находятся только в нас самих, только в живом художественном волнении действенные факторы произведения получают актуализацию и становятся действительными фактами, а вне этого они лишь мертвые знаки. Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые разворачивает в нем автор. Восприятие внутренней значимости факторов художественного произведения требует от исследователя отрешения от личных случайных вкусов и пристрастий. И поскольку это нужно для того, чтобы понять произведение, в этом отрешении нет ничего невозможного. Границы здесь положены только в общих способностях к эстетическому перевоплощению и восприимчивости. Укор мнению не в том, что оно принадлежит личности, а в том, что оно принадлежит неподготовленной и слабо реагирующей и рефлексирующей личности. Само по себе личное переживание не противоположно общечеловеческому, ибо общечеловеческое как раз и открывается нам через глубины личного духа.

Причем, — это для нас самое важное — интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. Все части произведения находятся в некоторых формально-определенных отношениях. Компоненты даются и берутся во всей сложности контекста, льют свет друг на друга, и через сопоставление частей, через целостный охват всего создания неминуемо должны раскрываться центральная значимость и эстетический смысл как отдельных частностей, так и всего целого. Здесь, как и в языке, пределы непонимания совсем не так уж широки и неопределенны. «Нельзя утверждать, что слова имеют одинаковое, покрывающее и исчерпывающее индивидуальность отдельного предмета значение, вполне тождественное для слушающего и говорящего, но они все-таки указывают на этот предмет, а не на другой... Есть одно основное значение слова: та мысль, которую оно представляет в языке; оттенки значения отходят от него на известное расстояние, — но не дальше; подобно размахам маятника они тяготеют к единому средоточию. Разные люди вложат во время разговора в одно слово разное конкретное содержание, но в течение беседы они сумеют выяснить собеседнику истинный смысл своей речи в той степени, в какой это необходимо для данного случая. Возможны и неизбежны недоразумения, но пределы их ограничены, и о каком-то полном непонимании не может быть и речи»¹. То же самое и в художественном произведении. Каждое его отдельное слово и составная часть, взятая отдельно, может приобретать в наших глазах различный смысл, но, взятая в охвате всего контекста, будет иметь только одну значимость, которую (сознательно или подсознательно, иногда безмысленно, но никогда не бессмысленно) имел в виду автор. Пословицы, которыми блещет речь Каратаева, могут иметь различное содержание, но в связи с общим составом его речи читатель придает им только один и вполне определенный смысл. То же самое и относительно самого Каратаева. Образ Каратаева, вынесенный из романа, скажет различное различным людям и различным целям его утилизации, но в общей внутренней композиции романа за ним имеется только одна и — тоже вполне определенная значимость. Один прием в разных произведениях может иметь различное

¹ Горифельд А.Г. Муки слова. СПб., 1896. С. 18–19. Ср.: Виноградов В.В. О задачах стилистики // Русская речь / Под ред. проф. Л.В. Шербы. Пг., 1923. С. 289–290.

применение, но на своем месте, в каждом отдельном случае, но в связи со всем целым несет одну и ясную функцию.

Вне связи с целым действительно нет опоры в толковании функциональных отправлений художественных элементов, но через целое они взаимно объясняют друг друга и сообщают друг другу определенный и единый смысл. Противоречивые толкования возможны только лишь в отрыве от целого, когда не имеется предварительного анализа всего целого во всем составе. В перекрестном освещении целого различное применение образов и слов сделалось бы невозможным. К сожалению, приемами отрывочных и случайных вторжений внутренняя имманентная интерпретация художественных произведений сильно опорочена. Но беда здесь не в самом принципе такого истолкования, но лишь в несовершенстве приемов и, главное, в отсутствии принципиальных предпосылок о целостности художественного произведения и о недопустимости его изучения и использования по частям.

В художественном произведении много идей — это правда, но за этой правдой следует другая: эти идеи здесь существуют во взаимной связи, в иерархической взаимозависимости и, следовательно, среди многих есть одна центральная, обобщающая и для художника направляющая все остальное¹.

4

Сознание своеобразия и несводимости историко-литературного материала к иным явлениям исторической жизни человечества, сложность и глубина поднимаемых им теоретических проблем иногда приводят к совершенному отрицанию исторического подхода к литературным явлениям. Некоторые теоретики и историки литературы отказываются от всякого историзма в истории литературы и склонны считать ее наукой исключительно теоретической. Такой отказ от историко-генетической интерпретации художественных произведений был заявлен отчасти Геннекенем. У нас эта точка зрения во всей остроте была недавно сформулирована проф. А.М. Евлаховым.

¹ Ср.: Сеземан В.Э. Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 117—147; ср. мысль о необходимости познания индивидуального стиля писателя «вне всякой установки традиции, целостно и замкнуто». Виноградов В.В. О задачах стилистики // Русская речь. Пг., 1923. С. 286. Противоположный тезис см.: Пиксанов Н.К. Указ соч. С. 105.

Считая задачей научного изучения литературы постижение заключающихся в художественной литературе эстетических ценностей и устанавливая невозможность такого постижения путем исторического метода, А.М. Евлахов науку истории литературы предлагает понимать как дисциплину отнюдь не историческую, а исключительно теоретическую.

«Подобно естествознанию и истории философии, — пишет он, — история литературы имеет в виду, даже как ближайшую цель, решение проблем, по существу, теоретического характера, хотя и ставит последние в рамках исторического развития, в смысле известной эволюции их во времени... Как бы ни был велик интерес историка литературы к *истории* литературы, — основное существенное значение имеет для него не она, но история литературы, т. е. иначе, *сама* литература, *как таковая*, в ее собственных проблемах, которые не могут быть иными, как только теоретическими»¹. «Пора, наконец, сказать со всею определенностью, что история литературы и история искусств вообще, как таковая, по самому существу своему, наука *вовсе не историческая*...»².

Если чистый историзм суживает познавательные интересы к явлениям одного генетического понимания, то здесь мы имеем обратный срез, не менее насилующий естественные запросы мысли.

Теоретическое рассмотрение художественных произведений не отвергает вопроса об их происхождении в качестве самостоятельной проблемы, нисколько не претендующей на ход теоретического изучения ценности, не посягающей ни на выяснение ее как таковой, ни на ее оценку³.

Интерес к генетическому пониманию вещи в человеческой мысли так же склонен, как и к познанию самой вещи в ее пребывании и значимости. Обе эти проблемы знания о мире вытекают из двух совершенно различных запросов нашего духа и не

¹ Евлахов А.М. Введение в философию художественного творчества. Т. 3. С. 134.

² Там же. С. 396 (курсив А. М. Евлахова)

³ Во избежание неясности, заметим, что в понятии оценки, в применении к художественному творчеству, мы различаем два смысла (нередко смешиваемые): 1) оценка в смысле установления значимости (*geltung*) ценности (по критерию целесообразности): ср. вышеуказанную статью В.Э. Сеземана; 2) оценка в смысле установления творческой силы художника, создавшего ценность (сюда входят критерии оригинальности, подражания, заимствования и пр.; о такой оценке, по-видимому, говорит проф. Н.К. Пиксанов (См.: Пиксанов Н.К. Новый путь литературной науки.). Первая оценка теоретическая, вторая — генетическая. Здесь мы употребляем это слово в 1-м смысле.

могут быть выведены одна из другой, и рассмотрение одной не устраняет необходимости изучения другой.

История литературы, именно потому, что она *история*, есть наука по преимуществу генетическая. Теоретическое опознание существа художественных созданий является для нее только в одном из этапов. Как бы ни было важно и необходимо внутреннее осмысление произведения самого в себе, все же в перспективе конечных заданий *истории* литературы это не более как необходимая полная установка фактов, которые должны послужить предметом уже собственных генетических построений, и всякие вопросы о влияниях и связях, которые созидают или импульсируют возникновение литературных явлений, здесь являются прямым и непосредственным стержнем.

Проф. А.М. Евлахов, один из первых в нашей кафедральной науке устанавливавший новые пути историко-литературных изучений и в этом имеющий неотъемлемую заслугу в истории нашей науки, однако, вместе с другими прежними методологами, впал в ошибку смешения двух, по существу, различных проблем знания и часто в опровержение ошибочных путей к решению одной проблемы пользуется требованиями другой. Вот один из случаев, который нам послужит иллюстрацией к дальнейшим суждениям по нашему вопросу об изучении генезиса.

Обсуждается вопрос, нужно ли изучать всевозможные влияния, которые так или иначе воздействуют на писателя, оспаривается утверждение Тэна о невозможности объяснить произведение Расина, не раскрыв известных черт, принадлежащих, собственно, французскому уму, обществу, или скорее различным обществам, в которых жил Расин, и то состояние цивилизации, литературы и нравов, при котором он начал свою литературную деятельность. Жиро говорит, что такое утверждение Тэна несправедливо, что его теория хорошо объясняет только то, что в Расине не есть Расин, а не его оригинальный, особенный и единственный гений, не ту неделимую «монаду», которая зовется Расином. А.М. Евлахов всецело на стороне Жиро; «Для того, кто изучает Расина, — пишет он, — нужен Расин». Изучать же для этой цели все то, что не есть Расин, — значит просто «переводить разговор на другую тему»¹⁴.

В этом столкновении мнений с очевидностью представляется недоразумение, в которое впадают противники.

¹ Евлахов А.М. Введение в философию художественного творчества. Т. 3. С. 404.

Жиро и А.М. Евлахов говорят об «объяснении» и «изучении» Расина как некоторой личности самой по себе, в ее пребывании в своих свойствах, в то время как Тэн говорит о причинах этих свойств. Иначе говоря, Жиро и А.М. Евлахов имеют в виду стационарно-теоретическое рассмотрение Расина, а Тэн — генетическое, причинное. По-своему и те, и другие в принципиальном направлении мысли своих утверждений правы. Для того чтобы иметь понятие о звуке «Ia», нужно слушать звук «Ia». Для того чтобы понять причины звука «Ia», нужно изучать звуковые волны, колебание воздуха, т. е. нечто такое, что уже не есть звук «Ia» и что вовсе не значит «переводить разговор на другую тему». Здесь две проблемы, и у каждой из них свои пути к разрешению.

Методология А.М. Евлахова игнорирует генетическую проблему. Правда, по его мысли, психологический анализ творчества должен восстанавливать историю души художника. Он говорит не раз о «путях творческих исканий», выдвигает задачу освещения творчества личностью автора, но он сам, конечно, не хотел бы, чтобы его здесь поняли за образец историко-генетического анализа. Его психология «исканий» не есть психология процесса творчества. Это не психология созидания, а психология созданного, раскрытие того внутреннего эстетического эквивалента, который скрыт в поэтическом выражении. Здесь имеется в виду анализ известной рядоположенности в сделанном, но не самого процесса делания. Его картина «пути творческих исканий» представляет не процесс, а ряд совершенных, уже замкнувшихся достижений, хотя и непрерывных, внутренне связанных между собою, но уже отслоившихся и оформленных. Он созерцает рост, но не хочет знать его обусловленности. Он смотрит, как цветок прибавляет лепесток за лепестком, но не спрашивает о том, что дает цветку силу роста и развития его свойств, изучает только ботанику, но не хочет знать почвоведения. Чтобы любоваться и наблюдать свойства цветка, вовсе не нужно задних вопросов, откуда он. Такие вопросы тут только мешают. Но эти задние и ненужные вопросы делаются первыми и насущными, когда выдвигаются нашим духом самостоятельно.

«Ни биография художника, ни история его родины не имеют ни малейшего отношения к его творчеству», — утверждает А.М. Евлахов¹, но это неверно, когда дело идет о творчестве как

¹ См.: *Евлахов А.М.* Гергарт Гауптман: Путь его творческих исканий. Ростов н/Д., 1917. С. IV.

процессе, т. е. о вынашивании и формировании этих произведений в душе художника, пока они еще не явились в мир.

То обстоятельство, что художник и человек в одном лице не одно и то же, что нельзя судить о произведении только по человеку и о человеке только по произведению, — это совершенно верно, но это нисколько не устраняет надобности анализа переживаний в душе художника не только чисто художественных, но и реально-человеческих.

При теоретическом суждении о художнике в авторе и должен изучаться только художник, потому что только эта сфера имеет значение для науки об эстетических фактах. Но при генетической постановке вопроса изучения одной этой стороны существа человека-художника мало.

Нельзя ипостазировать в живом человеке одну сторону его целостного существа, ее можно только теоретически выделять ради некоторых важных и нужных в данном случае особых свойств ее. Такое теоретическое выделение и происходит, когда мы обобщаем, квалифицируем, классифицируем и судим мир художественных переживаний. Такое выделение, совершающееся в науке, вполне законно. При рассмотрении живой жизни духа мы вправе направить рефлектор куда угодно и осветить в этом огромном и сложном мире то, что для нас в данном случае интересно и ценно.

Но когда А.М. Евлахов говорит, что между автором как человеком и автором как художником нет ничего общего и, по-видимому, понимает это не только как качественное различие и своеобразие внутреннего мира человека, но и как отсутствие экзистенциально-генетической связи между тем и другим, — то такое расчленение есть уже произвольный дуализм. Художник и человек в одном лице, это — мир раздваивающийся, но не раздвоенный, не разрезанный, а только расходящийся концами. Если жизнь идеальных устремлений и реального пребывания являют собой два сосуда, то это все же сообщающиеся сосуды.

Главнейший генетический вопрос, который сам стучится в наше сознание и должен предстать перед наукой о художественном творчестве, — это вопрос о соотношении между человеком и художником в одном лице. Как же его решать, как подойти к нему, если изучать в душе автора только художественное и откинув все прочее? Как проникнуть в тайну претворения действительности в индивидуально-своеобразные образы? Для того чтобы рассмотреть и констатировать преломление, нужно знать то, что

преломилось, каково оно было до преломления и каким светом засияло, претворившись в душе художника. И всякий вопрос, какого бы мы ни коснулись в области процесса созидания, требует от нас справок биографического характера. Вот уже и нужно изучение биографии.

Раз так, то это уже открывает двери для признания необходимости общекультурных общественных и литературных воздействий, которые коснулись личности художника. Это, в свою очередь, обязывает признать рациональным изучение предшественников изучаемого автора для сравнения результатов его творчества с теми образами и приемами, которые послужили ему материалом.

Идут споры, в какой зависимости художник находится от влияния климата, расы, среды и той или иной общественной группы и вообще исторического момента. Художник — раб ли обстоятельств, в которые его бросила судьба, или самодержавный господин? Как бы мы ни решали этот вопрос, суждения по нему возможны только на основании биографических и исторических справок. Конечно, и при таком изучении центр внимания должен быть «не в самих внешних событиях жизни художника, но в том, как они отражаются на его индивидуальности, какие вызвали в нем мысли, мечты и переживания», но для суждений обо всем этом необходимо не только отражение, но и то, что отражается.

Факторов, действующих на процесс творчества, много, и действенность их неодинакова, все они подчинены индивидуальности автора, рефлексy на влияние особые у каждого художника, и их представляется возможным свести в систему, — тем острее и настоятельнее ощущается необходимость изучения таких рефлексов в каждом отдельном случае.

Таким образом, историзм, ненужный при эстетическом рассмотрении художественного произведения в самом себе, является неизбежным и необходимым в установлении его генезиса.

Конечно, и здесь исторические тенденции должны быть введены в известное русло, определяющееся существом самой задачи, которой он должен послужить. Общекультурная обстановка не должна являться целью изучения. Это опять привело бы к тому, что история литературы потеряла бы свой специальный материал, свело бы вновь значение литературных фактов к простой документальности. Историкy литературы исторические

справки должны служить для литературы, но не литература для истории.

Вопрос о генезисе литературного явления может предстоять и как проблема психологическая. Данные внешней биографии, данные всевозможных литературных и исторических справок и сопоставлений имеют смысл не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они несут с собой упрощение или усложнение психологии творчества. Важен, в конце концов, не факт, а психология факта.

Соотношение жизни и произведения искусства должно устанавливаться не непосредственно, а через личность автора. Жизнь просачивается и отслаивается в составе художественного произведения не механическим завоевателем и пришельцем, а волею (сознательно или подсознательно) художника. Художник несет в себе веяния и жизнь эпохи и среды, а произведение несет дух художника. Картина художника не есть картина жизни, а только мысли данного художника об этой жизни. Мысли художника могут определяться факторами его жизни, но произведение его определяется только его мыслями и творческой волей. То же самое и об отдельных приемах искусства. Общая поэтика эпохи строится в лабораториях внутреннего мира отдельных художников, и только здесь историк может подслушать моменты рождения, претворения и развития стиля. Без художника нет изучения генезиса, а есть только описание внешней механической временной рядоположности. Картина общего необходимо должна вырастать на изучении частного¹.

5

Нам осталось сказать еще о порядке следования теоретического и генетического изучения объекта. Это уже отчасти выяснилось из предыдущего. Если без теоретического рассмотрения внутреннего состава произведения мы не имеем факта, то очевидно, что генетическое обследование этих фактов совершенно немыслимо без предварительного теоретического уяснения. «Убедимся сначала в самой вещи, прежде чем доискиваться ее причины. Правда, такой метод слишком медлителен для тех,

¹ Ср.: *Dr. W. Wetz. Über Litteraturgeschichte. Worms, 1891 S. 24 et sg.* Ср.: *Евлав А.М. Введение в философию художественного творчества. Т. 3. С. 36—42.*

кто ищет причин и проходит мимо самой действительности, но этим мы избежим возможности оказаться смешными, отыскав причину того, чего совсем нет»¹.

Забывая этот мудрый совет Фонтенеля, чистый историзм никогда не видит своего объекта вплотную, его исследования блуждают лишь около. Он смотрит или назад или вперед около объекта. Изучая генезис, он изучает явления предшествующие, изучая чужие мнения и оценки (в разные эпохи), он изучает явления последующие. И в том и в другом случае внимание идет мимо самого предмета искусства. Не спросив хорошо о самом объекте, спрашиваем о его причинах и следствиях. Оттого генетические разыскания часто блуждают лишь на поверхности случайных внешних свойств художественных произведений и всем известно, как часто эти искания оправдывают угрозу Фонтенеля отыскать причину того, чего совсем нет. У Пушкина отыскивали небывалые Шатобриановские черты; у Гоголя видели гражданский смех сквозь слезы в таких местах, где его совсем не было; у Тургенева преувеличивали силу и важность социальных интересов; у Островского не замечали постоянства и полноты идеальных представлений; у Гончарова или у Мопассана усматривали небывалую безличность и бесстрастие и пр. и пр.

Кроме того, до тех пор, пока не установлено и не закреплено внутреннее назначение той или иной поэтической формулы в данном произведении, всякая генетическая работа или сведется к чисто внешним номенклатурным, ничего не говорящим рядам, или будет ускользать как дым из-под пальцев. Касается ли дело установления связей художественного произведения с эмпирической личностью творца, или с тем или иным сторонним «прототипом», или с прежней литературной традицией — везде в конечном счете требуется эстетическое рассмотрение этих связей, иначе всякие сопоставления всегда пойдут мимо произведения.

Вопрос о соотношении жизни и творчества автора в генетическом раскрытии тайны творчества получает ценность и смысл лишь в том случае, когда имеется в виду понимание мотивов творческого применения живой эмпирии, когда раскрывались бы твор-

¹ *Fontenelle. Histoire des Oracles. P., Bibliothèque nationale, 1907. Chap IV. P. 22. «Assurons-nous bien du fait, avant que de nous inquiéter de la cause. Il est vrai que cette methode est bien lente pour la plupart des gens qui courent naturellement à la cause, et passent par-dessus la verite du fait; mais enfin nous eviterons le ridicule d'avoir trouvé la cause de ce qui n'est point».*

ческие намерения художественной переработки источников, когда в сходствах и различиях определялась бы тенденция художественного отбора эмпирических данных, когда, одним словом, внешняя фактическая и литературная действительность, нашедшая себе применение в данном художественном объекте, осмысливалась бы в том индивидуальном значении, которое она здесь имеет и которое получила в творческом процессе. Только тогда всем известные, обычные огульные оговорки о различиях и индивидуальных расхождениях между образом и «прототипом» не превращались бы в общие пустые места, высказываемые только потому, что они сами собою разумеются, но получили бы свою действительно индивидуальную наполненность и содержательность.

Знаменательно, что те историки литературы, которые ближе подходили к сущности этого предмета, неминуемо попадали на теоретический путь, хотя и неожиданно для себя, а потому методологически бесконтрольно. Так было с А.Н. Веселовским в его «Исторической поэтике»¹, так было с Брюнетьером², так было даже с Тэном³; и когда мы видим, как часто специалист историк литературы, принципиально отвергающий внегенетические пути постижения своего предмета, в практике своих суждений берет в опору мнения критики (пути которой он отрицает), мы думаем, что и это происходит от настоятельной и неизбежной необходимости каких-то предварительных негенетических представлений о предмете генетического исследования, и еще раз убеждаемся, что нелегализованная необходимость всегда присутствует и здесь *implicite*, проникая скрыто, как подсознательная контрабанда. Должно же когда-нибудь науке учесть ту необходимость, признать ее и, открыто взяв ее выполнение в свои руки, обратить сознательные усилия к выработке рациональных методов и для этого необходимого своего отдела.

В общем результате наших суждений нам представляется возможным сделать следующие выводы:

1. Элементы теоретического рассмотрения в истории литературы необходимы и неизбежны.

¹ См.: *Аничков Е.* Историческая поэтика А.Н. Веселовского. С. 112 и сл.; этой особенности «Поэтики» А.Н. Веселовского проф. П.Н. Сакулин в ценной статье «К вопросу о построении поэтики», к сожалению, не принял во внимание. См.: *Искусство.* 1923. № 1. С. 80 и сл.

² См. об этом: *Евлахов А.М.* Введение в философию художественного творчества. Т. 3. С. 477—490.

³ Там же. С. 157—181 (Теория и практика Тэна).

2. Исторические приемы, выработанные в целях изучения генезиса, в проблеме внутреннего опознания объекта изучения недостаточны.

3. История литературы, как наука историческая, главным вопросом своих изучений имеет проблемы генетические.

4. Теоретически стационарное рассмотрение художественных произведений для истории литературы имеет значение лишь как установка фактов, с которыми она потом входит в область собственных генетических задач.

5. В пределах генетических построений история литературы утилизирует исторические приемы изучения во всей полноте (изучение биографии, ближайшей среды, общих условий соответствующей эпохи и пр.), поскольку они окажутся нужными для причинной психологической интерпретации художественного произведения.

ПОЭТИКА И ГЕНЕЗИС БЫЛИН¹

I

Можно ли говорить о цельности былины, когда она создавалась не одним творцом, не единой волей одного вдохновенного порыва и устремления, когда она, переходя из уст в уста и подвергаясь новым и новым способам восприятия, понимания и перетолкования, беспрерывно находилась в процессе становления и никогда не знала твердой замкнутости и определенности внутренних границ? Можно ли искать единства в этом мире беспрерывных наслоений, случайно прилипших кусков, неизбежных разрывов, потерь, забвений и искажений и других превращений, которые былина неустраимо несла на многовековом пути существования в неустойчивой памяти, среди капризных верениц летучих ассоциаций и других многих превратностей устной передачи?

Конечно, в былине в этом смысле не может быть того строгого постоянства и согласованности частей, которых мы ожидаем от произведения единолично созданного, законченного и письменно закрепленного. Среди вариантов былин имеется немало таких, которые в таких ожиданиях сильно разочаровали бы.

¹ Тексты былин указываются по следующим изданиям: *Данилов Кириш.* Древние российские стихотворения. СПб., 1901; Киреевский П.В. Песни, собранные П. Киреевским, М., 1860—1874. вып. 1—10; *Гильфердинг В.Ф.* Онежские былины. СПб., 1895—1898; Рыбников П.Н. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. М., 1909; Русские былины старой и новой записи/ Под ред. акад. Н.С. Тихонравова и проф. В.Ф. Миллера. М., 1894 (Далее: Тихонравов—Миллер); Былины новой и недавней записи. М., 1908; Марков А.В. Беломорские былины. М., 1901; Григорьев А.Д. Архангельские былины и исторические песни. М., 1904—1911; Ончуков Н.Е. Печорские былины. СПб., 1904; Миллер В.Ф. Исторические песни русского народа. СПб., 1915.

Статьи В.Ф. Миллера указываются по изданию: *Миллер В.Ф.* Очерки русской народной словесности. М., 1897. Т.1; М., 1910. Т. 2; М., 1924. Т.3.

И капризы памяти, и превратности общей исторической судьбы, различия вкусов и неодинаковость художественной одаренности певцов положили на многие записанные былины печать хаоса.

По отдельным вариантам иногда окажутся механически и внешне ассоциированные наросы, прихотливые случайные единичные изменения, иногда целые провалы после утраты отвалившихся органических кусков когда-то единого и законченного тела. Тем не менее работа над установлением внутренне организующих стержней былины не представляется безнадежной. Если предположительно совершенно отбросить мысль о единстве былин по одному сюжету в разных вариантах, потому что каждый вариант принадлежит своему автору, индивидуально отличному от исполнителей других вариантов, то все же остается вполне естественная и законная возможность единства каждого данного варианта в отдельности. Каждый певец поет свою песню, каждый горит своим огнем пафоса и напряжения, каждый выливает былинку под индивидуальным освещением своего воззрения и чувства, следовательно, если у каждого из них было не механическое отношение к составу и смыслу своего исполняемого номера, то в процессе усвоения, передачи и переработки (вольной или невольной) каждый из них свою-то песню, свой-то вариант пережил и переживает, и осмысливает, и чувствует в каком-то едином устремлении, которое сообщает и своему пересказу. Под горением единого направляющего чувства должны естественно проникаться единством и предметы, и краски, и свет, и вся словесная организация целого в данном варианте. Под воздействием основного импульса, как центрального задания, все составные части рассказа должны были получить определенное, заданное им (мыслью или чувством) формоустремление, в результате чего должна была естественно получиться та субординирующая взаимозависимость и неразрывность компонентов, та цельность и единство, без которых немислимо никакое произведение искусства.

Тут остается возможное опорочение варианта сомнением в художественной одаренности певца. Без достаточного художественного проникновения и внутренней подлинной пронизанности, конечно, в процессе передачи у певца-передатчика останется только функция памяти, а это не может гарантировать ни сохранения прежнего вдохновляющего единства былины, в котором она была им воспринята от предыдущего сказителя, ни нового гармонического претворения. В этом случае целостность

былины находится всецело во власти памяти, и лишь в том случае, если память достаточно точна, былина сохранит прежнее единство, когда-то сообщенное ей даровитым, более ранним певцом.

Предусмотрение самых различных и противоречивых возможностей в показаниях каждого отдельного варианта делает необходимым особое замкнутое обследование каждого варианта самого по себе, с тем, чтобы, установив внутреннюю художественную структуру каждого из них в отдельности, уже потом соотнести их свойства и качества, сходства и различия в трактовке и построении одного общего сюжета и на основании их уже общих показаний судить о единстве художественной направленности былины на данный сюжет, хотя бы и переданный различными лицами и с разными индивидуальными изменениями.

Под анализом разные варианты былин действительно обнаружили центральный формирующий пафос и единую связь и функциональную значимость всех частей. Рассмотрение всех вариантов первоначально избранной нами былины об Илье и Соловье Разбойнике открыло наличность единообразия заложенных в нее художественных стремлений. Оказалось, что даже в тех случаях, когда варианты отходят друг от друга в отдельных частностях и вставных, взятых из других былин, эпизодах, все же всегда эти новые детали и эпизоды несут одну и ту же художественную функцию, направленную к одному и тому же центральному заданию. Так оказалось возможным говорить об основной направленности былины об Илье и Соловье по всем вариантам сразу. Тогда предпринят был обзор по возможности всех былин с богатырскими сюжетами. Были рассмотрены по всем вариантам былины об Илье и Идолище, Илье и Калине, Мамае, Батыге, об Алеше и Тугарине, о Добрыне и Змее Горынычше и другие подобные им¹. Результат исследования и на этот раз позволил установить, во-первых, единообразие композиционной структуры каждой былины по всем вариантам (кроме отдельных и редких исключений) и, во-вторых, сходство всех былин о подвигах в основном типе их построения и формоустремления.

Таким образом, открылась возможность говорить о композиции всех таких былин вместе. Так оформились задачи и границы предлагаемой статьи.

¹ Сюжеты о гибели богатырей и о столкновении двух русских героев по особым осложняющим мотивам нами выделены и не вошли в это рассмотрение.

Редкое художественное повествование обходится без стремлений к эффектам неожиданности и удивления. На тревогах загадочности неопределенного колебания действующих сил строится занимательность огромного большинства эпических и драматических произведений, начиная с простонародного анекдота, бульварного романа и кончая высокими образцами классических трагедий. Загадочность, неожиданность и иные интригующие и удивляющие эффекты, сообщая рассказу и ходу действия увлекательность напряжения и подъема, содействуют художественному самозабвению читателя и зрителя и, скорее всего, достигают цели привлечения и закрепления интереса к рассказу.

Но эффекты занимательности имеют и более глубокий смысл. Напряжение читателя и зрителя соответствует напряжению творческих стремлений автора. Всякий момент загадочности, тревоги и удивления бывает направлен к тому, что сам автор имеет в виду выделить и представить удивительным; следовательно, объектом направленности таких эффектов в сознании автора всегда является то, что ему самому представляется важным и значительным, волнующим. Сочетание и направленность таких эффектов неминуемо открывает творческие вдохновляющие импульсы авторского напряжения, картину волнующих его симпатий и антипатий, уровень его вкусов и свойство его воззрений на вещи. Эстетическое не противостоит идеологическому, а содержит его в себе. Эффекты неожиданности и удивления выносят на вершину внимания то, что произведение считает в себе наиболее значительным и основным.

Это одинаково обнаруживается и на элементарных примитивах народного анекдота, и на сложнейших созданиях словесного искусства. Так, в «Царе Эдипе» Софокла эффекты загадок и напряжения ведут к ужасам преступлений Эдипа и сознанию роковой и страшной неодолимости судьбы; так, в романах Достоевского моменты загадочности и неожиданности фиксируют наиважнейшие и самые глубокие, скрытые точки человеческой психики, на коих строится весь смысл целого; так, Горио в романе Бальзака («Père Goriot») загадочен до самых последних страниц как раз той стороной, которая была положена автором в основу всего существа этого персонажа и даже всего романа в целом. Так везде, в каждом случае тревожных загадок и неожи-

данных эффектов, путем задержки и подготовки внимания выделяется то, что руководит, направляет и регулирует авторскую творческую волю в ее основном вдохновляющем ядре.

Архитектоника былины в эмоциональном заострении отдельных эпизодов и всего целого построена на эффектах неожиданности, и, как везде и всегда, направленность эффекта и здесь обнажает целестремительные точки основных композиционных элементов и комплексов и, таким образом, указывает главный объект фиксации целого.

В начале былины разными способами, всегда очень коротко, дается экспозиция героя и установка драматической ситуации. Обычно свои подлинные представления о герое рассказчик до времени как бы скрывает. Предварительные представления о нем идут обыкновенно не от самого рассказчика, а от какого-нибудь персонажа былины, занимающего положение резонирующей стороны. Былина любит удивлять эту среду, но в начале былины богатырь не показывается в ее глазах во весь рост. Персонажи-зрители сначала явно недооценивают будущего героя: то он слишком молод, то на вид неказист, то по своему положению не внушал внимания и доверия, а иногда и без всяких причин (нередко вопреки его заслугам, несправедливо) ему не воздают должного, не ценят, даже обижают.

Разнообразная фактическая конкретность, в какой дается герой в начале былины, в своем внутреннем существе всегда осуществляет этот постоянный *мотив предварительной недооценки героя*. Одна из любимых былинных ситуаций, осуществляющих и мотивирующих недооценку, это *молодость героя*. Так начинаются былины о Михайле Даниловиче, о Ермаке, о Добрыне, о Сауре¹ и в некоторых вариантах о Василии Пьянице². На молодецкий порыв молодого героя отвечают недоверием, его предупреждают, удерживают, предсказывают гибель неминуемую. Вызвавшемуся Михаилу Даниловичу Владимир отвечает:

«Ты смолода, глуздырь, не попухивай,
А есть сильнея тебя и могутня»³.
«Уш ты ой еси, юдалой да добрый молодец!
Ище ты, молодец, да нонь молодешенек:

¹ Сын Саура на девятом году отправляется на подвиги (Киреевский, Т. III. С. 113—116; 116—124 и др.).

² Гильфердинг, № 258 и др.

³ Рыбников, № 104; Гильфердинг, № 192.

А не знаешь поески богатырскую,
А не знаешь ты посвисту лошадиного»¹.

То же самое отношение к Ермаку:

«Не дам тебе прощеньица-благословеньица,
.
Молодешенек Ермак, глупешенек.
На добром коне-то ты не езживал,
В кованом седле ты не сиживал,
.
Тебя побьет Литва поганая»².

Добрыню, только еще начинающего свою богатырскую карьеру, мать не решается отпустить от себя; она не подозревает, какую силу в себе носит ее сын, она боится за его молодость и неумелость:

«Ай же ты, Добрынюшка Никитич,
Поезжаешь ты, молодешенек,
Умом-разумом глупешенек»³.

Иногда и Владимир тоже не надеется на Добрыню и отечески его предупреждает:

«Молодой воробык не вылетывай,
Молодой Добрыня не выскакивай»⁴.

Иногда сам рассказчик, начиная былинку, подчеркивает молодость Добрыни, как бы опасаясь за его благополучие в дальнейшем:

«А молоды Добрынюшка Микитиць млад
Не в полном уми, не в полном разуми,
Не в великом Добрынюшка возрости»⁵.

Те же намерения подготовки удивления обнаруживаются иногда в той предварительной аттестации, которую получает

¹ Григорьев, № 385.

² Рыбников, № 7, 39 и др.

³ Рыбников, № 211.

⁴ Гильфердинг, № 313.

⁵ Григорьев, № 114.

герой в начале рассказа. Намерения контрастирующего и неожиданного эффекта совершенно очевидны, например, в следующей рекомендации Василия Игнатьева. Только что изобразив наседающую на Киев страшную силу Батыги Батыговича, былина продолжает:

«Да во славном во Киеви во городи
Сильных славных тех богатырей не случилось.
Самсон Святогор за синим за морём,
Славные Илья-то ведь Муромец
Тот далече, далече во чистом во поли,
А Добрыня со Олёшкой у Макарья на желтых песках.
Только во Киеви осталосе во городи
Одна-то ведь голь-та кабацкая,
Молодые Василей Игнатъев сын»¹.

Тот же *мотив предварительного опорочения* присутствует и в былинах о Козарине, хотя и в другой конкретной ситуации:

«На родинушках Козариных было пошущено,
На родинушках Козарушки попортили».

Козарин «чадо немилое», отец, мать его невзлюбили, родны братья его возненавидели, все хотели «конем стоптать», «копьем сколоть», отдали его на воспитание какой-то бабушке-задворенке, не велели его кормить, поить, понесли его «свиньям отдать», и лишь случаем Козарин сохранился и вырос².

Как захудалая голь кабацкая Васька Пьяница, как немилый сын, ненавидимый Козарин, так же мало обещал и Потанюшка «хроменькой», «невзрачный», «горбатенький», «на леву он ножку припадывает, по двору прихрамывает», «костыльком он подпирается», «он ведь бедненький, все сам нездоровенькой», «сам тоненькой, по животу он пережимистой», «на праву ножку он припадывает», «на леву подковыриват», «собой был худенькой», «на язык он пришепетывает», «с ноздри на ноздю присапывает»³. От таких лиц трудно было ждать силы и героизма, — тем удивительнее будут их подвиги.

Даже любимый герой — Илья Муромец, которого былина окружает особенным почетом, много раз перед подвигом

¹ Гильфердинг, № 258.

² Марков, №№ 102; Григорьев, №№ 84, 89; Ончуков, № 39 и др.

³ Миллер, Исторические песни, С. 39, 58, 64, 72, 148, 189, 220 и др.

оказывается несправедливо гонимым. Владимир ссорится с Ильей, закапывает его в погреб, изгоняет из Киева. Ссора Владимира с Ильей происходит по разным поводам. В былине сборника Маркова (№ 2)¹ Илья дарит Владимиру злато и серебро, отнятое у братьев Борисьевых. Владимир отдаривает его «шубоцькой кошулецькой». Бояре завидуют. Из зависти они клеветают на Илью, будто он, хмельной, «волочит ету шубку за един рукаф», приговаривая, что так же будет волочить Владимира «за желты кудри, а Опраксею за себя возьмет». Владимир закапывает Илью в погреб глубокие. Княгиня его жалеет, тайно кормит, и только благодаря этому Илья остается жив и впоследствии прогоняет Калина от Киева. В былине того же сборника (№ 43)² на Илью клеветают, будто он хочет выжить Владимира и сесть на его место. Владимир его прогоняет. Илья уходит в с. Карачарово. В другом варианте того же сюжета³ ссора происходит по другому поводу. Богатыри не приглашены на пир к Владимиру. Илья под именем Никиты Залешанина явился незваный. Его сажают вместе «с воронятами». Илья не ест, не пьет, обижается, громко выговаривает Владимиру свое недовольство. Князь его прогоняет. Илья уезжает вместе с другими богатырями. В нескольких вариантах⁴ ссоры нет, но Илья заключен, по приказанию Владимира, в погреб. Его кормит тайно дочь или жена Владимира. В былине сборника Маркова (№ 3)⁵ хотя ссора и не описывается, но из дальнейшего видно, что ссора (недооценка) была: в том месте, где Владимир просит у Ильи прощенья за прежнюю несправедливость, Илья ему отвечает упреком:

«Отказал ты, князь Владимир, нас от Киева
Шчо двенадцать-ту ведь лет нас поры времени».

В былине Гильфердинга (№ 304)⁶, хотя ссоры нет, но Илья с приходом Калина упрекает Владимира за невнимание к

¹ Ср. то же, Гильфердинг, № 296 (подарков Ильи Владимиру нет); ср. вообще былины Ильи и Калин.

² Марков, № 43. Илья Муромец в изгнании и Идолище.

³ Там же, № 44; озаглавлено: Ссора Ильи Муромца с кн. Владимиром.

⁴ Тихонравов—Миллер, II. № 11; Рыбников, № 205; Гильфердинг, № № 57, 75.

⁵ Илья Муромец и Бадан (Батый).

⁶ Илья и Калин царь.

богатырям¹. При нашествии врага Владимир обычно теряется, иногда плачет, потом вспоминает об Илье, униженно просит прощения — этого и нужно былине. Недооценка Ильи в начале нужна для его большего торжества впоследствии.

Той же цели подготовки служит и другая, не менее постоянная особенность былинного сюжетосложения. До подвига видимое соотношение сил богатыря и его противника представляется всегда в *решительном преобладании врага*. Враг преувеличен, богатырь уменьшен. Враг всегда непомерно велик и силен, все от него в страхе, все подавлены его насилием, одоление его представляется решительно невозможным. Соловей Разбойник «не пропускает ни конного, ни пешего», от свиста его «земля содрогается», в озерах «вода колыбается», от лесу листья сыплются, конь Ильи «окарач ползет», «что есть людишек — все мертвы лежат». Идолище поганое «ростом две сажени печатная, в ширину сажень печатная, а глазища, что пивные чашища, а головища, что лоханище, а нос снаружи в локоть был»². Ест Идолище по три коровы яловицы, по три пуда хлеба, пьет по три ведра пива. Пред появлением Ильи все покорно переносят его издевательства и насилия. Нет от него «четья, петья церковного, звону колокольного»³. К царю Константину «он сидит хребтинищем, а к царице личинищем»⁴, царя Любова держит на кухне поваром⁵. Сам он самодоволен, заносчив и хвастлив. Пред Ильей Идолище хвастает: «Экой богатырь, да еще славится, а я бы на руку клал, другой ударил бы, так только один бы блин да стал с него». Где Идолище в качестве насмешного насильника осаждаст город, он шлет беспощадные угрозы:

«Я тебя же то князя да под мечь склоню,
А Апраксею кнегину да за себя возьму,
Христианскую веру да облатыню фсю,
Уш я Божьи-ти церкви да все под дым спушшу,
Я попоф — патриархоф да всех под мечь склоню,

¹ Ср. с этим обычный в былине о Калине момент отказа Самсона-Соломона, давно уже выехавшего из Киева, встать на защиту Киева. Отказ всегда мотивирован несправедливостью Владимира, когда-то не уважившего богатырей.

² Рыбников, № 118; Гильфердинг, № 48.

³ Киреевский, т. IV. С.22.

⁴ Гильфердинг, № 196.

⁵ Марков, №№ 43, 69.

Как богатырей головушки повырублю
Да на копыща головушки повысажу»¹.

Таков же противник Алеши — Тугарин. Он велик ростом, обжорлив, надменен; несут Тугарина к столу Владимира — «под одним-те концом тридцать богатырей, под другим-те концом да других тридцать»². Глотает он целую лебедь, по целой ковриге за щеку мечет, пьет по ведру. На насмешки Алеши отвечает самонадеянными угрозами:

«Ише хошь ле, Ёлешенька, я жыфком схвацю;
Ишшо хоть ли, Ёлешенька, я конем стопцю,
Я конем-то стопцу, да я копьем сколю»³.

Враг Добрыни — Змеище Горынчище велик, как туча, силен, как стихия:

«Ветра нет, тучу наднесло,
Тучи нет, а только дождь дождит,
Дождя-то нет, свишет молвия:

.
Летит Змеище Горынчище,
О двенадцать змея о хоботах»⁴.

В отношении к Добрыне и у него встречаем обычные грубые хвастливые угрозы:

«Теперечь Добрыня во моих руках;
Захочу — Добрыню теперь потоплю,
Захочу — Добрыню в хобота возьму,
В хобота возьму, в нору снесу»⁵.

Те же угрожающие черты — необычайную силу и хвастливость видим и у Шарка Великана — противника Дюка. Идет Шарк Великан, что не любо — раскрошит мечом, вытопчет железными ногами, сожжет огнем. Все бежит от него. Ополчившегося Дюка Шарк встречает насмешками и угрозой: «Почто ты к

¹ Григорьев, № 323.

² Тихонравов—Миллер, II. № 29.

³ Григорьев, № 334.

⁴ Рыбников, № 25; Гильфердинг, № 148, ср. Григорьев, № 342 и др.

⁵ Рыбников, № 25.

Шарку-Великану падрываешься? не сносить тебе твоея буйныя головы». У Дюка действительно при виде Шарка «сжалосся ретиво сердце», конь его «пятится назад»¹.

Противник Потанюшки хроменького (или заменяющих его — Феденьки, Васеньки, Митеньки и проч.) — Кострюк-Мастрюк тридцать городов прошел, тридцать борцов поборо, «не мог силки отведати»². «Ходит Кострюк — под ним половицы гнутся, хлопнет дверью — петли разгибаются, дубовые листья сыплются»³. Махнул через стол, скамейку ногой зацепил — убил 40 богатырей, 30 татарей, «достальных раскарякало»⁴. Кострюк «в глаза виден был, его сила запримечена»⁵. Потанюшку он встречает презрением:

«Слушай царь-государь, Грозен Иван Васильевич!
То ли дружишь, то ли смеешься надо мной?
С кем я это буду боротися?
Не с кем плечам расходитися,
Не с кем носком колотитися»⁶.
«Што это за гадина идет,
Уже што за перегадина идет?
На одну долонь положу, другой придавлю»⁷.

Кострюк грозит Москве всю «за себя взять»⁸, вырубить, выпалить⁹, все царство пройти и головней прокатить¹⁰, самого царя в полон взять¹¹, обложить всех пошлиной»¹². Кострюка бояся: «Нет борцов удалых молодцов, сколько ни борцов пришли, все они притупляются»¹³, «борцы испужалися, за Москву разбежались»¹⁴, «Грозен царь Иван призадумалсэ... приростужилсэ»¹⁵.

¹ Рыбников, № 214.

² Миллер В.Ф. Исторические песни, С. 87.

³ Там же, С. 124.

⁴ Там же, С. 142.

⁵ Там же, С. 144.

⁶ Там же, С. 173.

⁷ Там же, С. 103.

⁸ Там же, С. 105.

⁹ Там же, С. 164.

¹⁰ Там же, С. 154.

¹¹ Там же, С. 105.

¹² Там же, С. 196.

¹³ Там же, С. 108.

¹⁴ Там же, С. 172.

¹⁵ Там же, С. 64.

Там, где враждебная былинному богатырю сила представляется в виде рати, по началу былины дело обстоит еще более отчаянно:

«Нагнало-то силушки черным черно,
Черным черно, как черного ворона;
И не может пропекать красное солнышко
Между паром лошадиным и человеческим;
Вешним долгиим денечком
Серу зверю вокруг не обрыскати,
Межжонным долгим денечком
Черну ворону этой силы не обгратьи,
Осенним долгиим денечком
Серой птицы вокруг не облететь»¹.

Обычно в таких сюжетах посылается в город посол — какой-нибудь страшный огромный татарин, с требованиями и угрозами. Поведение посла грубое, надменное, угрозы самые решительные:

«А пиши ты на бархате не ласково,
С угрозами пиши со великими,
Пиши не давай сроку ни на время ни на малое...»

¹ «Илья и Калин» — Рыбников, № 7. Ср.: Из былины об Илье Муромце и Соловье Разбойнике эпизод «Освобождение города» — Рыбников, № 170. Ср.: Гильфердинг, № 210; Рыбников, №№ 4, 61, 116, 139, 170; Тихонравов—Миллер, II. №№ 5, 7; Григорьев, №№ 38, 360; «Илья и Калин», Рыбников, № 7; ср.: Рыбников, № 39 (арифметическая картинность: «Собрал 40 царей, 40 королей: у всякого царя по 40 тысячей» и пр.), Рыбников, №№ 74, 120, 205; Гильфердинг, №№ 57, 296; Тихонравов—Миллер, II. №№ 9, 10, 11, 12; Григорьев, №№ 98, 111; Гильфердинг, № 304 — Рыбников, № 141; Марков, № 2. То же в былинах: «Илья Муромец и Бадан (Батый)», Марков, № 3; «Илья Муромец и Идолище» — Рыбников, № 6; Марков, №№ 43, 44, 69; «Василий Пьяница и Батыга» — Гильфердинг, №№ 231, 258; Рыбников, № 161 — Гильфердинг, № 66, Рыбников, № 174; Гильфердинг, № 60; Рыбников, №№ 194, 209; Рыбников, № 81; Гильфердинг, № 116; Рыбников, № 209, Григорьев, №№ 105, 314, 319, 337, 363, 369; «Мамаево побоище», Григорьев, № 348, Ончуков, № 26; «Камское побоище» — Григорьев, № 415, Марков, №№ 81, 94, 104. Такими же чертами описывается враг и в других сюжетах с нашествием враждебной силы. Примеры: «О Даниле Игнатьевиче и Михайле Даниловиче» — Рыбников, № 104 — Гильфердинг, № 192; «Сухмантый» — Рыбников, № 148 — Гильфердинг, № 63; «Осада Пскова королем польским» — Григорьев, № 399; «О Добрыне при наезде Невежи» — Рыбников, № 193; «О братьях Дородовицах» — Гильфердинг, № 247.

«Не спущу из Киева ни старого ни малого,
А самого Владимира буду тянуть очи косицами,
А язык то теменем, — с живого кожу драть буду»...¹.

Тут же обычно даются *loci communes* с угрозами сжечь церкви, полонить людей и пр. Осажденные, по обыкновению, в совершенном отчаянии: звонит плакун-колокол, попы поют «мешающиеся», дьячки «заекающиеся», мужики в слезах «захлебающиеся». Люди «каются, приобщаются»².

«А Владимир стольно-киевский
Горючими слезами уливается;
Не поднимаются у него белы руки,
Не глядят у его очи ясные»³.

В противоположность открытой хвастливости врага, сам герой чаще сдержан и спокоен, а перед противником вначале любит прикрыться наивно-иронической скромностью; при встрече он лукаво себя унижит, прикинется покорным тихоней, потом, как бы невзначай, скажет колкость, подразнит врага остроумной шуткой и потом уже окончательно развернет себя в решительной расправе. Таков Илья. Известное переодевание Ильи каликой сделалось любимым местом ради эффекта, даваемого этой подробностью, создающей контраст между скромной незаметной фигурой калики и страшным Идолищем. Илья, в качестве скромного странника, просит милостыню, намеренно рисует себя как обыкновенного человека: ест, пьет он умеренно, ростом не велик и пр., вставляет в свои слова колкость, обидную для Идолища, навлекает на себя опасный выпад врага и потом уже разделяется с ним. Ради будущего эффекта внезапности былина очень ценит эту картину.

Почти то же самое происходит между Алешей и Тугарином. Алеша с Екимом выбирают себе незаметные места за печкой, «за пешным столбом». Оттуда Алеша иронизирует над обжорливостью Тугарина. Тугарин слышит. «Что у те, князь, за пешным столбом? Что за сверчок пишит?» — спрашивает он. — «А маленькие ребятишки промеж себя говорят, сами бабки делят». От этих «маленьких ребятишек» былина готовит конец Тугарину.

¹ Тихонравов—Миллер, II. № 8.

² Григорьев, №№ 210, 360.

³ Тихонравов—Миллер, II. № 8.

Прием подобной же лукавой насмешливой скромности имеем в разговоре Ильи с разбойниками в «Трех поездках». Разбойники подступили к Илье, «становили старого в кружалочку, стали его выпрашивать», «с конем, с животом разлучить хотят». Илья между тем сидит «не встряхнитце», «потихоньку приговаривает»:

«Уж вы гой еси, сорок разбойников, сорок станишников!
Как вам убить-то, братцы, вам не за шьто,
Ише снеть-то у меня старого нечего:
У меня с собой ведь золотой казны не было,
Только у меня живота да един доброй конь,
Еще доброй мой конь да во петьсот рублѣв
Да как вся збруда моя в челу тысячу.
«А как тут разбойничков призарило, прибавилось;
Да хотят-то старого убить-то все ограбити»...

А Илья сидит, «не встряхнитце», потихоньку «приговариват»: у него ничего нет, есть только шуба соболиная «в петьсот рублѣв», на шубе три путовки: первая путовка «в петьсот рублѣв», вторая «в тысячу», третьей цены нет. Разбойников опять «призарило», начали они старого «пошинывать, подергивать», а старый «все сидит да приговаривает» и т. д.¹ В конце концов, как известно, Илья быстро расправляется с разбойниками. Разговор нужен был только как обычный мотив подготовки внезапности.

Всевозможные *грозные предвестия, предсказания и предупреждения*, которыми так часто открываются былины, служат той же эстетической задаче подготовки неожиданности. Предупреждающие предсказания «о беде неминучей» имеют всегда определенный категорический смысл неизбежности этой беды, и, однако, несмотря на категоричность, герой оказывается в силах устранить беду и снова выйти победителем. К таким отчаянным предсказаниям относятся известные надписи на росстани: «по одной дороге поедешь — убиту быть, по другой поедешь — женату быть, по третьей — богату быть». Самое страшное, конечно, из указаний — быть убиту, но и два других былина тоже понимает как известные опасности, которые нужно преодолеть. Обыкновенно герой выбирает ту дорогу, которая предсказывает ему быть убиту, — едет и никогда не погибает, наоборот, возвращается с новыми успехами.

¹ Марков, № 69.

Сюда же нужно отнести различные предостережения и угрожающие увещания богатырям со стороны лиц, заинтересованных в их судьбе. Илью предостерегали от прямоезжей дороги: он должен был там погибнуть от Соловья Разбойника:

«От свисту его змеиноного, от крыку звериноного
Помирают все удалы добры молодцы.
Ты ни идь, удалый добрый молодец:
Падет твоя головка буйная под Соловьём»¹.

Добрыню мать предостерегала не плавать за третью струйку Пучай-реки: «она, как огонь, сечет».

«Матушка Добрынюшке говаривала,
Матушка Никитичу наказывала:
Ты не езд-ко далече во чисто поле,
На тую гору Сорочинскую,
Не топчи-ко ты молодых змиенышев,
Не выручай-ко полонов там русских;
Не куплись, Добрыня, во Пучай-реки:
Но Пучай-река очень свирипая;
Но средняя-то струйка, как огонь сечёт»².

Иногда для большей убедительности мать ссылается на пример отца Добрыни:

«Ишше был-то у тебя отец, родной батюшко,
Ай не смел-то он ведь ехать на Пучай-реку»³.

Наконец в таком же смысле предварительной подготовки былиной осмысливается целый рассказ, пророчески предсказывающий неизбежную гибель Киева, использованный чаще всего былиной о Батыге и Василии Пьянице (так называемая легенда о турах и плачущей стене городской):

«Спод той ли березы кудреватая,
Спод того ли креста Леванидова
Выходило четыре тура да златорогих,
Шли эти туры да мимо славной Киев град»... и т.д.

¹ Рыбников, № 127.

² Рыбников, № 25 — Гильфердинг, № 148.

³ Марков// Труды музыкально-этнографической комиссии общ-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1906. Т. I. № 12.

«Ай не девица плачет, да стена плаче,
Ай стена-та плаче городова,
А она ведает невзгодушку над Киевом.
Ай она ведает невзгодушку великую»¹.

В архитектурной цепи этой былины тяжелое предсказание легенды несет ту же функцию подготовки неожиданности успеха Васьки.

* * *

Следующее звено в композиции былины — описание самого подвига (*бой*). Здесь останавливает внимание легкость победы.

Богатырям удастся все удивительно легко. Сильнейшие противники одолеваются ими шутя, без напряжений. В описании боя нет элемента борьбы. Как будто противник не сопротивляется. Не будем говорить о Соловье Разбойнике: у него особое оружие — свист, внезапно оглушающий и не допускающий борьбы, и это было применено к подъезжающему Илье, хотя и без обычных результатов. Может быть, также легкость победы над Идолищем объясняется внезапностью удара Ильи. Победа Алеши Поповича над Тугарином тоже обусловлена хитростью Алеши: пусть пока и он будет в стороне. Предположим, что кратковременность этих схваток объясняется случайно создавшейся ситуацией, исключающей упорную борьбу. Но вот уже в бою Добрыни Никитича со змеем нужно было бы ожидать некоторого упорства врага. Действительно, этот бой не относится к кратковременным: в некоторых былинах Добрыня бьется «трои суток». Но и тут мы не видим борьбы: что именно происходило в эти трое суток? Почему не мог Добрыня так долго одолеть змея? Где напряжение выпадов и обороны? — Ничего этого в былине нет, — нет картины боя, нет движения.

Баталии богатырей с неприятельской ратью хотелось бы не так воображать, как они изображаются былиной.

«Поехал сударь Илья Муромец
В ту же силу да неверную,
Секет он старого и малого,

¹ Гильфердинг, № 41, 60, ср.: №№ 18, 66, 258 и мн. др.

Не покидает ни единого на семена,
Присек-то всю силу неверную»¹.

.....
«И расходились у его плечи могучие,
И размахнулись руки белые,
И засвистела у его палица боёвая,
И зачивкала его сабелька острая,
И наехали удалы добры молодцы,
Те же в поле быки кормленные,
Те же сильные могучие богатыри,
И начали силу рубить со краю на край.
Не оставляли они ни старого, ни малого,
И рубили они силу суток пятеро,
И не оставили они ни единого на семена,
И протекала тут кровь горячая,
И пар шел от трупья по облака»².

Ну, а враги? — они-то проявляли себя как-нибудь в этой резне или послушно, беспомощно стояли и ждали, пока придет их очередь, пока и до их головы доберется сабелька вострая расходившегося богатыря? Где же их сопротивление? — Богатырь, единственное действующее идвигающееся лицо, косит безответные головы, и, если бой затягивается на двое-трое-пятеро суток, так это только потому, что количеством сила велика (конь не объедет, птица не облетит, заяц не obeжит); вся трудность превращается в длительность процесса; упорства борьбы нет, есть только механическое истребление.

В объяснение этой особенности что нужно предположить: недостаток художественной изобретательности певца или наличность известной преднамеренности — особой художественной цели? Несомненно здесь сказалось желание показать героя наиболее выгодно для его силы: при всей видимой трудности дела он справляется с ним играя, без усилий; былина как бы хочет указать, что враг, каким бы сильным он ни казался постороннему глазу, никакого серьезного соперничества с богатырем-героем не мог иметь.

В тех случаях, когда былина изображает столкновение между двумя русскими богатырями и певец как бы не знает, кому из них отдать предпочтение, ему нужно и того и другого выказать

¹ Тихонравов—Миллер, II. № 5.

² Тихонравов—Миллер, II. № 8.

как бойцов необыкновенных, — тогда он имеет в своем распоряжении известную традиционную картину обоюдной упорной борьбы с ударами, от которых «вода колыбается, земля колыбается», с расщепанными копьями и саблями, взрытым песком и пр. Таковы схватки Ильи Муромца с сыном или племянником, Ильи с Добрыней, Добрыни с Дунаем.

Таким образом, победа легка над противником-чужанином, ненавистным певцу, и былина тогда умалчивает о сопротивлении, оно немыслимо. Когда же герой сходится с богатырем русского происхождения, симпатии былины раздваиваются, и она находит средство создать картину обоюдного упорства. Отсутствие разработанной баталии в первом случае, следовательно, идет в соответствии с общей тенденцией былины наибольшего выделения героя.

Иногда на стороне богатыря соединяется участие всяких подсобных сил: чудесной помощи, благоприятной случайности или недобросовестной хитрости. Змей Горыныч летает, неуязвимый для Добрыни, Добрыня просит бога послать дождь, дождь идет, Горыныч падает, Добрыня побеждает. То же самое бывает между Алешей и Тугарином. Ну, а если бы дождя не было? Ведь посторонняя случайность, чудесное содействие должны бы умалить заслугу богатыря. Часто Алеша побеждает Тугарина благодаря хитрости, но ведь это даже не богатырство. Обмануть кого-нибудь — заслуга не велика, да и к лицу ли она богатырю? Еще пример: Илья связанный (пойманный благодаря коварным подкопам) стоит перед Калином беспомощный, хотя и дерзкий. Калин бьет его по лицу. Но вот Илья взмолился, явилась сила небесная, путы разрываются, поднимает Илья руки белые, берет за ноги подвернувшегося татарина и начинает охаживать проклятых басурманов, прокладывая обычные улицы с переулочками.

Элемент хитрости, случайности, чудесности должен был бы противоречить желанию певца показать славного героя: ведь у богатыря отнимается самое главное — личная заслуга. Но, очевидно, здесь сознание художника не делает разницы между подвигом личного совершенства и простой удачей по тем или другим случайным преимуществам (хитрость, божественная помощь). И в «Илиаде» Ахиллес не сам побеждает Гектора и не в открытом бою на равных условиях, а лишь благодаря коварному содействию богини Афины, и тем не менее это не уменьшает его ореола победителя.

Подвиг совершен. Былины на этом обычно оканчивают рассказ. Сейчас же вслед за решительным моментом движение сюжета прекращается, — рассказывать певцу нечего: несколько слов о всеобщей радости и благодарности герою только замыкают уже остановившийся рассказ. Былины об Идолище почти всегда кончаются последним ударом Ильи:

«Увалялось Издолишшо проклятое
Да и прямо увалилось простенком вон
И тут же Издолишшу славы поют».

Иногда к этому прибавляется благодарность Илье от Владимира. Владимир устраивает пир в честь героя.

Таков же тип конца былин и об Алеше Поповиче и Тугарине, о Добрыне Никитиче и змеище Горынчище (если не считать в первой былине особенных условий сюжета, благодаря которым Апраксия жалеет Тугарина и бранит Алешу).

Василий Пьяница обыкновенно, отклоняя богатые посулы Владимира, удовлетворяется тремя винными погребками и позволением пить во всех кабаках безденежно. Впрочем, иногда и здесь встречаем обильный пир:

«И встречает тут Василья
Владимир князь у Злотых ворот,
Берет-то князь Василья за белы руки,
Ведет-то Василья во палаты белокаменны,
Во гридни во столовые.
Садилась за столы за дубовые:
Едят, пьют, кушают,
Белую лебедь рушают.
Тут-то Василью слава и честь пришла»¹.

Враг обычно сознается в своем посрамлении и бессилии. Калин и Батыга, убегая, заявляют:

«Закажу я детям и внучатам
Ездить ко городу ко Киеву».

Побежденный Кострюк «едет, слезно уливайтыце»:

«Шьто не дай Бох бывать больше на святой Руси,
Как во святой-то матушки в каменной Москвы,

¹ Рыбников, № 81 — Григорьев, № 166.

Да не дай Бох видать мне руських сильниих,
Руських сильних, могущих мне богатырей!»¹

Только былины о Соловье Разбойнике и о Сухмантии продолжают развитие событий и после подвига. Замечательно, что это продолжение не является простым нанизыванием фактов без внутренней связи, но проникнуто и объединено той же тенденцией эффекта удивления, как и весь рассказ. Там что-то готовилось, возбуждалось ожидание, наконец ожидаемое совершилось, впечатление достигнуто, теперь автор развивает резонанцию на прошедшее.

Илья привязывает раненого Соловья к седлу и продолжает свой путь. Как его встречают? Дети Соловья не узнают своего отца, они теряются в догадках: кто кого ведет? — их отец Илью, или Илья их отца? — такова невероятность того, что произошло. Конечно, первую их мыслью было: отец ведет Илью, — обратное для них немыслимо. Они всегда видели отца только победителем и теперь «глазам своим не верят». Но действительность их убеждает, и они бросаются на защиту отца. Между тем Соловей уже испытал неодолимость Ильи и всякую попытку освободиться считает невозможной. «Не троньте вы удала добра молодца, — говорит он детям, — у меня силушки не с ващу есть, да старый казак в горсти зажал» (ср. слова убегающего от Ильи Калина).

Некогда столь страшный, а теперь подавленный Соловей, это — фон величия и силы Ильи.

В Киеве Илью встречает новое недоверие. Владимир и бояре не хотят думать, чтобы кто-нибудь мог победить Соловья Разбойника:

«Мужик ты, мужик деревенщина,
Хвастаешь небылей своей,
Чужим именем называешься:
Где тебе похитить Соловья, вора-разбойника...»

Оскорбленный недоверием, иногда Илья обижается, кутит в кабаке, резко заявляя свое торжество и независимость. Наконец Илья признан, его осыпают восторгами, и вот он перед всеми демонстрирует силу Соловья (тем самым и свою). По просьбе зрителей и по приказанию Ильи Соловей свищет. Валятся терема, рассыпаются окна, бояре, вельможи, купцы богатые, поляницы

¹ Миллер В.Ф. Исторические песни. № 67.

удалые, могучие богатыри — все «на зени лежат», «сам князь плават окаракою», а «старый казак смеется во всю голову: как вси порасплавались», и пр.¹

В былинах о Сухмантии рассказ тоже имеет продолжение после совершения победоносного подвига, и опять и здесь, как и в былине об Илье и Соловье Разбойнике, встречаем мотив недоверия. После благополучного возвращения Сухмантия и сообщения о победе «богатыри над Сухмантьюшком посмеелисе», усумнился и Владимир:

«Да не пустым ле ты, Сухмантьюшко, фсе хвастаешь,
Да не пустым ли, Сухмантьюшко, похвалеиссе»².

И Сухмантия за обман сажают в «темны погребы».

Таким образом, былина от начала до конца сохраняет одно и то же стремление удивить, поразить слушателя неслыханным подвигом своего героя. Эту свою задачу она ведет с выдержкой и пониманием психологии настороженного слушателя. Былина умеет создать интерес, умеет взволновать слушателя тревогой ожидания, заразить восторгом удивления и захватить честолюбивым торжеством победителя. Художник знает, что нужно сказать раньше и после, искусно ведет свою главную художественную задачу и умело распоряжается фактами, освещая и применяя их к наиболее яркому выражению общих вдохновляющих эмоций.

Сохраняют ли отдельные варианты эту композиционную тенденцию? Если сохраняют, то всегда ли с одинаковым постоянством? Какие изменения и отступления наиболее часты и характерны? Как осуществляет себя фактор эстетического приспособления при контаминации и перекрестном смешении подробностей?

* * *

Илья и Соловей Разбойник. В настоящее время этот эпизод походов Ильи известен в 47 вариантах³. В разработке каждого из эпизодов былины варианты, в общем строении даже и сходные между собою, представляют значительное разнообразие; разли-

¹ Тихонравов—Миллер, II. № I.

² Григорьев, III. С.145.

³ 6 «Сказаний», «Повестей» или «Историй», изданных по рукописям XVI и XVIII вв., и более 40 позднейших записей.

чия эти выражаются: 1) или в разнообразии топологических обозначений, 2) или в непостоянстве элементов мелкой фактической конкретности, сопровождающей главную ситуацию и движение рассказа, 3) или в стилистической разработке.

В большинстве вариантов приключению Ильи с Соловьем Разбойником предшествует освобождение им города от басурманской рати. Название города меняется: Чернигов, Чернягин, Себеж, Бекетовец, Бежегов, Смолягин, Кидош и др.¹ Во всех таких вариантах победитель Илья въезжает в город; его благодарят, приглашают остаться у них или в качестве воеводы², иногда судьи, иногда просто просят откусать у их воеводы хлеба-соли³. Илья, всегда отказываясь от таких предложений, иногда берет от них лишь чашу золота⁴, а чаще всего отклоняет всякую благодарность и лишь просит указать ему дорогу к Киеву. В ответ на это ему называют и описывают грозную дорогу, где засел Соловей Разбойник.

Иногда былина опускает боевой подвиг под городом: Илья мирно проезжает через город и лишь спрашивает горожан о дороге в Киев, и те дают ему обычный ответ с описанием ужасов дороги с Соловьем Разбойником⁵. Есть вариант, где вместо города Илья мирно проезжает деревню Обалковщину и спрашивает о дороге у Обалковских мужиков⁶. В некоторых вариантах похождения Ильи осложняются в этом месте встречей с разбойниками⁷, причем одни из таких вариантов совмещают эпизод с разбойниками с эпизодом освобождения города⁸, в других при эпизоде с разбойниками освобождения города нет⁹. Иногда разбойники отождествляются с басурманской ратью и называются татарами. Что для нас особенно интересно, — у разбойников, как у горожан, Илья спрашивает о дороге в Киев. Разбойники

¹ Названия городов тщательно отмечены Вс. Миллером в ст. «К былинам об Илье Муромце и Соловье-Разбойнике» (Изв. ОРЯС АН. 1912. С. 4).

² Большинство вариантов.

³ Тихонравов—Миллер, II. № 1.

⁴ «Мне это заработано».

⁵ Рыбников, № 191.

⁶ Гильфердинг, № 104.

⁷ Киреевский, I. С. 25—30, 30—34; Рыбников, № 103; Гильфердинг, №№ 171, 274; Марков, № 1; Григорьев, №№ 312, 360, 393; Ончуков, № 19.

⁸ Киреевский, I. С. 25—30; Григорьев, №№ 393, 360.

⁹ Рыбников № 103; Гильфердинг, №№ 171, 174; Марков, № 1; Григорьев, №№ 171, 274; Ончуков, № 19.

дают обычный ответ о трудной прямоезжей дороге¹. Имеются варианты, где Илья вызывается проехать опасную дорогу по особому вызову на пари на пиру, когда расхваставшимся богатырям король в качестве особо трудной задачи предложил очистить «заставу великую», «дорожку прямоезжу из города из Муром до города до Киева»; здесь в словах короля дается и описание страшной дорожки. Илья принял вызов, «бился с королем о велик залог (о свою буйну голову) проехать дорожка прямоезжая»². Иногда об опасностях дороги Илья имеет предостережение непосредственно от родителей, у которых он пред поездкой просит благословения. Говорит ему батюшка:

«Потеряешь ты свою буйну голову
Вместо медных пуговиц не за денежку,
Еще той дорогой никто не бывал»... и пр.

Далее обычное описание страшного Соловья³. Есть и такие варианты, в которых опасности дороги предварительно описываются непосредственно самим рассказчиком без участия третьих лиц⁴. Иногда соответствующие угрозы и предупреждения идут от надписей на росстани⁵. Иногда росстань дает обычные надписи с угрозами о трех дорогах, где или быть богату, или быть женату, или быть убиту, и Илья, поразмыслив, отправляется по дороге, предсказывающей смерть, и встречает там Соловья Разбойника. Иногда сама надпись дает описание опасностей и трудностей дороги и страшного Соловья⁶. Путь Ильи до Соловья и победа над ним рассказывается почти везде одинаково. Илья едет дремучими лесами, по дороге к Соловью мостит мосты⁷. Соловей издали чувствует приближение Ильи и вылетает к нему навстречу или встречает его свистом издали. Здесь обычно дается впечатление страшной силы Соловья: «трясется земля, дубы шатаются, конь Ильи спотыкается», падает «на колени» и пр. Свист иногда повторяется до 2—3 раз. Илья плетью и упреком подбадривает коня, подъезжает ближе, берет лук, вынимает стрелу, иногда нагова-

¹ Киреевский, I. С. 31—34; Григорьев, № 360.

² Григорьев, № 38.

³ Киреевский, I. С. 77—86.

⁴ Рыбников, № 110; Гильфердинг, № 171; Григорьев, № 312.

⁵ Рыбников, № 103; Киреевский, I. С. 25—30, 31—34; Марков, № 1; Ончуков, № 19; Рыбников, № 116; Рыбников, № 110 и др.

⁶ Рыбников, № 116.

⁷ Иногда в хороших вариантах не мостит. Григорьев, № 393.

ривает ее и пускает. Стрела попадает Соловью в глаз, и Соловей падает. Илья привязывает побежденного Соловья к стремени и отправляется дальше¹. Далее следует эпизод проезда Ильи мимо терема Соловья. Эпизод обычно предваряется сценой узнавания Ильи и Соловья его детьми: они не сразу различают, кто кого ведет — Соловей мужика или мужик Соловья². В воротах терема одна из дочерей Соловья коварно так подстраивает подворотню, что она должна при проезде Ильи упасть и убить его. Илья предупреждает такое нападение и жестоко расправляется с вероломной. Иногда такого выпада нет³, но и в таких случаях почти всегда удерживается сценка узнавания. Иногда здесь же, иногда уже в дальнейшем пути Ильи на него бросаются сыновья Соловья⁴, хотят силой освободить отца, и всегда в этих случаях отец удерживает детей, считая борьбу с Ильей безнадежной⁵. Иногда предлагают за Соловья выкуп, но Илья «не зарится» и везет Соловья в Киев. В Киеве подвиг Ильи встречают недоверчиво. Недоверие исходит или прямо от Владимира⁶, или от бояр толстобрюхих⁷, или от богатырей⁸. Гораздо реже недоверия нет⁹. В четырех вариантах¹⁰ Илья, обиженный недоверием или неочестливым приемом, идет в кабак, кутит с голями и только после особых

¹ В одной рукописной повести Илья подходит к упавшему уже Соловью, но тот вскакивает на коня и вступает в бой с Ильей. Илья его вышибает из седла (Былины новой и недавней записи. Приложение, С. 285–288).

² Большинство вариантов.

³ Тихонравов—Миллер, II. №№ 1, 2, 3, 4; Рыбников, №№ 4, 82; Гильфердинг, № 212; Марков, №№ 69, 107.

⁴ Рыбников, № 4 и др. Зятя.

⁵ Рыбников, №№ 116, 127, С. 155. Только в самых плохих вариантах, где содержание былины комкается, эпизод проезда Ильи мимо терема Соловья совершенно опускается; Рыбников, № 82 — Гильфердинг, № 104.

⁶ Марков, № 107 и др.

⁷ Большинство вариантов.

⁸ Вариант Кириши Данилова — Киреевского, I. С. 45: «говорят тут могучие богатыри: «в очах детина замирается» и пр.; ср.: Григорьев, № 312: слова Олешки Поповича; ср.: Григорьев, № 38: слова Чурилы.

⁹ Тихонравов—Миллер, записи XVII и XVIII вв., №№ 1, 2, 3; Рыбников, №№ 61, 82, Марков, №№ 1; Гильфердинг, №№ 56, 212 и некоторые др.; из них варианты: Рыбников, №№ 61, 82 — Гильфердинг, № 104; Рыбников, № 103 — принадлежат к совершенно упадочным и бледным, содержание их (несколько стихов) ограничивается очень сухим и сжатым пересказом самого остова былины с большими провалами.

¹⁰ Рыбников, № 127; Былины новой и недавней записи, № 1; Тихонравов—Миллер, II. № 1; Киреевский, I, С. 77–86.

приглашений идет опять к Владимиру, принимает угощение и демонстрирует Соловья. Конец былины передается неодинаково: чаще всего Илья убивает Соловья, иногда Соловья отпускают, иногда судьба его остается недоговоренной и нераскрытой.

Все эти факты обязывают к некоторым заключениям по вопросу об основной направленности былины по отдельным вариантам: мы замечаем, что при большой неустойчивости конкретной оболочки в ядре отдельных эпизодов и целой былины всегда сохраняются одни и те же внутренние тенденции. Так мы заметили, что, при большом разнообразии начала былины, она всегда сохраняет подробность, несущую функцию напряжения и подготовки к главнейшему и центральному эффекту целого. Обстоятельства выезда Ильи, название города и народа, с которыми ему пришлось столкнуться на пути, безразличны, однозначны для художественного интереса былины, — и все это свободно меняется или забывается передатчиком: город — то Себеж, то Чернигов, то Смолягин и пр.; сила — то татарская, то басурманская, то литовская, то просто поганая, то рать каких-то трех королевичей или царевичей, а вот она совершенно устранена, и Илья мирно проезжает через город, или через деревню Обалковщину, вот и самый город затерялся и заменился разбойниками, в других случаях обошлось и без них, — но везде почти неизменно Илья так или иначе получает предостережения, слышит угрозы о страшном Соловье, о победном столкновении с которым былина поведет речь в дальнейшем.

Далее, в эпизоде столкновения Ильи с детьми Соловья меняются обстоятельства столкновения (у терема или в пути, дочери или сыновья, или зятья, количество тех и других, имена, условия встречи и пр.), но внутренняя значимость этих вариаций остается одна и та же. Нужно было удивление пред Ильей-победителем. Не все ли равно от дочерей, или сыновей, или зятьев оно будет исходить, раньше или немного позже, двое их или сорок сороков, — это не меняет внутреннего смысла эффекта. Но вот узнавание и неумение сразу отличить, кто кого ведет — Илья Соловья или Соловей Илью, недоумение резонирующей среды, якобы не ожидавшей успеха Ильи и теперь пораженной им, эта психологическая настроенность эпизода ближайшим образом относится к пафосу, которым дышит вся былина, и это в вариантах за всеми переменами остается и живет в одном и том же тоне и смысле при всех переменах конкретности, дающей внешнее обнаружение.

В том же мотиве живут в былине знаки покорности побежденного Соловья, и они остаются и повторяются и даже не в одном месте. Удовлетворенный и упоенный победой Ильи, сказитель любит беспомощностью и подавленностью прежде страшного, а теперь в «горсти зажатого» Соловья. Соловей, при всех изменениях, одинаково удерживает своих дочерей, сыновей, зятьев и пр. от нападений на Илью¹. Неизменно покорным Илье (и только ему одному! — иначе не было бы исключительности) Соловей остается и в Киеве: только ему подчиняется, к остальным всем дерзок и открыто враждебен. Приезд Ильи в Киев всегда скомпонован как демонстрация его победы. Здесь в особенном восторге выписывается впечатление приезда (недоверие, суетливость, общий страх перед Соловьем и пр.). Для всех, кроме Ильи, Соловей сохраняет весь ужас и силу, лишь сам Илья «смеется во всю голову».

В показаниях конечной судьбы Соловья былина непостоянна: то, придумывая новый предлог гнева Ильи (ослушание Соловья: вместо того, чтобы засвистать в полсвиста, засвистал в полный свист; жалость к Владимиру и просьба его оставить хоть на семена; гнев за вероломное хвастовство и пр.), она заставляет того убить Соловья, то отпускает его (плохо мотивируя это, очевидно, не зная, как с ним поступить), то просто не договаривает его судьбы. Что убийство Соловья не является органически вытекающим из художественной основы былины, ясно из той неуверенности и непостоянства, когда дается мотивировка расправы Ильи. В одних вариантах как будто Соловей сам напрашивается на это: он сам называет себя разорителем-разбойником и тем самым навлекает на себя возмездие Ильи². В других Соловью приписывается вероломство: раньше он уже отказался от соперничества с Ильей, а теперь еще раз хочет его оглушить свистом³, — Илья гневается и разрывает его на части. Третьи варианты заставляют Илью покончить с Соловьем из сожаления к Владимиру и к его гостям. В каждом из этих случаев мотивы

¹ «Видно я попал во крепки руки, теперь уйти да мне некуда» (Рыбников, № 127).

² Гильфердинг, № 56: князь предлагает Соловью воеводство в Киеве, Соловей отвечает, что его сердце «разбойничко» и киевляне будут от него «в'ояти» (взвоят); князь посылает его «строителём» в Благовещенский монастырь, Соловей чистосердечно признается: «А не строитель я буду, монастырю разоритель ведь». То же почти у Рыбникова, № 116.

³ Тихонравов—Миллер, II. № 1 и др.

убийства стоят вне связи с целым замыслом былины. Отсюда такое непостоянство.

Бесчисленные стилистические вариации происходят в пределах единой общей направленности. Меняя конкретно образные детали, былина оставляет неизменным тот эстетико-психологический эквивалент, который они в себе несут в каждом данном случае. Соловей чаще всего поражает врага шипом змеиным, рывканьем звериным, свистом соловьиным, мызганьем собачьим¹, покриком львиным², иногда он, кроме этого, бьет в ладони³, иногда глотает по богатырю с конем⁴. Наглядная фиксация впечатления свиста по деталям разнообразна. От «крика звериного», «шипа змеиного», «свиста соловьиного», «мызганья собачьего», «покрика львиного» и пр. стонет мать сыра земля, река мутится песками⁵, леса «рякуают»⁶, с леса лист летит, у Ильи конь всегда или спотыкается, или падает на колени. Когда Соловей свищет в Киеве, последствия этого бывают еще разнообразнее. В одних вариантах сказитель более лаконичен, в других менее, один более изобретателен в проявлениях страха и ужаса, другой довольствуется хоть немногими, но всегда сильными чертами. В былине Тупицына бояре оглушаются и падают «на кирпичат пол», «все окошечки повылетели, новая палата вскрылася»⁷... Былина Никитина это заменяет иной и тоже очень короткой картинкой: «Все на пиру лежат без памяти, Владимир шатается, казак издивляется, усмехается»⁸. У Никифора Прохорова князя-бояре «все мертвы лежат», Владимир «заходил раскорякою», «ходит князь, ему (Илье) молится: «уйми» и пр. Былина талантливого Сорокина дает особо сильное нагнетание резонирующего эффекта в исключительном множестве конкретных деталей:

«Закрывчал Соловей в полкрику,
По всему по городу по Киеву
Стары терема повалялися,
Новы терема пошаталися;
Околенки с окошечек посыпались,

¹ Рыбников, № 116.

² Рыбников, № 110.

³ Киреевский, I. С. 78, 83.

⁴ Марков, С. 532, № 107.

⁵ Рыбников, II, №№ 127, 139.

⁶ Былины новой и недавней записи, № 2.

⁷ Тихонравов—Миллер, II. № 1.

⁸ Рыбников, № 110.

У Солнышка князя Владимира
Во палатах ни одна околница
В окошках не минуется,—
Все повывлетели на улицу;
По всему еще по городу по Киеву
Бережи кобылы жеребились,
Поносны бабы разродились;
На честном пиру князья-бояра [сенаторы] думны,
Вельможи, купцы богаты,
Поляницы удалы,
Рассейски могучи богатыри,
Все они на зени лежат,
Сам князь плавает окаракою.
Старой козак смеется во всю голову.
Как вси порасплавались,
Как все они да поразмалтались,
Все по стульям, по скамейкам покарбакались»...¹

В описаниях дорожки прямоезжей или грозного облика супротивника Ильи Соловья Разбойника преимущественные колебания наблюдаются в цифрах арифметической выразительности: прямоезжая дорожка, кроме тех неудобств, которые она представляла путнику (заколодела, замуравела, на ней грязи черные, леса дремучие, мосточки поломаны и пр.), меняет расстояние².

Устрашающее впечатление Соловья, очевидно, должно было заключаться в его огромных размерах. Конкретная неопределенность при полной внутренней однозначности сказалась в разнообразии и непостоянстве места сиденья Соловья. Соловей сидит то на дубу³, то на трех дубах⁴, на шести⁵, на семи⁶, одновременно

¹ Рыбников, С. 127.

² Пятьсот верст, триста верст, тысяча верст и др.; иногда счет ведется на дни: «скоро гоны гоняют через двенадцать дней, воловым шагом два месяца» (Тихонравов—Миллер, II. № 2).

³ Рыбников, №№ 4, 191; Гильфердинг, № 74.

⁴ Киреевский, I. С. 30; Гильфердинг, № 212; Рыбников, №№ 61, 127, 170.

⁵ Гильфердинг, № 171.

⁶ Киреевский, С. 41; Рыбников, №№ 110, 116, 139; Гильфердинг, №№ 56, 210; Тихонравов—Миллер, II. № 5.

на трех и семи дубах¹, на девяти², на двенадцати³, на тридевяти⁴, на сорока⁵.

В том же арифметическом разнообразии представляются сыновья Соловья: иногда их семь⁶, иногда девять⁷, иногда двадцать семь⁸, иногда «сорок сынов со единым»⁹ и пр.

Былина иногда осложняется контаминировемыми эпизодами: эпизод с голями, эпизод с Идолищем и др.

В эпизоде с голями имеем пример, когда былина втягивает в себя эпизод из общего эпического запаса и приурочивает ему функции, соответственные общей художественной задаче данного рассказа. Эпизод с голями в былине о Соловье превратился в апофеоз Ильи, только что явившегося с побежденным Соловьем в Киев. Эпизод ссоры Ильи с Владимиром былина здесь обработала в интересах того же эффекта недооценки, недоверия и последующего затем раскаяния, удивления, признания и преклонения.

В былине Тупицына¹⁰ оказанное недоверие Илье «за беду стало, за великую досаду показалось, надевал он черну шляпу, вон пошел». Князь Владимир попытался было его вернуть, наливая уже ему «чару зелена вина», но Илья уже не принял его утешения: «На приходе ты гостя не употчивал, на походе ты гостя не учествуешь». И сейчас же «зашел старый на царев кабак, пил гулял трои суточки». Раскаившийся Владимир посылает за Ильей верного ключника: «Позови ты его на почестный пир, позови ты его честнешенько, и кланяйся ему низешенько». «Старый вернулся»; далее былина дает обычную ситуацию демонстрации силы Соловья и этим кончается.

Тот сравнительно небольшой каприз Ильи, который мы наблюдаем у Тупицына, в былине сказителя Сорокина¹¹ вырастает в целый бунт и апогей независимости и славы. Нужно было заявить исключительность. Отсюда этот отказ сесть «на нижний

¹ Рыбников, № 61.

² Киреевский, I. С. 42; IV. С. 3.

³ Гильфердинг, №№ 3, 4, 104, 120, 274; Киреевский, т. I, приложения, С. XIX.

⁴ Киреевский, т. I, С. 36.

⁵ Рыбников, № 82.

⁶ Киреевский, т. I, С. 80; Рыбников, № 170.

⁷ Киреевский, т. I, С. 43; приложения, С. XXVIII, XXXIV.

⁸ Тихонравов—Миллер, т. I, № 1.

⁹ Рыбников, № 139.

¹⁰ Тихонравов—Миллер, т. II, № 1.

¹¹ Рыбников, № 127.

конец» и хлеба кушать «с воронятами». Отсюда легкая расправа с богатырями, приступившими было к нему, чтобы вывести (махнул рукой — «все богатыри на земле лежат, кои мертвы, ины плавают окаракою»). Отсюда стрельба по окошечкам, по маковкам терема Владимира и дебоширство в кабаке. Его товарищи-голи тут «да сумлялися»: «Что-то нам от князя да будет, что-то нам от князя достанется, проживаем мы его до маковки!» Но Илье, конечно, не страшен князь: «Пейте вы, голи, не сумляйтесь: я завтра буду в Киеве князем служить, а у меня вы будете предводителями». Между тем на дворе Владимира уже заметили «чудо чудное, диво дивное»: «как стоит тут у правые стремяны, стоит проклятый Соловей». К Илье идут послы с приглашением на почестен пир. После новых угроз и требований Ильи снова сидит у Владимира. И потянулись к Владимиру князья, бояре, сенаторы думные, вельможи, купцы богатые, поляницы удалые, могучие богатыри — «все едут к солнышку князю Владимиру, а едут-то посмотреть удалого добра молодца, старого казака Илью Муромца». Ильи сидит на пиру, ест, пьет, прохлаждается¹.

Не может быть сомнения, что и самое вовлечение этого мотива в былинку о Соловье и его развитие в новом нарастании деталей вызвано развертыванием все той же тенденции былины, которая составляет ее патетический центр во всех других раньше отмеченных деталях.

Что касается тех сводных былин, в которых похождение Ильи с Соловьем Разбойником соединяется с его другими подвигами², то напрасно искать в таком соединении художественно осмысленной спайки. Каждый из этих эпизодов имеет свой центр (победный подвиг Ильи), и все они существуют в составе эпоса самостоятельно, как особые былины³. Построение каждого из таких эпизодов собрано и осмыслено, замкнуто и независимо от других.

¹ К этому варианту очень близок вариант, записанный Шайжиным (см.: Былины новой и недавней записи, № 1, С. 1—9; несколько иные детали у Киреевского, I. С. 77—86).

² Со встречею и расправою с разбойниками: Киреевский, I. С. 25—30, 31—34; Рыбников, № 103; Гильфердинг, №№ 171, 274; Марков, № 1; Григорьев, №№ 360, 312, 393; Ончуков, № 19; Григорьев, №№ 171, 274 и 398 указаны Вс. Миллером ошибочно (см.: Миллер Вс. Указ. соч.). Со встречею и расправою с коварной девицей: Григорьев, № 360; Гильфердинг, № 171 — Рыбников, № 110; расправа с Идолищем: Тихонравов—Миллер, I. № 5; Былины новой и недавней записи, № 3, Гильфердинг, № 120; Тихонравов—Миллер, II, № 7.

³ Ср.: Миллер Вс. Указ. соч. С. 170—176.

По-видимому, у певца художественного замышления хватает только на разработку каждого подвига в отдельности, соединение же их совершается без всякой эстетической принципиальности по мотивам как бы биографической любознательности: ради желания что-либо знать и передать из жизни заинтересовавшего героя¹. На биографические задачи такого соединения указывает обычай некоторых сказителей всякий подвиг Ильи (в том числе и похождение с Соловьем Разбойником) начинать с самого первого пункта его богатырской карьеры — исцеления его странником².

Нужно заметить, что таким же внутренне обособленным и лишь внешне прикрепленным к былине об Илье и Соловье Разбойнике является эпизод освобождения Ильей города (Себежа, Кидоша, Чернигова и пр.) от басурманской рати. Правда, кидошцы (себежцы, черниговцы и пр.) говорят Илье о трудностях дороги, их словами, следовательно, делается подготовка к подвигу, но это чисто внешняя связь: о трудности дороги предупреждение могло выйти от всякого встречного, для этого не нужно было биться с полчищами поганой силы (что, как мы видели, и опускается сплошь и рядом). Бой с вражьей силой здесь, несомненно, имеет самостоятельное значение, дальнейшее содержание былины без него ничего не теряет и сам этот эпизод ничего не приобретает от соединения с рассказом о Соловье Разбойнике³. И действительно, в своей внутренней архитектонике эпизод разработан в той же манере и приемах, как это и нужно было ждать от всякого самостоятельно построенного повествования о подвиге. Здесь так же, как и везде в таких случаях, центральному событию (бой и победа) предшествует подготовка, вызывающая опасение и дающая ситуацию опасности и напряженного ожидания; а после подвига дано признание и удивление пред героем. Подготовка присутствует в описании обступившей силы. Редко сказитель ограничивается одним голым указанием на эту силу⁴, в большинстве же случаев былина применяет все свои

¹ Ср. примеры биографической композиции авантурных повестей.

² Былины новой и недавней записи. Приложение № 2. С. 285—288; Рыбников, № 139, 51, 190; Киреевский, IV. С. 1—16; Гильфердинг, № 120; Григорьев, № 399; Ончуков, №№ 19, 53; Тихонравов—Миллер, II, С. 1, примечание № 1.

³ В одном из вариантов Киреевского (I, 77—86) эпизод освобождения города, действительно, оказался помещенным после рассказа о прохождении с Соловьем Разбойником.

⁴ Как это, например, в варианте Тихонравова—Миллера, II. № I: «Подступала сила поганая. Бил, топтал он силу поганую, бил топтал трой суток» и пр.

средства, чтобы создать впечатление угрозы и любимый эффект неожиданности и удивления. Трофим Рябинин картину грозной и густой массы вражьей силы сумел передать густым разлитием черноты вокруг Чернигова:

«Под Черниговом силушки черным черно,
Черным черно, как черна ворона»¹.

Но он же в варианте, пропетом Гильфердингу, к этому прибавил резонанционные эффекты:

«Там пехотою никто тут не прохаживат,
На добром кони никто тут не проезживат,
Птица черный ворон не пролетыват,
Серый зверь да не прорыскиват»².

Другие сказители в том же задании пользуются иными рефлексам: «Во пару-дыму лошадином днем не видно красного солнышка, а ночью светлого месяца, около серому заюшку не обскакать, ясному соколу не облететь»³. Впечатление ужаса подавляющей безвыходности и неустрашимости упавшей беды передается состоянием горожан: «ходят они во слезах во великих, приходит на них кроволитье великое» и пр.⁴, «они каются да причащаются, на смертную казнь снаряжаются»⁵, «а ворота городовые кругом фсе заперты... заложоны, а звонит только один да тут плакун-колокол; да попы-ти ведь поют в церкви, мешающесе, а дьетки-ти поют, тут заекающесе, а мужики-ти во слезах тут да захлебающесе»⁶. Иногда рисунок подавленных и ужасающихся горожан дается уже после того, как враждебная рать Ильей перебита. Перескочив с конем прямо через запертую стену города, Илья предстает перед плачущими и кающимися горожанами; иногда здесь они рассказывают ему о своем несчастье: обступила их сила великая и вот они теперь «со белым светом прощаются». Илья ведет их на городовую стену: «Ай посмотрите-тко на чисто поле, нынь на тую силу великую». Горожане пора-

¹ Рыбников, № 4.

² Гильфердинг, № 74.

³ Рыбников, Сорокин. № 127. Ср.: Савинов А.: «ворону в три году вокруг, серому не облететь, волку не обскакать» (Рыбников, № 170).

⁴ Рыбников, № 116.

⁵ Рыбников, № 139, № 61; ср.: Гильфердинг, № 56.

⁶ Григорьев, № 360.

жены: видят они, «как народу тут прибито, приранено, да привалено, будто в лисях как нива присичена». «Ай оны вси ему как низким низко кланялись»¹.

В других случаях удивленные и обрадованные горожане отворяют ворота, торжественно выходят навстречу Илье, спрашивают, кто он, как его зовут по имени по изотчеству, и предлагают ему честные подарочки: чашу красна золота, другую чиста серебра, третью скатна жемчуга²; выносят ему ключи на блюде, на золоте и предлагают ему остаться у них воеводою³, иногда «князем»⁴, «атаманом в городи управителем»⁵, «царем царить», «седоком сидеть»⁶, суды судить, ряды рядить⁷, «хоть князем, хоть боярином, хоть купцом у нас и гостем торговыма»⁸, князем, королем, барином, крестьянином⁹, «полным хозяином: золота тебе казна незапрещенная, уже что тебе угодно, то и сотвориай»¹⁰; обещают «поить до пьяна, кормить до сыта, денег давать до любви»¹¹, в варианте Калинина Илью принимает князь Черниговский и дарит ему «орудию да богатырскую... копье да ему вострое да... саблю вострую»¹², иногда выход горожан хоть и обставляется особенно торжественно («И во том во городе во Кидоше выходили попы, отцы дьяконы, выносили образа и иконы святы, и служили они службу молебную: «То ли город наш Бог защитил, то ли ангел святой, и выбил вытоптал силу поганую»), но предлагают ему только «хлеб-соль кушати»¹³. Очевидно, предложения воеводства, княжества и вообще те, а не иные формы удивленной и благодарной признательности, никакого конкретного значения не имеют; для выражения нужного сказителю настроения важен лишь их эмоциональный вес.

¹ Гильфердинг, № 210; Рыбников, № 127; ср.: Былины новой и недавней записи. № 2.

² Гильфердинг, № 56; Григорьев, № 360; Рыбников № 139 и др.

³ Рыбников, №№ 116, 170, 139; Гильфердинг, № 74; Рыбников, № 4 и др.

⁴ Гильфердинг, № 66.

⁵ Григорьев, № 360.

⁶ Марков, № 107.

⁷ Рыбников, № 61.

⁸ Марков, № 68.

⁹ Гильфердинг, № 210, ср.: Тихонравов—Миллер, II. № 5.

¹⁰ Гильфердинг, № 212.

¹¹ Рыбников, № 116.

¹² Гильфердинг, № 3.

¹³ Тихонравов—Миллер, II. № 1.

В былине об *Илье и Идолище* большое непостоянство мы замечаем в следующих деталях: а) меняется место действия: Царьград¹, Киев², Новгород³, Любов⁴, Еросолим⁵, Идольское царство⁶, на Непре реке или в поле⁷, без указания места⁸; б) меняются имена действующих лиц: Владимир — Константин Боголюбович, Константин Атаульевич⁹, Василий Сурывленин¹⁰, Василий Боголюбович¹¹, царь Любов¹², калчище Иванище-Игнатьище — Иван сын Игнатьев — Данило Игнатьевич — Василий упыансливый¹³, или просто калика; Идолище (Едолище, Одолище), Издолина, Чудище Полканище¹⁴, Угарище¹⁵, Данидонище¹⁶, Обжорище хлебоядная¹⁷, Батыга Батыгович¹⁸, с) Идолище представляется то в виде неизвестного диковинного чудища¹⁹, то царя или татарина, владеющего военной ратью²⁰; д) он оказывается или уже осуществляющим насилие²¹, или предварительно угрожаю-

¹ Рыбников, №№ 175, 118, 140; Гильфердинг, №№ 48, 196, 220; Тихонравов—Миллер, II. № 13; Григорьев, №№ 112; Богораз В.Г. Изв. II отд. АН Т. VII, С.45-46.

² Киреевский, I. С. XXI, XXXIV; Рыбников, №№ 140, 6, 62; Гильфердинг, №№ 4, 22, 106, 144, 178, 186, 232, 245; Киреевский, т. IV, С.18, 21; Тихонравов—Миллер, т. I, С.22; Григорьев, №№ 323, 349, 355, 418; Марков, №№ 43, 44, 92; Ончуков, № 20; Афанасьев, № 174.

³ Былины новой и недавней записи, № 4, приложение, № 9.

⁴ Марков, № 69.

⁵ Киреевский, IV. С. 22; Тихонравов—Миллер, II. № 13.

⁶ Рыбников, № 87; Киреевский, IV. С. X.

⁷ Гильфердинг, №№ 63, 218; Рыбников, № 24, 130, 131.

⁸ Гильфердинг, № 245, Тихонравов—Миллер, II. № 7; Рыбников, № 24.

⁹ Григорьев, № 112.

¹⁰ Тихонравов—Миллер, II. № 13.

¹¹ Тихонравов—Миллер, II. № 13.

¹² Марков, № 69.

¹³ Гильфердинг, № 186.

¹⁴ Киреевский, I. С. XXXIV.

¹⁵ Ончуков, № 20.

¹⁶ Былины новой и недавней записи, приложение, № 9.

¹⁷ Там же, № 3.

¹⁸ Гильфердинг, № 245.

¹⁹ Киреевский, IV. С. 22; Рыбников, №№ 24, 87; Гильфердинг, №№ 48, 196; Марков, № 69 и др.

²⁰ Гильфердинг, №№ 4, 22, 196; Рыбников, № 6; Марков, №№ 43, 44.

²¹ Гильфердинг, №№ 48, 144, 178, 186; Киреевский, I. С. XXI, XXXIV; IV, С. 18, 22; Былины новой и недавней записи, № 4; там же, приложение, № 9; Григорьев, №№ 90, 349, 355, 418; Марков, №№ 69, 92; Ончуков, № 20; Тихонравов—Миллер, I. № 13; Афанасьев, № 174.

щим¹; е) Идолище бывает богатырем-поединщиком, полякующим в поле², или богатырем, облагающим город и вызывающим себе поединщика через посла³, ф) разнообразно объясняются причины отсутствия Ильи и других богатырей: Илья или на охоте⁴, или просто гуляет в поле⁵, блуждает в окрестностях Царьграда⁶; поехал вместе с другими богатырями провожать царя Греции после женитьбы кн. Владимира⁷; Илья едет исследовать правду о Сухмантии⁸; Илья, поссорившись с Владимиром, поехал в «цюжу сторону», или в изгнании живет у себя на родине⁹; Илья является для расправы с Идолищем или случайно узнав от калики о его засильи¹⁰, или направляется в Киев сам по особому предчувствию¹¹; весть об Идолище из Царьграда или сама зашла «за реку Москву, в Киев град»¹², или князь посылает за Ильей, прося помощи¹³, или сам идет за Ильей¹⁴, иногда Илья сам, без всякого повода, без мотивов освобождения от засилья, направляется в дом или царство, где живет Идолище¹⁵; калика — вестник Ильи или сам непосредственно наблюдает засилье Идолища, или ему об этом сообщает какой-то татарин¹⁶.

При всем разнообразии начала былины всегда впереди ее помещено описание Идолища. Чаще всего это делается через калику, встречаемого Ильей, иногда описание делается непосредственно самим рассказчиком¹⁷, и тогда калику Илья встречает только затем, чтобы переодеться; так бывает обычно в тех вариантах, где Идолище представлен наездником с басурманской ратью, вызывающим себе супротивника¹⁸.

¹ Рыбников, № 6; Гильфердинг, №№ 4, 22, 196; Марков, №№ 43, 44; Григорьев, № 323.

² Гильфердинг, № 218; Рыбников, № 24.

³ Рыбников, № 6; Марков, № 43, 44; Гильфердинг, №№ 4, 22, 196, 245.

⁴ Гильфердинг, № 144; Рыбников, № 62.

⁵ Киреевский, IV. С. 18; Марков, № 92; Тихонравов—Миллер, I. С. 22; Киреевский, I. приложение, С. XXI.

⁶ Гильфердинг, № 4.

⁷ Григорьев, № 349.

⁸ Гильфердинг, № 63.

⁹ Григорьев, № 355, ср. Марков, №№ 43, 44.

¹⁰ В большинстве вариантов.

¹¹ Марков, № 43.

¹² Григорьев, № 112.

¹³ Григорьев, № 323.

¹⁴ Григорьев, № 355.

¹⁵ Рыбников, № 87; Тихонравов—Миллер, II. № 7.

¹⁶ См., напр.: Рыбников, № 118; Гильфердинг, № 48.

¹⁷ См., напр.: Гильфердинг, № 106.

¹⁸ Марков, №№ 43, 44, 92; Рыбников, № 6 и др.

В описании Идолища все средства былинной поэтики направляются к тому, чтобы выдвинуть его образ в чертах наиболее подавляющих. Обычное его описание варьируется лишь или в цифрах арифметической картинности: «в долину две сажени печатных, в ширину сажень была печатная»¹, три сажени², пять сажень³, семь сажень⁴; «в длину шесть сажень и в ширину трех сажень, меж ушами сажень с локотью, меж глазами пядя мерная, меж ноздрями калена стрела»⁵; или в предметах, с которыми сравнивается величина частей его тела: «а голова у татарина как пивной котел, а глазища у татарина как кислой пирог»⁶, «голова — лохань, нос с локоть»⁷, голова — воротовой котел, сам похож на чучело⁸, «носище как палка дровокольная»⁹, туловище «будто куча сена, несметная»¹⁰, голова с овин¹¹; или в количестве, густоте и выразительности тех увеличительных форм имен существительных, которые обычно более всего нагромождаются именно около этого героя: «ножище как бы лыжища, ручище да как бы граблище»¹², «ушища у его, как царски блюдища, ручища у его, как будто граблища, ножища у его словно кичинища»¹³, «к царице сидит он лицинищом, а к царю сидит он хребтинищом»¹⁴; или в различных проявлениях и формах его засилья и в различных рефlekсах окружающей резонирующей среды: царя Константина Атаульевича «сковали железами немецкими, Опраксию в полон взяли»¹⁵, «Владимира в полон, в тюрьму садит»¹⁶, «к царю сидит хребтини-

¹ Гильфердинг, № 48.

² Ончуков, № 20.

³ Григорьев, № 90.

⁴ Григорьев, № 323.

⁵ Гильфердинг, № 186.

⁶ Гильфердинг, № 144.

⁷ Гильфердинг, № 48.

⁸ Григорьев, № 349.

⁹ Киреевский, IV. С. 23–38.

¹⁰ Тихонравов—Миллер, II. № 13.

¹¹ Былины новой и недавней записи, приложение, № 9.

¹² Григорьев, № 112.

¹³ Ончуков, № 20.

¹⁴ Гильфердинг, № 196. Эпитеты Идолища всегда с тенденцией устрашения: великое (Гильфердинг, № 186, Григорьев, № 90, Гильфердинг, № 4); страшное, проклятое (Киреевский, IV. С. 22); поганое (Ончуков, № 20) и другие.

¹⁵ Григорьев, № 112.

¹⁶ Григорьев, № 349.

щем, к царице лицинищем»¹, князя Владимира «в замки садил»²; иногда «держит Владимира на кухне повором»³, царицу оставляет при себе: «Анастасию королевичну при себе имел и сидел с ней в зале, зале хорошее»⁴, чаще наглость Идолища в этом случае выражается более грубо: «на коленях держит царицу-го Белолюбиху, по локоть-то держит руки в пазухи»⁵. Идолище запрещает просить милостыню, «нет от него четья-петья церковного, звону колокольного», «святые образа были поколоты, в черныи грязи были потоптаны, да в божьих церквах там коней кормят»⁶. В резонанции обычны краски безнадежности и отчаяния: все от Идолища отступились, никто не смеет встать «в супор ему», Иванище, которого былина делает также не малым богатырем⁷, и тот не посмел ему «в супор слова молвити»⁸. Владимир беспомощно подчиняется, «слезами уливайтце»⁹, «неце говорить не смет»¹⁰. Там, где Идолище представляется наезжим насильником, он посылает обычные ярлыки с требованием и угрозами «под меч склонить, под дым спустить, головушки повырубить»¹¹. В Киеве в это время ужас и трепет. «Тут Владимир князь ужахнулся, приужахнулся да и закручинился»¹².

В этой былине эффект неожиданности, несомненно, усиливается переодеванием Ильи каликой, и этот момент поведения Ильи почти никогда не опускается. Даже там, где благодаря изменениям в других частях былины переодевание совершенно не подходит и даже противоречит создавшейся ситуации, все же оно сохраняется при всех иногда вытекающих отсюда натяжках и нелепостях. Естественно, была такая предусмотрительность Ильи

¹ Гильфердинг, № 196.

² Григорьев, № 418.

³ Марков, № 69.

⁴ Григорьев, № 349.

⁵ Марков, № 69, С. 356; то же: Киреевский, IV. С. 19; то же: Григорьев, № 323, III. С. 111; № 418, III. С. 620; еще грубее: Ончуков, № 20, С. 89.

⁶ Гильфердинг, № 48; Киреевский, IV. С. 22.

⁷ «Клюшка у него сорок пуд». (Гильфердинг, №№ 48, 144; Тихонравов—Миллер, II. № 13; Григорьев, № 112), «подорожная дубина девяносто пуд без единого». (Тихонравов—Миллер, II. № 13); «гуня на нем в пять сот пуд, шляпа в тридцать пуд, костыль сорока сажень». (Тихонравов—Миллер, I. № 5).

⁸ Гильфердинг, №№ 232, 4; Тихонравов—Миллер, II. № 13.

⁹ Марков, № 43, С. 216.

¹⁰ Ончуков, № 20, С. 89.

¹¹ Григорьев, № 323.

¹² Рыбников, № 6.

при встрече с каликой в поле, в целях наиболее удобного и незаметного проникновения в город, где засел насильник. Но былина в применении переодевания не ограничивается этим случаем, Илья переодевается иногда до встречи с каликой и уже потом на пути к Идолищу встречает Иванище и берет у него клюку в 90 пуд¹; иногда, уже зная все об Идолище, Илья встречает калику только для переодевания²; иногда уже в городе Илья ищет калику, чтобы взять у него клюку³; иногда Илья переодевается уже перед самым крыльцом терема:

«Тут вдруг приехал сильный-могучей Илья Муромец,
Приехал же, стал ко красну крыльцу;
Он оделся же сам да фсе каликою,
Он каликою оделся и прохожею»⁴.

Однажды в поле, повстречав Перегритище, Илья сразу без всякой причины просит его платье и только потом «под облаком» завиднелось Идолище, с которым он и должен был сразиться и опять непременно в каличьем платье⁵. Иногда уже переодевшись, Илья еще ничего не знает об Идолище, и все же непременно в таком переодетом виде направляется в кабаки царские; там кутит с голями, закладывает свой крест и лишь потом, по просьбе Владимира⁶, или без этого, сам, своей волею⁷, приходит к княжескому терему, просит милостыню и совершает свою обычную расправу над Идолищем. Иронический разговор Ильи с Идолищем о еде почти во всех вариантах сохраняется неизменно, варьируясь лишь в стилистических частностях. Идолище кушает по семи пудов, пьет по целой кадке⁸, хлеба ест по три печи печеных, «семь печей калачей да сорок мякушечек»; вина пьет по три ведра мерных⁹, «по бочке выпиваю я пива пьяного, а по лебедю я сразу закусываю»¹⁰, «по быку семилетнему»¹¹, «по быку сторублевому»¹², «ел по три коровы вольно яловицы, да по три

¹ Рыбников, № 6.

² Гильфердинг, № 106.

³ Марков, №№ 43, 44.

⁴ Григорьев, № 349, III. С. 248.

⁵ Рыбников, № 24.

⁶ Григорьев, № 355.

⁷ Ончуков, № 20.

⁸ Гильфердинг, № 22.

⁹ Там же, № 48.

¹⁰ Тихонравов—Миллер, II. № 13.

¹¹ Рыбников, № 130.

¹² Григорьев, № 112.

ведра пива я пью»¹, «по семи пудов хлеба ест, ест по три быка яловика»². Насмешка Ильи сохраняется почти неизменной, лишь изредка обжорливая корова батюшки, с которой сравнивается Идолище, заменяется крестьянской свиньей³, собакой⁴, кобылой⁵, лошадьё⁶.

Былина кончается расправой над Идолищем: Илья обычно убивает Идолище шляпой⁷, кивером⁸; иногда встряхивает его выше буйной головушки за желты кудри⁹; убивает клюкой¹⁰, колпаком¹¹, саблей¹², шапочкой и саблей¹³;

«Повывел татарина во чисто поле,
Ай тронул его единой рукой,
Ай только татарин ведь жив бывал»¹⁴

берет за ноги и «туловом» его перебивает татар¹⁵, голову вывозит за город и втыкает на железный прут¹⁶. В одном варианте в решительный момент, когда Илья уже кинул шляпу, его схватывают и заковывают «залезами немецкими»; Илья взмолился спасу, и тогда уже «приломал все залеза немецкие», прибил всех и «выкидывал тулова окошечком на улоцку»¹⁷. Былины об Идолище поганом почти всегда кончаются последним ударом Ильи:

¹ Гильфердинг, № 196.

² Рыбников, № 120, ср.: Афанасьев, № 174.

³ Гильфердинг, № 106.

⁴ Там же, № 186; Ончуков, № 20.

⁵ Афанасьев, № 174; Киреевский, I. С. XXI; Тихонравов—Миллер, I. С. 24.

⁶ Гильфердинг, № 218.

⁷ Там же, № 232; Григорьев, № 418; Рыбников, № 6; Марков, № 43; Тихонравов—Миллер, I. С. 22; Афанасьев, № 174; Киреевский, I. С. XXII, XXXIV; Киреевский, IV. С. 22; Былины новой и недавней записи, №№ 3, 4, приложение, № 9.

⁸ Гильфердинг, № 106.

⁹ Там же, №№ 144, 178, 218.

¹⁰ Рыбников, № 24; Гильфердинг, № 4; Марков, № 44; Григорьев, № 355 (предварительно вытащив его из комнаты).

¹¹ Рыбников, № 87; Григорьев, № 138; Ончуков, № 20.

¹² Марков, № 92.

¹³ Григорьев, № 349.

¹⁴ Гильфердинг, № 186.

¹⁵ Там же, №№ 196, 186, 48, Тихонравов—Миллер, II. № 13.

¹⁶ Григорьев, № 355.

¹⁷ Там же, № 212, осложнение произошло, очевидно, из путаной реминисценции из былин «Илья и Калин» и под.

«Увалилосе Издолишшо проклятое
Да и прямо увалилосе простенком вон
И тут же Издолишшу славы поют»¹.

Иногда к этому прибавляется несколько слов об очищении города и благодарность Илье от Владимира — Константина Боголюбевича и пр. Владимир устраивает пир в честь героя:

«Тут по три дня было ликованыице
Про старого казака Илью Муромца,
Что убил Идолище поганое»².

Очень редко вариант досказывает былинку вторичной встречей с каликой и разменом платья³.

Таким образом, в этой былине, как и в предыдущей, мы наблюдаем ту же жизнь деталей: детали, безразличные или однозначные в смысле художественного эффекта, меняются и свободно заступают место друг друга, оставляя во внутреннем своем значении общую художественную потенцию. Место действия, имена второстепенных лиц, частности в представлении образа Идолища: чудище ли он, человек ли, один ли, или с военной силой, каковы проявления его засилья, — такие детали в конечном задании былины значения не имеют. Наоборот, места, благодарные и ценные для общего художественного эффекта, не только остаются, но усиленно и много разрабатываются в направлении все большего и большего нагнетания нужного напряжения и настроения. Предварительное описание Идолища и его засилья, переодевание Ильи, наконец, лукавость и ирония Ильи — все это, отдавая видимое превосходство врагу, ведет к задуманному эффекту внезапности и поэтому бережется художественной чуткостью сказителя и всегда получает свое выражение.

Былина об Идолище иногда осложняется эпизодом ссоры Ильи с князем Владимиром. Нетрудно заметить, что эта часть втянута былиной как новое выражение обычной предварительной недооценки героя, чтобы потом раскаянием резонирующей среды еще более обострить впечатление. Причины ссоры безраз-

¹ Григорьев, № 323, Гильфердинг, №№ 120, 196, 245, 232, Рыбников, №№ 6, 62, 140 и др.

² Рыбников, № 24. В варианте, где дело происходит в Идольском царстве, Илью чествуют горожане (Рыбников, № 87).

³ Гильфердинг, № 48, Григорьев, № 112.

личны для заданного этому эпизоду смысла и в двух вариантах одной и той же сказительницы Крюковой они неодинаковы. В одном случае «бояре кособрюхие» насаждали на Илью, что он похвалялся выжить Владимира; это и вызывает гнев Владимира¹. В другом варианте Владимир, созывая пир, не пригласил богатырей. Илья, назвавшись Никитой Залешанином, пришел к Владимиру и, посаженный неочестливо, высказал свой упрек и удалился:

«Ай спасибо князю все за приглашеньце!

.

У его есть-то там много бояр есь всех;

Ишше будут лоправлятьце-то когды все при гори...»²

Проходит год. Илья поехал проведать Киев. Тут как раз стоит «сила неверная, силушка татарская», наехало Идолищо. Илья разыскивает калику, берет у него клюку, идет в шатер к Идолищу и расправляется с ним. Калика рассказывает обо всем давно уже раскаивающемуся Владимиру. «Тут ведь скоры гонцы, скоры послы наехали: они звали Илью да ниско кланялись» и пр.

В тех вариантах, где к былине присоединяется эпизод с голями³, очевидно, имелась в виду неожиданность появления Ильи, как раз когда его не ждут и как раз тогда, когда он более всего нужен. Эффект получается тот же, что и при эпизоде ссоры с Владимиром. Переодетый в каличье платье, Илья заходит в кабаки царские, кутит с голями, закладывает свой крест в 500 рублей. Крест делается известным Владимиру. Тот узнает его обладателя — Илью: «А просветило тут веть ноньче красно солнышко, провещается добрый молодец». В большой радости и надежде Владимир бежит в кабаки, слезно рассказывает Илье о засилье Идолища: «на завтра-то мне да смерть назначона». Илья переодевается в худшее платье и идет к Идолищу⁴; иногда эпизод с голями, явно принимая смысл ссоры с Владимиром, опять подчеркивает беспомощность Владимира и значительность и надобность Ильи: обиженные Илеей чумаки-человальники идут с жалобой к Владимиру, но Владимир оказывается сам беспомощным.

¹ Марков, № 43.

² Там же, № 44.

³ Гильфердинг, № 232; Рыбников, № 140, Гильфердинг, № 245; Григорьев, № 355; Ончуков, № 20.

⁴ Григорьев, № 355.

мощным и ждет Илью: «Уж я што же ноньце могу ищэ делати? У миня у самого да на дому беда»¹.

У Гильфердинга (№ 22) былина об Идолище открывается пророческой легендой о турах и плачущей богородице, обычно начинающей былину о Василии Пьянице и Батыге. Архитектоническое значение этой легенды было указано выше.

Алеша Попович и Тугарин. В этой былине меняется история появления Алеши у Владимира: в одних вариантах Алеша с Екимом выезжают из Ростова, на дороге им попадается росстань с надписями, указывающими три пути в разные города. Алеша и Еким выбирают Киев и едут туда; в других былинах росстани нет. В былине записи Богораза² Алеша приезжает, потому что прослышал о беде над Киевом: «покорился Киев Тугарину». В другой былине Алеша во время угощения Тугарина уже оказывается сидящим на своем месте за печкой (приезда нет)³.

В одной из былин Рыбникова⁴ Владимир просто зазывает Тугарина к себе, как диковинного обжору. Среди гостей Владимира находится и Алеша. В большинстве былин росстань сохраняется, причем она в этом сюжете иногда и не имеет обычного характера грозного предостережения. На надписях указаны только названия городов, выбор между ними производят Алеша и Еким не по богатырским мотивам. Однако есть и такие варианты, где росстань сохраняет свой грозный смысл: в былине Григорьева (№ 212) дается такая мотивировка решению ехать в Киев:

«Нам-то тут, ребята, идти-ехати,
Идти-ехати, — да нам живым не быть;
Как живым не быть, так тут ехати»⁵.

В былине Кирши Данилова⁶ дается двойной бой Алеши с Тугарином: сначала в поле, потом в Киеве у Владимира. Росстань

¹ Ончуков, № 20.

² Былины новой и недавней записи, № 39.

³ Григорьев, № 334.

⁴ Рыбников, I. № 27.

⁵ Григорьев, I. С. 618.

⁶ Сборник Кирши Данилова/ Под редакцией П. Н. Шеффера, № 19.

предшествует первому бою. У Маркова (№ 47) бой только в поле. И в том и в другом случае — у Кириши Данилова и у Маркова — перед боем в поле Алеша переодевается каликой. Тугарин принимает Алешу за калику, спрашивает, не видал ли тот Алешу и грозит при встрече заколоть его копьем, спалить огнем. В одном варианте Григорьева¹ Тугарин представлен в виде нахвалыщика с угрозами. У Кириши Данилова есть еще одна очень интересная деталь. Перед боем с Тугарином Алеша бьет об заклад в том, что он одолеет Тугарина. Все гости Владимира кладут за Тугарина, один только Владыка черниговский подписывал за Алешу:

«Втапоры князи и бояра
Скочили на резвы ноги.
И все за Тугарина поруки держат,
Князи кладут по сту рублев,
Бояра по пятидесяти, крестьяне по пяти рублев;
Тут же случилися гости купеческие, —
Три корабля свои подписывают
Под Тугарина Змеевича,
Всяки товары заморские,
Которы стоят на быстром Непре;
А за Алешу подписывал владыка Черниговской».

Таковы особенности разных вариантов этой былины. Как их осмыслить?

В тех былинах, в которых росстань не имеет обычного предостерегающего значения, конечно, эта частность только напрасно обременяет изложение. Поэтому некоторые варианты совершенно опускают ее, а в других она приобретает свое постоянное значение подготовки, как указание на «неминучую» гибель («убиту быть»). Прекрасная во всех отношениях запись Богораза² не имеет росстани, в цельной и законченной былине Григорьева (№ 334) тоже ее нет, в другой былине Григорьева (№ 212) росстани придан свойственный ей художественный смысл.

Наиболее прочно держатся в былине: а) подробность, указывающая место, где садится Алеша во время пира (убогий уголок — за печкой), б) описание Тугарина (размеры его роста, чудовищная сила и пр.), в) иронические насмешки Алеши. На художественное значение этих подробностей указано выше.

¹ Григорьев, № 334.

² Былины новой и недавней записи, № 39.

К деталям, втянутым в былину из других сюжетов, относятся: а) представление Тугарина в виде нахвальщика, наезжающего на Киев с угрозами; б) эпизод с закладами перед боем. Замена традиционного образа Тугарина наезжим насильником имеет аналогию с подобным же превращением Идолища в былине «Илья и Идолище поганое». Архитектонический смысл такой замены был указан выше.

В эпизоде с закладами видим новое развитие уже известного мотива предварительного видимого превосходства противника. Здесь со стороны резонирующей среды развертываются те же сомнения в герое, которые наблюдались и в других былинах. На Алешу не надеются, все предпочитают свой заклад положить на сторону Тугарина. В дальнейшем последует обычный эффект: вопреки всем видимостям, Алеша побеждает. Вс. Миллеру эти заклады перед боем Алеши с Тугарином представлялись «очевидной несообразностью». Но несообразности нет: эта, хотя и контаминированная деталь, применена здесь соответственно общей тенденции подобных былин и очень кстати.

«Все присутствующие на пиру — князья, бояре, купцы, — недоумевает Вс.Ф. Миллер, — на стороне чужого насильника, любовника их княгини, а не на стороне русского богатыря, за которого ручается только владыка черниговский»¹. Так что же из этого? Они на стороне Тугарина не потому, что морально ему сочувствуют, а потому, что убеждены в превосходстве его силы: они сами подавлены этой силой и, конечно, думают, что она вообще неодолима. Ставка за Тугарина говорит только о том, что победа Алеши казалась невероятной (хотя бы она и была желательна).

Добрыня и Змей. Былина о бое Добрыни со Змеем очень осложнена сказочными мотивами, имеющими свою специфическую эстетическую окраску и привлекательность, и часто в своих деталях окрашивается направленностью сказочной внебогатырской фантастики, тем не менее ее главная сосредоточенность около героя-богатыря и его богатырского победного подвига очевидна. При всем исключительном непостоянстве и

¹ Миллер В.Ф., Очерки, I, С. 437.

невыдержанности отдельных ситуаций и картин, былина в архитектоническом расположении и соотношении частей везде сохраняет основную заинтересованность интригующим столкновением Добрыни со Змеем и выдвигает это похождение Добрыни как главную магистраль рассказа, оставляя все остальное на положении второстепенных равнозначных, аксессуарных деталей.

В своем общем составе былинная традиция в похождениях Добрыни со Змеем Горынычем знает два приключения: 1) боевую встречу во время купанья Добрыни и 2) добывание Добрыней утащенной Змеем племянницы (сестры) Владимира (Забавы, Аксины и пр.). В очень немногих вариантах эти два эпизода живут раздельно и законченно¹, в большинстве же случаев оба эпизода взаимно смешиваются и соединяются в один. В былинах, различающих оба эти эпизода, каждый из них организован замкнуто и обособленно, каждый со своим обострением и замыканием главного эффекта: и первая и вторая схватки со Змеем предваряются моментами подготовки, и в первом и во втором случае Добрыне приходится преодолевать своеобразные опасные моменты, и оба заканчиваются удовлетворением победителя. Мы не будем выяснять всех вариаций в сюжетном движении былины, ограничимся указанием архитектурного положения ее отдельных мотивов, безразлично, в каком сочетании они находятся, ибо при всех вариациях они сохраняют одно и то же внутреннее значение.

Напрягающей и интригующей подготовкой встречи Добрыни со Змеем в большинстве вариантов являются предостережения матери «Ты не ездика на гору Сорочинскую..., не куплись-ко ты во матушке Пучай-реке» и пр.². В этих случаях былина или сразу непосредственно начинается со слов матери³, или слова матери предваряются несколькими стихами о возрасте Добрыни и потом, без всякого повода, дается предостерегающее обращение⁴, иногда Добрыня сам просится на Пучай-реку⁵. Есть

¹ Гильфердинг, №№ 5, 157, 148, Рыбников, № 25; Тихонравов—Миллер, № 21; Марков, № 73; Гильфердинг, №№ 79, 64, 59; Григорьев, № 301.

² Такие предостережения в разных стилистических вариациях имеются во всех вариантах, где Добрыня едет па реку сам, своей волею. Точные указания будут ниже.

³ Гильфердинг, №№ 5, 148, 157. С. 25, № 289; Рыбников, № 25. и 25 bis.

⁴ Гильфердинг, № 79.

⁵ Жарко купаться (Гильфердинг, № 123); охотиться (Гильфердинг, №№ 59, 64). В былинке (Марков А. В. Беломорские былины, № 100) Добрыню от купанья остерегает Илья Муромец.

варианты, где на Пучай-реку Добрыню посылает князь Владимир. Это всегда происходит на пиру и делается в форме особого вызова к опасному делу, от которого сторонятся другие богатыри и за которое берется один лишь молодой Добрыня¹. Для усиления строгости момента при этом делается особая запись на бумаге, чтобы Добрыня не отказался от своих слов:

«Говорил-то Владимир князь да таковы речи:
— Уж ты гой еси, Олешенька Попович!
Ты бери-ко все чернил, бумаг,
Ты пиши-тко с Добрыней записи великия,
Во хмелинушки Добрыни захлыснулосе²
Чтобы завтра Добрыня не попетилсе»³

Во всех этих случаях угрожающие предвестия этим не ограничиваются. Добрыня, получив поручение, кручинится, жалуются матери на свою судьбу, та упрекает его в опрометчивом хвастовстве:

«Ты нималу себе шуточку нашутил жо:
Там много дородных добрых молодцов приезживало,
А как русских-то сильных, могучих все богатырей,
А назад ни один не приезживал...»

Далее угрозы о земле Сорочинской⁴. Очень нередко в качестве повода к недооценке подчеркивается молодость Добрыни. В варианте Тихонравова-Миллера (№ 21) отец Добрыни, Никита Романович, уходит в монастырь и оставляет за себя Добрыню⁵. На это Владимир недоверчиво замечает:

«Он малешенек ишшо и глупешенек,
Глупешенек— только трех годов».

¹ «Притулятся старший за среднего, средний за младшего» и пр. (Марков, № 73. Труды Музыкально-Этнографической комиссии. Материалы А.В. Маркова. № 12; Григорьев, № 52, Марков, № 112 и др.).

² «Похвастал». Примечание Маркова.

³ Марков А.В. Беломорские былины. № 73, С. 373. Сравнить еще Труды Музыкально-Этнографической комиссии, I. Материалы А.В. Маркова. № 12: «Записали они записи великия, закрепили они князем-то Владимиром». А.В. Марков усматривает здесь состоявшееся пари. (См.: Марков А.В. Из истории русского былевого эпоса, 1907. Вып. II, С. 21.)

⁴ Марков А.В. Беломорские былины, № 73 и др.

⁵ Ср. былины о Михайле Даниловиче.

Тем не менее Никиту Романова отпускает, а Добрыня вырастет до 15 лет; сердце в нем «возъярилося», могучие плечи «расхотелися», и он просит себе коня богатырского «съездить далече во чисто поле, пострелять гусей, лебедей». Матушка опять его предостерегает: «Ты малешенек еще и глупешенек... Потерять тебе будет буйна голова», но все же после большой настойчивости Добрыни отпускает его, напутствуя новыми предостережениями об опасных струях на Днепре-реке. Чаше рассказ о молодости, отметив моменты удалства Добрыни-мальчика¹, заканчивается его просьбой к матери (реже к отцу) отпустить его в поле поляковать. Мать говорит ему, что он молод и зелен, но после колебания отпускает Добрыню с уверениями и просьбами не купаться в реке².

В описании змея обычная гиперболизация и устрашение:

«А не темна туца да покатиласе,
Как не оболоко да навалилосе, —
Налетело змеишо да зло Горынишо»³.

Змей бывает о трех головах или хоботах⁴, о восьми⁵, о двенадцати⁶, о тридцати⁷. Иногда змей носит общие черты с Тугарином⁸. Вопреки своим угрозам дымом задушить, искрой засыпать, огнем сжечь, водой излить, хоботами задавить, унести, сожрать и пр., Змей иногда бьется вооруженный саблями, копьями и пр.⁹. Обычно название Змея дается в форме увеличительной: змеинище, змеище, горынчище, горынище, иногда притугалище¹⁰, змея лютая Горынчата¹¹.

¹ Руку, ногу вывернет и пр., (ср. былину о Ваське Буслаеве).

² Киреевский, II. С. 23; Григорьев, № 19; Сборник Кириши Данилова, № 45, С. 147; Былины новой и недавней записи, № 21; Марков А.В. Из истории русского былевого эпоса, приложение, №№ 1, 3, 4; Григорьев №№ 342, 408, 87; Ончуков, № 59; Марков, Беломорские былины, № 5, нескладно: перепутаны мотивы пира, похвалы и мотивы детства, благословение матери повторяется два раза.

³ Григорьев, III. С. 560. Ср.: обычные сравнения змея с тучей, с громом, с дождем.

⁴ Гильфердинг, № 79, Григорьев, № 370.

⁵ Гильфердинг, № 123.

⁶ Гильфердинг, №№ 5, 148, 157; Киреевский, II. С. 24-28.

⁷ Тихонравов—Миллер, II. № 21 и др.

⁸ Бумажные крылья и пр., Тихонравов—Миллер, II. № 21.

⁹ Тихонравов—Миллер, II. № 21.

¹⁰ См., например: Киреевский, II. С. 24, 41 и др.; Гильфердинг, № 148.

¹¹ Гильфердинг, Т. II. № 185. Эпитет «лютый» (см.: Киреевский, II. С. 41, 42, 43 и др.; Григорьев, № 104).

Добрыня в момент нападения оказывается беззащитным. Мотив купанья, когда Добрыня находится посреди реки, радостный и безоружный, утилизируется былиной как новое обострение опасного момента и новое увеличение заслуги богатыря-победителя. Добрыня выезжает иногда вооруженным (лук, стрелы, палица, копье, сабля, латы)¹, иногда он, действительно, бьет змея палицей² или саблей³, но гораздо чаще в нужный момент при нем оружия не оказывается. Добрыня, вышедши из воды, не находит ни коня, ни сабли; иногда причина такого отсутствия объясняется трусостью испугавшегося и ускакавшего парубка⁴ (резонанция), иногда объяснения отсутствуют⁵. Добрыня спасается шляпой греческой⁶, камнем⁷, песком⁸. В качестве оружия иногда применяется плетка, иногда согласно наказу матери предназначенная для коня и имеющая волшебное значение⁹, в других случаях утерявшая таинственное значение и применяющаяся как простое оружие, которым оказалось возможным «змея застегати до смерти»¹⁰.

Аксессуары былины чрезвычайно разнообразны. Охота и купанье Добрыни происходят то на Пучай-реке (большинство вариантов), то на Днепре-реке, то на море. Змей живет у Сорочинских гор, у Тугих гор, Пещерских гор, Пещарымских гор, у камышка Алатыря, у камня Самофирия¹¹, Саворских гор¹², у реки Кострюхи, Сафат-реки, Израй-реки, Ердан-реки, Плакун-реки.

¹ Гильфердинг, №№ 59, 64, 79, 123, 93; о вооружении ничего нет; Кирша Данилов, С. 147.

² Гильфердинг, № 93.

³ Марков, Из истории русского былевого эпоса, приложение №№ 3, 4.

⁴ Гильфердинг, №№ 59, 64 и др.

⁵ Былины новой и недавней записи, № 21; Марков, № 73; Гильфердинг №№ 79, 148, 157.

⁶ Колпак с песком (Григорьев, № 114); колпак земли Греческой (Гильфердинг, №№ 5, 148, 157 и др.); пуховый колпак (Григорьев, №№ 301, 408). Былины новой и недавней записи, № 21.

⁷ Марков, № 73; Григорьев, № 87.

⁸ Григорьев, № 52; Кирша Данилов, № 45; Тихонравов—Миллер, № 21.

⁹ Гильфердинг, №№ 5, 148, 157; Марков, № 1.

¹⁰ Гильфердинг, №№ 59, 64; Марков, № 5. Плетку заменяет шалыга (Тихонравов—Миллер, № 21), богатырская «плетка шелкова сорока пудов» (Гильфердинг, № 191).

¹¹ Григорьев, № 408.

¹² Григорьев, № 228.

Племянница (или сестра) князя Владимира называется Забава Путятишна, Марфа, Марфида Всеславьевна, Апраксия, Настасья. Отец Добрыни или князь, или купец, жив он, или умер, мать носит различные имена¹.

Конь Добрыни то отцовский, то дедушкин, то его прежний хозяин совсем не упоминается. Бой складывается в самых различных комбинациях: различна его длительность, обстоятельства нападения и сопротивления и некоторые частности в перипетиях и в результатах, различны обещания змеи, подарки змеи, вероломство змеи, иногда вероломство Добрыни, помощь небесных сил, различна картина обиталища змеи, куда Добрыня проникает, выпуская плененную девицу, различны роль и место змеенышей, наличие или отсутствие выпускаемого Добрыней полона и пр.

Кострюк Матрюк. Одни варианты песни о Кострюке Матрюке в начале имеют рассказы о смерти жены Грозного и о женитьбе его на Марье Темрюковне², другие рассказы о смерти жены теряют, а в рассказе о женитьбе часто сокращают подробности (выбрасывают сватовство Грозного, его путешествие в чужие земли, о приданом, о пышности его свадьбы)³; третьи — не имеют никакого следа женитьбы. Кострюк является ко двору царя как обычный нахвальщик, вызывает поединщика, угрожает за щитом пройти всю Москву⁴, четвертые — окончательно путаются: в них есть указание на пир, как на свободное торжество, где присутствует и Кострюк, но Кострюк, однако, держит себя как насильник, хвастает, угрожает подчинить себе всю Москву⁵,

¹ Именные и топографические особенности отмечены в статье А. В. Маркова «Из истории русского былевого эпоса» (Вып. II. С. 1—41).

² Миллер В. Ф. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв., №№ 27, 28, 29.

³ Там же. №№ 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44—48, 58 (Иван Грозный отдавал дочь. Пир); 63 (проза); 64—68, 70, 72, 73 (женитьба есть, но борьба не на свадебном пиру, позднее); 74, 75, 76 (см. 73, 77, 78, 80, 82, 84, 88—91 (упоминание о женитьбе есть, борьба позднее).

⁴ Там же. №№ 50, 60, 69 (нет Ивана Грозного), 87 (Грозного нет).

⁵ Там же, №№ 71 (проза. Пир без женитьбы), 79 (свадебный пир, угрозы), 81 (на пиру угрозы), 83 (пир без женитьбы), 74 (угрозы при сватовстве), 75 (то же), 78 (на пиру угрозы).

пятые — говорят о враждебном наезде Кострюка вместе с Купавой крымской: они раскидывают у Москвы шатры, шлют посла с угрозами и требованиями поединщика, царь пугается, приглашает их на пир, иногда они сами сразу являються к Ивану Грозному.

Обстоятельства появления русского богатыря, противника Кострюка, тоже неодинаковы: иногда после похвалы и требований Кострюка Иван Грозный заставляет Никиту Романовича трубить в трубы, вызывать желающих¹, иногда это делает сам Грозный², в нескольких вариантах «супротивничка» Кострюку выискивают неназванные послы, посланнички, слуги верные³, иногда это делает какой-то Федька дьяк⁴; есть вариант, где сам князь (Михайла князь Московский) вызывает борцов письмами⁵, вдова Аксинья в качестве борцов называет своих сыновей⁶. Иногда поисков и вызова нет, борцы являются сами⁷, иногда Кострюк сам бежит на съезжий двор⁸; сам царь называет, выставляет борцов⁹. Противниками Кострюка бывают: Потанюшка Хроменький, Васенька Хроменький, Илеюшка, три брата Андреи Андреевичи, Андрей, Потаней, Абросимка, Федька, Федька и Михалка и др., иногда имени нет, называется просто крестьянский сын¹⁰.

Во всех вариантах главная часть одна и та же — победа Потанюшки (или его заместителя) над зазнавшимся Кострюком. Все варианты разрабатывают то, что относится непосредственно к этому поединку. Гиперболическое описание силы врага¹¹, его

¹ Миллер В.Ф. Исторические песни русского народа. №№ 30—32, 35—38, 40, 44, 45, 48 49, 66, 67, 84 и др.

² Там же №№ 33, 34, 83.

³ Там же, №№ 47, 60 (нашли их пьяными), №№ 62, 71, 80.

⁴ Там же, № 51.

⁵ Там же № 50.

⁶ Там же, № 55.

⁷ Там же, №№ 43, 46, 52, 53, 54, 58, 59, 61, 63, и др., 69, 70, 73, 81, 82, 88, 89.

⁸ Там же, № 57.

⁹ Там же, № 68.

¹⁰ Там же, № 82.

¹¹ См., например: № 68: «он триста скамей повалил, полтретьяста бояр подавил, кому руку, кому ногу изломал, и кому-то буйну голову сорвал»; № 71: «триста скамей повалил, семьсот гостей задавил, да двести удалых молодцов»; № 72: «полтораства бояр задавил, пятьсот донских казаков»; № 69: «семьсот казаков заборол, восемьсот татарин, девятьсот удалых-добрых молодцев» и т.д., в каждом варианте свои цифры. Под ногами Кострюка «переклады гиблются, переходы колыблются, ступеньки подгибаются» (51); «зашипел он по-змеиному, заревел он по-звериному», № 80 и др.

дерзкое самохвальство, видимая невзрачность русского богатыря — действительного героя, — это такие черты, которые, как мы видели, превратились в эпический шаблон. Эти характерные для богатырского сюжета особенности сохранены во всех вариантах, тогда как подробности, далекие от темы поединка, легко или искажаются, или выпадают совершенно.

Таким образом, все построение былины сконцентрировано вокруг ее главного героя, а он сам существует здесь только в своем богатырском подвиге. В былине нет никаких отходов за пределы этой главной темы¹. Вся действующая среда и все эпизоды, весь пафос былины направляются в одну точку скрещения сил двух противников и на исход их непродолжительной борьбы. Герой в былине — единственный объект самостоятельного и самодовлеющего интереса и любования, все остальное приобретает смысл только в приложении к нему и через него, на его победоносном ударе фиксируется все напряжение, весь восторг и воодушевление всей былины от начала до конца.

Нить движений и действий героя иногда прерывается действиями других лиц, но последние всегда направлены к герою: они всегда даны или для мотивации его действий, или для резонансии на его действия. Весь состав действующих лиц здесь всегда исчерпывается тремя сторонами: 1) герой, 2) его противник, 3) резонирующая среда. И сам герой, и его противник даются былиной почти исключительно в интересе предстоящего их состязания. Все остальные лица, захваченные в повествование, дают лишь фон и рельеф доблести героя и, являясь то в роли потерпевших от врага, то нуждаясь в защите от его ожидаемого нападения, то бывая просто зрителями, расположены около главного события как будто для того только, чтобы отозваться удивлением и восторгом перед доблестью, ратной силой и славой героя. К этой третьей стороне направлены все эффекты богатырских походов, отсюда в тревожные моменты идут напряженные ожидания и сомнения, здесь же находят осуществление и реализацию вдохновляющие восторги побед.

Общая архитектурная устремленность обнаруживается и на свойствах речевого потока былинного повествования.

¹ Категоричность наших суждений исключает явно дурные варианты.

Исключительная сосредоточенность рассказа на действиях героя создает решительное преобладание динамики над элементами статики. Отсюда эта непрерывность и стремительность слитных предложений с множеством сказуемых при одном подлежащем и незначительном количестве самых необходимых второстепенных членов, вошедших в речевую ткань лишь для указания объекта и направления действий главного лица.

При этом в общем потоке движения действия не все моменты равноценны для рассказчика. При общей схематичности повествовательного аппарата былина все же иногда замедляет бегущую струю событий. Одни моменты рассказчиком фиксируются только голыми обозначениями, без указания длительного наполнения: «... едет ко городу ко Кидошу... Над Кидошем подступала сила поганая» и т. д.¹ (временной пропуск: едет к Кидошу и сразу оказывается уже у Кидоша); некоторые временные промежутки обозначаются только в их начале и конце.

«Как поехал на тот на шум и гам великий,
Во ту сторонку полуденную,
Приехал как под город Смолягин:
Как тут стоит-то силушка поганая»... и т.д.²

Третьи раскрыты и переданы в целом ряде промежуточных одновременных и рядоположных действий, близко слитых друг с другом и наполняющих и замыкающих собою какой-то один целостный акт или эпизод.

«Сам как спускался с добра коня,
Рвал левой рукой сырый дуб,
Сырый дуб крякновистый,
Привязывал ко левой к булатней ко стремены;
Тут опять рвал правой рукой
Сырый дуб крякновистый,
Брал как он да во праву руку;
Напустился на бурзов-поганных на тотаров,
Куда едет и машет, — туда улица,
Перевернет-перемахнет, — переулочок»... и т.д.³

¹ Тихонравов—Миллер, II. № 1.

² Рыбников, № 127, II. С. 149.

³ Там же, С. 150.

В последнем случае иногда происходит особенное сгущение движений и состояний, глагольные стержни учащаются, сплетаются, образуют единую массу то рядоположных, то пересекающихся, то сливающихся пятен и линий, и повествование становится почти описанием, динамика оказывается на рубеже и частью как бы переходит в статику. Таковы картинки седлания коня и иногда стреляния из лука (последнее реже и слабее)¹.

Описательный элемент в богатырских былинах совершенно отсутствует; жилища, утварь, костюмы пребывают вне интереса художника². Если по ходу рассказа мелькает крыльцо княженецкое, «околенки стекольчатые» или «маковки серебряны», то это лишь тогда, когда оказывается надобность отметить поступь богатырскую, под которой согнутся ступеньки крылечушка, или когда раздастся свист Соловья и от него рассыплются околенки, одним словом, когда предмет окажется вызванным по надобностям динамической выразительности.

Вообще былина описывает лишь тогда, когда описание вызвано прямой направленностью рассказа, когда описание нужно непосредственно по самому существу той конкретной задачи, которую ставит себе данный сюжет. Поэтому ее описания всегда относятся прямо к главным лицам рассказа и захватывают непременно только те черты, которые ближайшим образом ведут сюжет. Вот почему в былинах о Дюке описывается только его богатство, в былинах о Чуриле его наружность и костюм, в былинах о Микуле его соха, в былинах о женитьбе Владимира краса его невест и т.д. Поэтому же в былинах о богатырских подвигах описывается седлание коня и поездка богатырская. Здесь герой былины является предметом любования исключительно с этой воинской стороны, и художественный свет дан только сюда.

Если при общей стремительности рассказа в былинах все же находятся звенья замедленного темпа, то это является несомненным показателем наиболее близкой художественной заинтересованности именно данными моментами и положениями, а это, в свою очередь, очевидно, определяется общей главной направленностью сюжета. И в тех былинах, которые мы здесь имеем в

¹ Именно эти места квалифицировались не раз как прием описания через повествование (см.: Сиротинин А.Н. Беседы о русской словесности. Спб., 1913, С. 223-235).

² Ср. совершенно иное в былинах о Дюке, о Чуриле, о Соловье Будимировиче, где описательные элементы находятся в самом центральном задании сюжета.

виду, замедленные места как раз относятся только к обрисовке удальства и ратной силы героя. Таковыми являются прежде всего изображения «поездки» богатырей, седлание, посадка, быстрота коня. Былина любит и ласкает каждую принадлежность богатырского убранства, и каждую ниточку и бляшку, как и всего самого героя, представляет в отменно-идеальном свете. Отсюда ласкательные формы: «Кидал потички на потички, войлочки на войлочки», черкацкое седло¹, седлышко², сивушко-бурушко, уздица тесмянная³, клал он стрелочку в подзолоточку⁴, пряжицы, шпенечики⁵ и т.п.

Отсюда — отменно-идеальные черты каждой принадлежности богатырского убранства: подпруги — чистого серебра, пряжечки-шпильки красного золота, стремяна булата заморского, шелк шемаханский, «шелк-то не рвется и не трется, булат-то не ржавиет, красное золото не мидиет, чисто серебро не зелизнет»⁶. Заметим, что и здесь, кроме задерживающего и выделяющего накопления мелких и дробных движений героя, былина в тех же целях к полному эффекту очарования прерывает развертывание движений и событий, чтобы и здесь осветить героя любимым приемом эмоциональной резонанции со стороны специально вводимых для этой цели персонажей.

«У Ильи конь бежит, да как сокол летит.
Реки, озера промеж ног берет,
Хвостом поля укрываются.
Старши богатыри дивуются:
— Нет на поездку Ильи Муромця!
У его поездочка да молодецкая,
Вся поступочка да богатырская!»⁷

Или

«Видели молодца на коня да сядучись,
А не видели добра молодца поедучись,

¹ Сорокинское описание. Рыбников, II. С. 147–148, 174 (об Илье, Добрыне, Дюке и пр.). С. 187, 198–199, 235–236; ср. С. 453 и др. Рыбников, II. С. 56, 403.

² Рыбников, II. С. 453.

³ Амосов о Добрыне (Рыбников, II. С. 376).

⁴ Антонов о Добрыне (Рыбников, II. С. 404).

⁵ Там же, С. 453 и др.

⁶ Рыбников, II. С. 147–148.

⁷ Киреевский, I. С. 80.

Одна куревка прокурила,
Куда поехал удалый-добрый молодец»¹.

Кроме этого, места замедленного темпа падают на описание угрожающей силы и наружности противника. Наружностью действующих лиц богатырская былина вообще не интересуется², но здесь, в подготовке будущего эффекта победы, ради нагнетания интригующей тревоги, в повествование внедряются описательные угрожающие контуры Соловья, Идолища, Тугарина, Змея Горынчища или обложившей город рати. Здесь развитие сюжета чаще всего осложняется наибольшим количеством полупоисательных пятен³.

Другое, что перебивает основную повествовательную ткань былинного рассказа, это диалог. Если, как было замечено, замедление рассказа фиксирует места, наиболее связанные с обрисовкой главного эффекта, то тем более моменты диалога (когда рассказ переходит в сцену и событие представляется в лицах) должны обозначать наибольшее обострение творческой заинтересованности.

Соотношение диалога с повествовательно-монологической речью по разным вариантам не совпадает. Однако диалогическая разработка распространяется преимущественно лишь на определенные места сюжета. В былине об Илье и Соловье Разбойнике это бывает: 1) в эпизоде приключения Ильи под городом Чернивовом⁴ и других функционально заменяющих его картинах (встреча с разбойниками и пр. см. выше). В сценическом изображении дается встреча Ильи горожанами и переговоры с ним, выражающие признательность и удивление пред его подвигом; здесь же в устах горожан описываются опасности дороги; это дает возможность сопровождать описание соответствующими резонанционными ламентациями. 2) Диалог входит в эпизод проезда Ильи у терема Соловья. Догадки дочерей Соловья, кто кого ведет: Соловей мужика или мужик Соловья — даются в раскрытой сцене, в живом обмене реплик. 3) Наконец последняя, заключительная часть былины: недоверие в Киеве, протест Ильи,

¹ Рыбников, II. № 127, С. 148.

² Ср. иное в былине о Чуриле, где наружность имеет ближайшее отношение к заданию.

³ См. выше об изображении противника и о состоянии подавленной резонирующей среды.

⁴ Кидошем, Себежем и пр.

демонстрация силы Соловья и пр. почти всегда целиком развивается в непрерывной смене восклицаний, взаимного столкновения недоумевающих или негодующих реплик, всегда направленных к выделению героя.

В былине об Идолище в диалогической разработке находим:

1) встречу и разговор Ильи с каликой; разговор целиком наполнен ламентационным описанием засилья Идолища (см. выше); 2) разговор Ильи с Идолищем (об обжорстве Идолища, о корове и пр.; направленность сцены см. выше). В былине об Алеше и Тугарине этому аналогична сцена между Тугарином и Алешей. В былине о Добрыне и змее сценически разработаны ламентации¹ пред поездкой Добрыни. Встреча Добрыни со змеем всегда сопровождается угрозами и сценкой надменного самохвальства змея. В песне о Кострюке особые диалогические сцены отданы самохвальству и задору Кострюка и заключительным словам удовлетворения за посрамление наказанного Кострюка (слова Марьи Темрюковны и ответ Грозного).

Во всяком случае, внутреннее наполнение диалога всегда сосредоточивается исключительно на темах выделения и прославления богатыря.

В выражении чувств, вызываемых действующими лицами и происходящими событиями, былина не знает непосредственного авторского вторжения.

Эмоциональная настроенность, дающая тон рассказу и оценку происходящему, сказывается исключительно в наглядном обнаружении чувств резонирующих действующих лиц и иногда в стилистических способах обозначения и описания вовлекаемых в рассказ лиц и вещей. На это выше, в разных местах, по ходу общего изложения, обращалось внимание. Несимпатическое отношение к врагу вызывало такие эпитеты, как Идолище «поганое», Идолище «*проклятое*» и пр. Увеличительные имена здесь применяются не только в отенение увеличения, но и для выражения пренебрежения и отвращения: Идолище, притугалище, горынчище, хребтинище, лицинище, лоханище и др. И наоборот, ласкательные имена дают тон теплой ласки: бурушка, Илюшенька, Алеша и пр.

Печать общей симпатии к герою проявляется и в том, что ему, кроме богатырства, по ходу рассказа, в составе аксессуарных деталей, придаются всегда те черты, которые, очевидно, дороги

¹ Матери Добрыни или других лиц.

самому рассказчику и вообще являются для него желанными. Например, серьезный автор придаст герою черты «вежества» и солидного благообразия; ухарски беспечный и разгульный — дает черты вольного удалства. В составе таких красок почти в каждом варианте всегда сказывается личный вкус сказителя. Даже одно и то же лицо принимает на себя различные и противоположные качества в зависимости от того, какими симпатиями и взглядами была охвачена та среда, в которой жил и передавался данный сюжет.

При этом богатырский подвиг героя всегда остается в главной фиксации рассказа. Все привлекательное в герое структурно сосредоточено и выделено в его славном богатырстве. Былина наделяет героя всеми качествами, которые служили бы для его большей привлекательности и похвалы, и наоборот, в обрисовке противника героя былина всячески сгущает черты, вызывающие отрицание, пренебрежение и отвращение.

В этой общей эмоциональной функции дается, например, обычное противопоставление «очестливости» богатыря и неучтивости его врага басурманина. По принятому этикету былины, богатырь, входя в палаты, всегда «крест он кладет по писаному, поклон ведет по ученому, на все на три, на четыре на сторонки поклоняется»... Этому противопоставлено «басурманское» невежество «татарина»: «креста он не клал по писаному, и не вел поклонов по ученому..., полагал он грамоту посыльную на золот стул, и пословечно он, собака, выговаривал»...¹ В той же функции у героя представлены черты доброты, бескорыстия, непритязательности и всякого благонравия при соответствующих отрицательных качествах противника.

Иногда противопоставление между героем и противником сопровождается открытым выражением чувства национальной гордости. Национальная тенденция сказывается уже в том обстоятельстве, что героем былины всегда является «русак», русский человек, ездит он по русской земле, защищает русскую землю, противник героя всегда чужанин, «басурманин», «злое татаровье» или «Литва поганая». Илья, отпуская трех побежденных царевичей, завещает им:

«Вы поедьте по свым местам,
Вы чините везде такову славу,

¹ Рыбников, I. № 7, С. 37.

Што святая Русь не пуста стоит,
На святой Руси есть сильны, могучи богатыри»¹.

В том же смысле представлен ответ Грозного на заступничество Марьи Темрюковны за посрамленного Кострюка:

«Ты баба, ты бабье знай!
Не то-то нам дорого,
Что татарин похваляется,
А то-то нам дорого,
Что русак насмехается»².

В некоторых былинах столь же непосредственно заявлены классовые симпатии. По очень многим вариантам Ильи «мужик», т. е. крестьянин, противопоставляется «боярам толстобрюхим», «голи кабацкие» — «богатым гостям княженецким»³. К боярам в былинах почти всегда отношение ироническое. Когда по требованиям сюжета герой оказывается обиженным, несправедливо обездоленным, то в роли исполнителей всякого вероломства, наущничества, клеветы и завистничества всегда оказываются князья, бояре (см. мотив ссоры Ильи с Владимиром)⁴. Сам Илья нередко выступает героем-заступником «голей кабацких» и именно с этой стороны находит себе признательность⁵.

Во всех этих случаях явно выраженной социально-оценочной тенденции отчетливо проявляется народно-патриотическая и классовая патетика быliny. В эстетическом прославлении русского богатырства выражается убеждение народа в своем достоинстве и непобедимости.

II

При одинаковой общей направленности быliny о богатырских подвигах сильно разнятся и обособляются друг от друга по своим сюжетам. Объяснить происхождение этого разнообразия одними целями эстетического воздействия не представляется

¹ Киреевский, I. С. 35–36.

² Миллер В. Исторические песни. С. 215.

³ См. об этом у В.Ф. Миллера: «Отголоски смутного времени в былинах» (Миллер В.Ф. Очерки. II. С. 265–358).

⁴ Гильфердинг, № 75; Марков, №№ 94, 43; Ончуков, №№ 2, 20.

⁵ Гильфердинг, №№ 47, 76, 220; Рыбников, № 127 и др.

возможным. В самом деле, почему Соловей Разбойник должен быть непременно лесным жителем, почему его орудием должен был быть свист, почему Добрыня непременно должен иметь состязание с Змеем Горынычем, а Алеша с Тугарином, почему в каждой из этих былин встреча противников должна состояться именно при данных там обстоятельствах, а не иных, почему и откуда такое постоянство в сохранении каждого сюжета, когда по общей направленности к прославлению героя отдельные элементы и ситуации легко могли бы заменяться взаимно, или бесконечно варьироваться в новых положениях, нисколько не меняя и не теряя главной цели общего задания. Этого, однако, нет.

Каждая былина при всех изменениях твердо держит какую-то основу сюжета, и если бывают искажения и перестановки, которые делают былинку неузнаваемой, то такие случаи всегда резко выделяются из общей массы односюжетных вариантов и представляются среди них исключением. Каждый сюжет сохраняет свой особый костяк с неизменной установкой основной ситуации и главных линий внутреннего движения. Уже по одному этому нужно предположить у каждого сказителя стремление сберечь в своей передаче представления о каждом своем герое не только в сохранении общей атмосферы восторженного удивления пред ним, но и во всей той предметной конкретности, с которой связан его изумляющий подвиг.

Необходимо предположить, что в развитии былины был момент, когда фактическая конкретность, входящая в ее состав, в известной мере являлась для нее предметом непосредственного интереса, как прямое оформляемое ею задание, и в этом случае в каждой отдельной песне она для автора была незаменима, иначе терялся бы самый предмет его возбуждения и творческих усилий. Нужно предположить какое-то сюжетное ядро, которое в былине когда-то дорого было самой фактичностью своею, как воспроизведение определенного события, всем известного и имеющегося в виду. Оттуда, из того отдаленного момента, и идет основная кристаллизация сюжета, как некоторого, потом уже неразрывного, слитка конкретных представлений. Конечно, и при прямой установке рассказа на воспроизведение реальности область захватываемой действительности даже в пределах одного факта имеет свои границы и свой фокус. Здесь уже выдвигается ядро значимости совершившегося события, подхватывается пробившийся в нем и увлекший элемент скорби, радости, смеха, гнева или восхищения на почве общеморальных или национальных

или классовых оценок. Фактическая действительность дается в общих чертах, событие воспроизводится лишь в линиях главной канвы и лишь постольку, поскольку это нужно для воспроизведения выдвинувшейся главной психологической ситуации.

Непостоянство фактической конкретности по вариантам, композиционные перестановки, замены и пр. свидетельствуют о том, что в дальнейшем, с утратой интереса к факту самому по себе, фактическая действительность для былины становится безразличной, она утилизируется былиной по преимуществу со стороны ее функционально-эстетического веса, какой она может иметь в данном сюжетном применении; ценность песни тогда сосредоточивается почти исключительно на эстетико-психологическом стержне ее, и реалистическая тенденция (верность данному факту) отходит на задний план и, наконец, совершенно забывается. Фактическая конкретность произведения теперь ценится лишь со стороны того общего эмоционального потока, который она собою несет, и в этом случае, наряду с другими подобными ситуациями, она теряет прежнее положение единственности и незаменимости. Открывается свобода изменений, пропусков и равнозначных замен.

* * *

Обратимся к примерам.

Былина о Кострюке представляет для нас наиболее счастливый случай фактической иллюстрации раскрываемого процесса сюжетных изменений. Правда, и здесь мы не располагаем необходимой полнотой и документальностью восстанавливаемой исторической картины, давшей фактическую основу песенному сюжету. Кроме того, и здесь, так же, как и в других случаях, возникновение отдельных вариантов песни не имеет хронологической документации, и наша хронологическая линия в конце концов будет доказательна лишь по мере внутренней логической очевидности. Тем не менее из всех былин о богатырских состязаниях (подвигах) былина о Кострюке в своем генетическом зерне представляется наиболее открытой. Имена действующих лиц: Кострюк Матрюк, Марья Темрюковна, Иван Грозный — находят себе ясные бесспорные исторические соответствия. События, рассказанные песней, женитьба Грозного и сопровождающие ее обстоятельства, в наиболее значительной

части покрываются известными историческими фактами. Можно с наибольшей уверенностью признать поводом для песни какое-то посрамление приезжего черкашанина на состязании с русским борцом¹.

Сохранившиеся варианты дают ряд последовательных изменений песни, какие должны были в ней происходить с отходом исторического эпизода в далекое прошлое и с утратой интереса к фактической стороне самой по себе. Сначала предание отчетливо сохраняло память об обстоятельствах времени и места, при которых совершилось состязание, и ряд вариантов повествует о смерти прежней жены Грозного, о его женитьбе на чужеземке Марье Темрюковне, о взятом за нею приданом, о приезде чужеземных гостей и родственников, о богатом свадебном пире и, наконец, о происшедшем состязании, на котором и были посрамлены чужеземцы в лице Кострюка². Следующий ряд вариантов, опуская эпизод смерти прежней жены и начиная повествование с рассказа о женитьбе, оставляет в рассказе лишь то, что находится в более близкой и непосредственной связи с главным конечным эпизодом. Здесь пока о женитьбе рассказывается все же с большой полнотой и обстоятельностью. Песня повествует о сватовстве Грозного или через посольство или путем личной поездки в чужую сторону к королю Небрюку Небрюковичу, обстоятельно рассказывает о количестве приданого, об обратной поездке в Москву, упоминает о крещении Марьи Темрюковны и потом уже, в связи с хвастовством Кострюка на свадебном пиру, развешивает картину состязания³.

Некоторые варианты, связав мотив о женитьбе Грозного с мотивом смерти его прежней жены и ее предсмертным завещанием не жениться на чужой стороне, раздваиваются в центральном интересе и впадают в неясности и неувязки. Песня, оберегая смысл и значение предсмертных предостережений и желая сохранить выдержанность общей концепции, ставит в центре рассказа судьбу и поведение Марьи Темрюковны и неуклюже связывает с нею эпизод единоборства с Кострюком. Таков вариант Миллера, № 27 — Киреевский, (т. VI, С. 114.). Желая оправдать предсказания умершей благоверной царицы, песня,

¹ Какой это был из братьев новой царицы Марии Темрюковны: Матрюк ли, как это думают В.Ф. Миллер и Б.М. Соколов, или Сакунтал, как это думает С. Шамбинаго, — для нас здесь пока безразлично.

² См.: Миллер В. Исторические песни, №№ 27, 28, 29.

³ Миллер В. Исторические песни, №№ 33, 34, 35, 41, 67.

очевидно, ради этого сохраняет на Марье Темрюковне тень каких-то подозрений и, вместе с поражением Кострюка, заставляет царя расправиться и с самой царицей.

«Брал царь свою Марью Темрюковну,
И вел он в далече-чисто поле,
Стрелял он ей в ретиво сердце:
Тут ей и славу поют»¹.

В большем количестве вариантов мотив сватовства, приданого и женитьбы присутствует уже только в виде краткого упоминания. Певец эти эпизоды не развивает в особый сказ, он вводит эти факты лишь в качестве предварительной экспозиции и быстро переходит к главному эпизоду борьбы:

«Как наш царь холост был;
Васильевич неженатый был;
Он брал из чужой земли
Молоду младу черкасьевну,
Ах и свет Марью Темрюзьевну.
Он и много приданого взял —
Городов с пригородками,
Что и селки с приселками;
Он много гостей зазывал.
Как все-то гости съехались»... и т. д.²

Этот тип песни по вариантам бесконечно меняется в разных мелких деталях. Одни скажут о женитьбе, опустят о приданом, другие упомянут о посольстве или поездке на чужбину за невестой, иные представят Кострюка взятым в качестве приданого, иные, наоборот, представляют его отсутствующим и долгожданным гостем у давно уже повенчанных царствующих супругов. Есть вариант, где Кострюк присутствует как жених, за которого Грозный отдает «дочь большую»³.

В дальнейшем этапе художественной концентрации песни совсем забывает мотив женитьбы и подходит к состязанию удальцов с самого начала, дав обычную подготовку неожидан-

¹ Миллер В. № 27; Киреевский, VI. С. 119.

² Миллер В. № 90; ср. №№ 37, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 88, 89 и 91.

³ Миллер В. № 58.

ности и эффекта в мотивах самохвальства и надменности Кострюка, пользуясь для этого обычной обстановкой княжеского пира:

«Заводился тут пир пированьицо,
Собирались гости честные почестные.
Приезжал Кострюк Кострюканович,
.
Еще тут Кострюк напивается,
Еще тут молодой наедается,
Еще тут Кострюк прирасхвастался,
Еще тут молодой разбахвалился
Да своей ли то силой богатырскою» и т.д.¹.

С утратой мотива о женитьбе были забыты родственные связи между Кострюком и Иваном Грозным, и из дружески пирующего гостя Кострюк превратился в наезжего враждебного нахвальщика. Царица Марья Темрюковна превращается в «купаву» крымскую, «упалу» татарскую и пр. Интригующая подготовка к состязанию дается мотивами насильнических угроз и бахвальства наезжающего врага-нахвальщика: Купава крымская, «поленица удалая» с Кострюком наезжают на землю русскую к царю Ивану Грозному «отведать сила богатырская, плечо молодецкое», останавливаются под Москвой, пишут ярлыки скорописчаты с угрозами и просят себе поединщика². Далее рассказ идет в обычной схеме: описываются борцы, происходит состязание, и Купава с Кострюком отправляются назад с посрамлением.

Очевидно, фактические обстоятельства борьбы с Кострюком со временем утратили значение, интерес сосредоточился исключительно на состязании; причинная мотивировка возникшего единоборства стала безразличной, открылся путь перестановки функционально однозначных мотивов. Рожденная историческим обстоятельством и некоторое время существовавшая как историческое воспоминание, песня со временем сохранила сосредоточенный интерес только к мотиву единоборства и дальнейшее существование и внутреннюю концентрацию продолжала исключительно в интересах этого главного мотива. Прежние, может быть, раньше интересные для ближайших поколений и осведомленной среды, фактические исторические

¹ Миллер В. № 49; ср. №№ 71, 83, 85.

² Ср. былины о Мамае, Батыге и под/обные/.

детали теперь потеряли цену и были или совсем выброшены, или, если оказались пригодными для целей связности и занимательности рассказа, нашли функциональное применение в аксессуарно-обстановочной периферии его. С другой стороны, забывая исторические подробности, песня пополнялась иными приемами художественной техники слагателя, всасывая в себя ходячие формулы его искусства. Так произошла путаница, потом окончательное забвение женитьбы Грозного: невеста превратилась в поленицу-купаву, а иногда и совершенно исчезла из песни; Кострюк, прежде шурин Грозного, оказался наезжим насильником.

Вопреки мнению С.К. Шамбинаго (усматривающего в той редакции песен о Кострюке, которая начинается с наезда этого борца вместе с поленицей-купавой, след когда-то самостоятельной песни об отбитом наезде, впоследствии контаминировавшейся с песней о женитьбе Грозного на Марье Темрюковне)¹, Всеволод Миллер считал все варианты этой песни лишь особой редакцией одного и того же сюжета². С Вс. Миллером в понимании этого места вполне соглашается Б.М. Соколов³. Их предположения идут в полное соответствие с нашей аргументацией.

Не столь обязательно, но при общей проблематичности всяких генетических построений достаточно убедительно выступает связь былины об Илье и Идолище поганом с «Житием Авраамия Ростовского». Если былина и житие есть действительно «отзвук одного и того же местного ростовского религиозного сказания о борьбе с Идолем», как это предполагает статья Б.М. Соколова⁴, то в таком случае мы имели бы еще один весьма показательный пример процесса былинного сюжетосложения в его характерных композиционных тенденциях.

Нарращение одних деталей и устранение других, усиление и сгущение красок, их ослабление, изменение и перестановка действующих фигур, своеобразная интерпретация общей схемы событий — все это направляется к усилению выразительности одного и того же скрытого центрального и вдохновляющего эффекта победы героя над противником.

¹ Шамбинаго С.К. Песни-памфлеты. Песни времени Ивана Грозного.

² О некоторых песенных отголосках// Журнал Министерства народного просвещения. 1913, VII. С. 4. В дальнейшем: ЖМНП.

³ Шурин Грозного, удалой борец Мамстрюк Темрюкович// ЖМНП. 1913. VII. С. 22.

⁴ Былины об Идолище Поганом// ЖМНП. 1916. С. V.

1. Былина усиливает и по-своему преобразует героический облик героя. Герой жития лишен физической силы, главной славы былинного богатыря. Герой жития сокрушает Идола не сразу и не собственною силою. При первой попытке «разорити сего многокозненного идола» Авраамий этого сделать «не возможно». Такая ситуация не была бы к выгоде былинного богатыря, и в былине бессилие перед страшным и подавляющим идолом перенесено на резонирующую среду и оставлено только за ней. Сам же Илья при первом же столкновении, к удивлению всех, неожиданно расправляется с ним легко и просто. Герой жития в своей способности сокрушить Идола поставлен в зависимое положение от Иоанна Богослова, которому в былине должен был бы соответствовать калика, встреченный Ильей. В былине герой один и всегда независим. В нем нет принижения перед каликой, над которым он, безусловно, господствует и нуждается в нем только для того, чтобы за его костюмом до времени скрыть себя, но и эту услугу он берет, а не просит.

2. Калика в былине низведен до положения резонирующей среды; своим бессилием и беспомощностью пред одолевающим врагом он дает лишь фон и рельеф подвигу героя. Даже в тех случаях, когда калика рисуется как богатырь¹, его сила использована в функции оттенения наибольшей необычайности и непревосходимости самого Ильи. На вопрос Ильи, почему Иванище при своей силе не расправился с Идолищем, Иванище признается, что он не смеет идти к татарину², не смеет «в супор слова молвити»³, «думушкой подумати и мыслями помыслити»⁴. Иногда каличище неохотно и не сразу отдает Илье калицкое платье и кпюку, но все же здесь ни на минуту он не выходит из покорного признания преобладания Ильи:

«И думывал-подумывал калика переходя:

— Не дать Илье платьице, силой возьмет,

— Силой возьмет да мне-ка бок набьет

.

И втыкнул он кпюшку волжанку

¹ Сильный, великий «Иванишшо» (Марков, № 69; ср.: Киреевский, IV. С. 18; Тихонравов—Миллер, № 13; Рыбников, № 6; Гильфердинг, №№ 48, 4 и др.).

² Гильфердинг, № 4.

³ Там же, № 232.

⁴ Тихонравов—Миллер, № 13.

Во матушку сыру землю, —
И уходила та клюшка до коковочки»¹ и пр.

3. Орудие, каким Илья расправляется с Идолищем, лишено таинственной силы, какая придана трости Авраамия в житии. Калицкая клюка или греческая шляпа бывает представлена в былине двояко: или как нечто очень тяжелое, или как нечто совершенно незначительное, в других руках пустое и безобидное.

И в том и другом случае такое качество богатырского орудия служит к усилению его исключительности; клюка (шляпа) в 90 пудов — следовательно, велик и силен Илья, владевший ею; клюка (шляпа) легка и незначительна, следовательно, сильна рука Ильи, при таком пустом орудии справившаяся с таким непомерно огромным противником.

4. Образ Идола в житии не получил развития. Описание внешности Идолища, его огромных размеров и его необычайного обжорства не находит прямого соответствия в житии. Б.М. Соколов полагает, что обжорство Идолища, пожирание целого быка, коровы, птиц и огромного количества питья являются «поэтическим отголоском языческих жертвоприношений»². Это вполне правдоподобно. Но здесь для нас замечательно это внимание и интерес к устрашающему и подавляющему облику противника, в то время как другой памятник на этот же сюжет, но иного назначения, касается лишь мимоходом, усиливая лишь религиозную сторону создавшейся ситуации (религиозное засилье Идола) и не замечая остального. Былина, имеющая в виду прежде всего богатырский подвиг героя, в заботе о выгодах конечного эффекта задерживает движение то угрозой видимой непреодолимости, то сценой надменного бахвальства и издевательств самонадеянного противника, и для этого утилизирует все возможности, какими располагает имеющийся в ее распоряжении материал.

В результате всех передержек, перестановок, дополнений и сокращений, из случайной и разнообразной вереницы эпизодов и деталей получается выдержанная и целостная согласованность замкнутого сюжета.

В качестве показательного примера применяющейся деформации сюжетного отдельного эпизода считаем возможным остановиться на мотиве недоверия в былине о Сухмане. Этот эпизод уже не раз останавливал внимание исследователей,

¹ Рыбников, № 62; ср.: Гильфердинг, № 144 и др.

² ЖМНП. 1916. V. С. 31.

искавших генетических связей былины с историческими или легендарными фактами. М.Г. Халанский, А.С. Якуб и П.П. Миндалев, сближавшие былину с летописной легендой о Демьяне Куденевице, считают недоверие Владимира к ратному подвигу Сухмана результатом позднейшего наслоения и стилизации. С.К. Шамбинаго эпизод недоверия к Сухману считает отголоском вероломства Ивана Грозного по отношению к военным вождям своим, например, к Михаилу Воротынскому, отразившему перекопского царя, а потом замученному пытками и казненному Иваном Грозным¹.

Может быть, действительно, эпизод неожиданной опалы Сухмана отражает какие-то факты вероломных отношений между царями, князьями, воеводами и полководцами, но совершенно невероятно, чтобы опала мотивировалась недоверием к совершившейся уже победе над врагом лишь потому, что эта победа показалась бы сама по себе невероятной и невозможной. Совершенно также невероятно, чтобы герой-победитель был уличаем во лжи лишь потому, что его подвиг оказался небывалым, исключительным и неожиданным, и за эту кажущуюся ложь был бы отвергнут и наказан. Трагический конец былины, вероятно, подсказан тем историческим или легендарным зерном, из которого она вышла, но мотивировка опалы Сухмантия (недоверием к поразительному ратному подвигу) никакой исторической действительности соответствовать не может. Моральной тенденции тоже здесь никакой нет. Остается только эстетическая целесообразность, только она осмысляет и оправдывает происхождение этой картины. Эффект кажущейся лжи пред резонирующей средой, сам по себе, здесь возник и живет в той же функции, как и недоверие в былине об Илье и Соловье Разбойнике, т. е. в качестве выражения удивления и восхищения подвигом героя.

Только в свете эстетического понимания получает ясность композиционная спайка известного былинного зачина о турах и плачущей богородице с былиной о Батыге и Василии Пьянице. Вс.Ф. Миллер полагает, что эта легенда о богородице, скорбящей о судьбе Киева, «должна была сложиться вслед за разгромом города Батыем в 1240 г., и открывала собой какую-то древнюю историческую песню о нашествии Батыя на Киев, которая, по

¹ Исторические переживания в старинах о Сухмане// Сб., посвящ. В.О. Ключевскому. 1909, С. 503-513.

его мнению, должна была иметь печальный конец — действительную гибель Киева», — «иначе, говорит он, начало песни соответствовало бы ее концу, как это и наблюдается в былине о Василии Пьянице и Батыге». «Такое знамение не может не исполниться. По легенде пресвятая богородица не может ошибиться. Город должен пасть, и действительно после погрома Батыева Киев лежал в развалинах. И что же? Вместо описания ужасной судьбы Киева, предвещающей вступительной печальной легендой, мы в былине находим нечто совсем несообразное со вступлением. Предчувствие богородицы не оправдалось: Киев остался цел, даже несмотря на отсутствие его главных защитников-богатырей. Огромные силы Батыги, его сына, зятя и дьяка (от 120 до 130 тысяч) шутя искрошил кабацкий заседатель Василий Пьяница. Ожидавшаяся драма разрешилась фарсом»¹. Окончательный вывод Вс. Миллера такой: запев с богородицей, плачущей о судьбе Киева, в былине о Батыге и Василии Пьянице принадлежит старинному наследию в нашем эпосе. Не соответствуя содержанию былины, «этот запев безотчетно сохранился ее слагателем»².

Существование древнейшей песни о падении Киева с трагическим концом вполне допустимо, возможно также видеть в современной былине о Батыге и Василии Пьянице переработку этого же сюжета, переделавшую историю падения Киева в победный подвиг Василия Пьяницы. Однако едва ли прав Вс. Миллер, считающий запев о плачущей богородице несоответствующим благополучному исходу былины и лишь безотчетно сохраненным слагателем. Отчаянное и, видимо, безвыходное положение дела в начале рассказа, как мы видели, свойственно не одной только этой былине, — это общий прием в былинах этого типа. В данном случае легенда с тяжелым предсказанием несет ту же известную функцию подготовки неожиданности успеха. С победой Василия Пьяницы не стоит в противоречии и огромная сила Батыги (от 120 до 130 тысяч). Непонятно, почему эта цифра смущает Вс. Миллера: конечно, ему было известно, что в былинах бывают еще большие несообразности в гиперболическом описании вражьей силы, почему же здесь эта обычная особенность былинного рассказа возбуждает в нем особые сомнения. Вообще, если справедливо предположение Миллера о соответствии этой былины историческому

¹ Миллер В. Очерки, I. С. 313.

² Там же, С. 326.

разгрому Киева Батыем, в этом случае былина явилась бы типичным примером былинной поэтизации исторического сюжета: забывается историческое содержание, и построение рассказа создается мотивами художественного эффекта.



От особенностей в построении сюжета обратимся к концепции персонажей. Уже ранними исследователями в облике былинного Владимира было замечено загадочное непостоянство, неопределенность и внутренняя противоречивость. Считая преобладающим положением Владимира в былинах положение стольного князя киевского и преобладающим его качеством ласковость и доброжелательность, Ор. Миллер замечал в нем и иной нрав¹. Владимиру придаются эпитеты «светлый», «пресветлый», «славный», «ласковый»; он отличается ненаглядною красотой, именуется «красным солнышком», «великим князем», но вместе с этим былина иногда рисует его корыстолюбивым, завистливым, праздным, вероломным, неблагодарным, коварным и жестоким. Некоторые черты, как, например, корыстолюбие Владимира, Ор. Миллер считает отголоском «германской дружинности во Владимире, как князе-варяге», другие отрицательные черты, думает он, «уцелели от времен отдаленнейших, от так называемой патриархальности, т.е. поры грубейшего кровавого деспотизма». «Наконец, — допускает он, — на то же лицо налег во многих былинах и позднейший государственный деспотизм в духе Ивана Грозного»².

Для объяснения такой, как выражается Ор. Миллер, «несочувственной стороны» князя при господстве мифологической школы напрашивались мифологические аналогии: «солнышко могло представляться не только ласковым, ясным, но и жгучим, палящим, злобным»... «при позднейшем бытовом наслоении» на солнышко киевское «враждебная сторона» в нем сказалась «во вспышках произвола», самоуправства³. Для объяснения праздности Владимира припоминались свойства древнеславянского, в покое пребывающего Сварога⁴. Припоминая мнение Добролю-

¹ Миллер Ор. Илья Муромец и богатырство киевское. Спб., 1869. С. 329.

² Там же. С. 329.

³ Там же, С.647.

⁴ Миллер Ор., по толкованиям Шеппинга (Там же, С.329).

бова, объясняющее бездеятельность Владимира влиянием византийской государственной важности, Ор. Миллер, не соглашаясь с ним, указывал на «простоту отношений между князем и богатырем», как на черту весьма далекую от византийской атмосферы. Заимствование этой княжеской черты от восточного эпоса (по теории Стасова) Ор. Миллер тоже считал невозможным: «ханы-родоначальники оказываются несравненно деятельнее нашего Владимира: они воюют, они охотятся и добычею кормят парод, наш же князь никогда ничего не делает»¹. В конце концов, Ор. Миллер вычеркивает этот образ из состава народных идеалов и отказывается от всяких иных толкований².

На тусклость и бесцветность былинного Владимира обращал внимание и Ф. Буслаев и тоже затруднялся найти этому объяснение. «Потому ли, что государственное начало, скрепленное пришлыми варягами, охватывало русскую жизнь только снаружи, одними внешними формами покорения и налогов; потому ли что князь и дружина, набранная из чужаков, авантюристов, стали особняком от низменного, коренного населения Руси, — как бы то ни было, только исторический идеал самого князя Владимира в народном эпосе мало выработался, не развился разнообразием подвигов и очертаний характера... Ласковый князь только пирует со своими богатырями, да посылает их на разные подвиги, а сам не принимает участия ни в какой опасности и сидит дома с супругой Апраксеевной»³.

Вс. Миллер в пору писания «Экскурсов» генетически объяснить Владимира из исторических национальных наслоений считал невозможным⁴. Припоминая весь круг сведений, оставшихся около имени исторического князя Владимира, Вс. Миллер

¹ Миллер О. Илья Муромец и богатырство киевское. С.330.

² Там же.

³ Русский вестник. 1862. Сентябрь. С. 52. Перепечатано: Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной поэзии и искусства. Спб., 1861. Т. II. С. 28. О праздности князя см. еще: Майков Л.Н. Былины Владимирского цикла. Спб., 1863. С. 96.

⁴ «Если мы рассмотрим былинного Владимира, то найдем в нем во всех главных чертах полную бесцветность, полное несоответствие с летописным идеальным князем и, естественно, впадем в недоумение, почему эта низменная, нередко комическая и презренная фигура носит на себе славное историческое имя и притянула к себе такое множество исторических сказаний?» (Миллер В.Ф. Экскурсы в область русского эпоса // Русская Мысль. 1891. № I. С. 72).

указывал на те глубокие исторические следы, кои оставил после себя этот, по его словам, «один из энергичнейших деятелей далекого прошлого», и находил, что «такая личность должна была на долгие времена отложиться в народной памяти, стать центром эпических сказаний и центром не только «географическим», не таким, каким является Владимир в нашем богатырском эпосе, только как бессмертный князь киевский, вечно заводящий в гриднице «пированье почестен пир», а действительным «красным солнышком» русской земли, широко разливающим свои лучи во всей области эпических сказаний»¹. Единственно возможным объяснением этому Вс. Миллер в эту пору считал восточное влияние на русский эпос. Черты самодурства, подозрительности, гневливости, жестокости и рядом с этим комический облик труса, бесславного и вероломного интригана, над которым иногда издевается герой-богатырь, угрожает убить его и сесть на его место, — все эти черты, — говорил Вс. Миллер, — «должны быть навеяны извне, должны быть занесены с Востока, из области сказочных царей-деспотов и трусов, и не могли органически возникнуть на русской почве, как эпические отголоски личностей каких-нибудь исторических русских властителей»².

Впоследствии, когда Вс. Миллер отошел от восточной теории, ему черты Владимира не казались столь чуждыми национально-русскому бытовому и государственному складу. Не считая возможным видеть во Владимире изображение и отражение одной личности Владимира «Красного Солнышка», он в очерках, посвященных рассмотрению отдельных былинных сюжетов, указывал в нем то черты Владимира Васильевича Волынского (XIII в., «К былине о Дунае»), то Владимира Мономаха («К былине о Ставре») или какого-либо другого князя, замененного бессмертным Владимиром уже впоследствии. Бесхарактерность, бесцветность и трусость князя Владимира Миллер чаще всего объяснял отражением новгородского положения княжеской власти (см. «К былине о Чуриле», «О Хотене» и др.).

А.В. Марков противопоставляет эпического былинного Владимира князьям былин, не принадлежащих к Киевскому циклу (Роман в былине о Ливиках, Глеб Володьевич). В последних «рисуются герои, своими подвигами затмевающие доблесть дружины, бесстрашные и сильные, непобедимые и

¹ Миллер О. Илья Муромец и богатырство киевское. С. 71.

² Там же. С. 78.

энергичные». Князь же Владимир¹ — это «тип скорее отрицательный, соединяющий в себе черты деспота и труса, допускающего непозволительные промахи, ошибки и несправедливости, часто играющего жалкую роль (иногда повара!) и умеющего только пировать»². Причина этой разницы, по его мнению, лежит в различиях среды слагателей эпоса богатырского (с князем Владимиром) и княжеского (с иными князьями).

Богатырский эпос, возникший, по мнению А.В. Маркова, в среде княжеских дружин, должен был носить черты антагонизма между властелином и подчиненными: отрицательные черты князя Владимира и являются выражением неприязни дружинника-демократа к враждебному аристократическому кругу. В княжеских же былинах (о Романе, о Глебе Володьевиче) «отношения между князем и дружиной выставляются в идеальном свете». «Зависит это, по мнению Маркова, от того, что в тех былинах дружина остается на втором плане; княжескому придворному певцу нечего заботиться о настроении ее, когда он прославляет своего патрона, и ее интересы не могут возбудить к себе в нем сочувствия и расположения»³.

В вопросе о связях былинного Владимира с исторической действительностью представляется необходимым различать две стороны: 1) о частном историческом приурочении Владимира, как персонажа отдельной былины, к определенному историческому лицу и 2) об общем соотношении былинных представлений о князе с историческим укладом и нравами княжеского быта вообще.

1) В специальных исследованиях нередко в качестве аргументации к историческому приурочению той или иной былины можно встретить указание на соответствие известных качеств Владимира данной былины с имеющимися представлениями об определенном историческом лице или о многих лицах данного территориального и хронологического круга. Так обычно поступал Всеволод Миллер. Для доказательства, например, новгородского происхождения былины о Чуриле он ссылался

¹ В нем А.В. Марков, как и В.Ф. Миллер, видит отражение нескольких князей с этим именем: Владимира Святославича, Мономаха, Владимира Васильевича Волынского и некоторых других князей Суздальских, Новгородских.

² Марков А.В. Бытовые черты русских былин. 1904. С. 42. Скобки А.В. Маркова.

³ Там же. С. 52.

на бесцветность и неприглядность облика Владимира. «Очевидно, — писал он, — князь Владимир, вклеенный в былину (о Чуриле), очень далек от того эпического князя, которого поручения беспрекословно справляют могучие богатыри (Добрыня, Дунай, Илья Муромец), который засаживает богатырей в погреб глубокие. В нем не видно ни ласкового Красного Солнышка стольно-киевского, ни деспота с чертами московских царей или восточных сказочных. Это князь, лишенный всякого значения, как бы взятый напрокат, чтобы быть свидетелем богатства и могущества частного лица. В создании такого князя сказывается не южно-русский взгляд дружинника, не суздальско-московский — на князя вотчинника и деспота, а всего скорее новгородское представление о княжеском достоинстве, — о князе, который княжит, но не управляет»¹. Признаки слабости княжеского достоинства у Владимира для Вс. Миллера всегда были аргументом к отнесению сложения былины к новгородской области².

С другой стороны, черты деспотизма и жестокости во Владимире не один раз служили поводом к отождествлению его с московскими царями и главным образом с Иваном Грозным. См. например, в статье С. К. Шамбинаго о Сухмане, в статье Б.М. Соколова о Даниле Ловчанине и др.

Путь таких рассуждений следовало бы ограничить следующими соображениями. Владимир никогда не является в былине предметом непосредственного повествования и изображения. Он всегда там на вторых и третьих ролях. Его образ затенен главным героем, на коем сосредоточен весь рассказ. В композиции целого ему дана роль подсобная, служебная, предназначенная лишь к созданию необходимой ситуации, при которой должны проявиться качества и поступки героя, составляющие непосредственный предмет художественных усилий певца. Подчиняясь этой роли, Владимир является то в чертах могущественного единодержавного деспота, то в чертах сломленного, приниженного, испуганного просителя, то в виде жадного и жестокого корыстолюбца, то в виде щедрого и бесконечно радушного гостеприимца. Все эти качества берутся, смотря по надобностям момента и общим требованиям данного сюжета. Нужно изображение всеобщего ужаса пред наступающим или уже

¹ Миллер В.Ф. Очерки. I. С. 191—192.

² Ср.: о Хотене, о Ставре, об Иване Гостином.

одолевающим насильником, и князь Владимир, в общей роли резонирующей среды, должен обнаружить всю силу безвыходности положения беспомощности и нуждаемости в богатыре, герое данной былины.

«Тут Владимир князь стольнё-киевской,
Он по горенки да стал похаживать,
С ясных очушок он ронит слезы ведь горючин,
Шелковым платком князь утирается,
Говорит Владимир князь да таковы слова:
— Нет жива-то старого казака Ильи Муромца,
Некому стоять теперь за веру, за отечество,
Некому стоять за церкви ведь за божиин,
Некому стоять-то ведь за Киев-град,
Да ведь некому сберечь князя Владимира
Да и той Опраксы королевичной»¹.

Эти сцены унижения Владимира пред богатырями являются общим местом в тех случаях, когда былина готовит впечатление важности и значительности подвига героя. Мы видели, что в подготовке конечного эффекта нашествие и угрозы противника в начале былины всегда представляются как «беда неминуемая», краски отчаяния и безнадежности в устах резонирующей среды являются всеобщими, и Владимир в своих слезах и поклонах выражает тот же плач и стон:

«Князь Владимир порасплакался.
Собирает могучих богатырей,
И могучим богатырям раскланялся»².
— «Ах ты старый казак, Илья Муромец!
Да как-то не кричать, не треложить мне?
Да на стольней-от город, как на Киев град...
А наезжает из-за славна синя моря
Молодой молодой сюды Соловников»³.

Но вот в другом месте для большего контраста в переходе от унижения и непризнания к поклонению и восторгам певцу нужно дать героя в обстановке недооценивающего пренебре-

¹ Гильфердинг, № 75. Илья и Калин царь.

² Рыбников, I. № 39. Илья и Калин.

³ Гильфердинг, № 46.

жения, тогда в фигуре того же князя Владимира он находит источник деспотической несправедливости и обиды. Здесь будет и жесткая неблагодарность, и грубость, и недоверчивость, ссылки и опалы вплоть до заключения в погреба глубокие.

Жалуется Илья:

«Служил то я у князя Владимира,
Служил я ровно тридцать лет,
А не выслужил слова сладкого, уветливого,
Уветливого слова, приветливого,
А хлеба соли мягкия»¹.

Перед нашествием Калина-царя Илья отсиживает в «погребях глубоких» «ровно три года» и спасается от смерти лишь тайной помощью княжеской дочки малешеньки-молодешеньки. Каково же было раскаяние и тоска-печаль у Владимира, когда подошел Калин². И в этих случаях Владимир оказывается достаточно сильным, чтобы привести в страх и послушание всех своих богатырей. Грозное приказание посадить Илью в погреба глубокие, хоть с большим смущением, но все же выполняют, иначе не состоялась бы конструкция целого. «Да выведи из неволи из великия, победит нас солнышко Владимир князь», — обращаются они к Илье, и Илья сам сходит с коня доброго и спускается в погреба глубокие, чтобы потом, при нашествии Калина, получить удовлетворение в унижениях просящего и раскаивающегося Владимира³: «Упадал Владимир князь Илье во праву ногу»⁴, бьет челом «до сырой земли»⁵.

Другие качества Владимира: жадность, сластолюбие, вероломство и пр. — присваиваются ему тоже лишь по мере нужды. В былине о Чуриле, о Дюке Владимир завистлив к чужому богатству, в былине о Даниле Ловчанине сластолюбив, в былине о Ставре корыстолюбив, в разных былинах он то глуповат и недогадлив (о Ставре и его жене), то сметлив и рассудителен («а князь Владимир, он догадлив был» и пр.). Называемые сейчас былины выходят за пределы материала, взятого в этой статье, но архитектурный анализ каждой из них легко бы обнаружил и в

¹ Рыбников, I. № 118. С. 100.

² Гильфердинг, № 57; ср. № 75 и др.

³ Там же, № 296.

⁴ Рыбников, II. С. 670.

⁵ Киреевский, IV. С. 42.

них зависимую и подчиненную роль Владимира, обслуживающего своими словами и поведением рельеф главного персонажа.

И в других, более сложно и высоко развитых литературных произведениях действующие лица в своих ролях и характерах подчинены условиям взаимного фона и рельефа, но там, при установке художественного задания на цели внутреннего соотношения характеров, каждый персонаж, являясь резонирующим фоном и разъяснением для другого, в то же самое время и в себе самом заключает самостоятельное задание и собственный смысл, поэтому, живя для других, он внутри собственного состава всегда сохраняет известную целостность и постоянство. В былине иначе. Здесь фиксация художественного сознания более элементарна. Выдвигая героя, а в нем только какую-либо одну черту или один поступок, былина обо всем остальном имеет заботу лишь постольку, поскольку это необходимо для главного прямого и ближайшего задания. В этом состоит примитивная рудиментарность ее архитектоники. К цели своей она идет по прямой линии, и Владимир, пребывающий всегда на вторых и служебных ролях, бывает всецело обусловлен потребностями только главного и единственного эффекта, направленного к герою. Лишь было бы достигнуто нужное положение главного героя. Отсюда возникало такое непостоянство в облике Владимира.

Такая полная внутренняя структурная зависимость и обусловленность роли Владимира делает совершенно невозможным сближение его образа (данной былины) с каким-либо историческим лицом, хотя бы и оказывались совпадения в их чертах, ибо очевидно, что качества былинного Владимира по отдельным сюжетам являются искусственно подобранными сообразно целям каждого отдельного рассказа.

2) Но всякий подбор, как бы ни был он причудлив и мозаичен, все же предполагает известную наличность имеющегося у автора состава представлений. Являются ли эти представления результатом собственных реальных наблюдений или зашли из чужих захожих рассказов, во всяком случае, всякое творческое измышление представляет собою лишь своеобразную комбинацию каких-то уже имевшихся частей. Пусть образ князя свободно комбинируется в каждом новом былинном сюжете, все же каждый штрих его поведения и общей повадки, взятый сам по себе, вошел в былинку из какого-то общего фонда имеющихся у сказителя сведений и понятий о князьях, о княжеской власти, о княже-

ском придворном укладе жизни, о повадке княжеского обхождения и пр.

И вопрос, откуда проникли эти представления в обиход былинного певца, конечно, неминуемо должен привести к справкам о реальных бытовых впечатлениях художника-автора, из которых он, как из общего запаса, брал краски и деспотического самоуправства и расположенного благоволения, и хищной алчности и мягкой тороватости, и гостеприимства и жадности, и вспышек крутого гнева и заискивающей трусливости, и барской милости и грозной расправы, и безответной покорности подчиненных и ропота их недовольства, бунта и открытого мятежа, — все, смотря по тому, что ему нужно для данного момента в движении сюжета. В этом смысле Владимир являет собою собирательный образ, не скажем русского князя, а тех представлений, какие имел русский певец о князе; а так как эти представления возникли в связи с впечатлениями реальной жизни, то в известной мере они сами по себе уже свидетельствуют и о самом князе, и о той реальной точке зрения, какая была у певца на князя. При этом всегда надо иметь в виду тот круг применения, который определял собою границы надобности и отбора реальных княжеских элементов для данной былины.

Взять хотя бы это бесконечное столованье, почестен пир. Здесь останавливают внимание два обстоятельства:

а) Во всех сюжетах, где появляется Владимир, былина всегда и неизменно застаёт его на пиру. Кто-то приезжает, кто-то уезжает, а у Владимира всегда пир во полупире, стол во полустоле. Даже в моменты грозных и тяжких обстоятельств, когда Киев одолевает враг и насильник, в гридне Владимира идет столованье с тою лишь разницей, что среди пирующих помещается насильник Идол или Тугарин. Должно создаваться впечатление, что слагатели былин не знали и не мыслили князя иначе, как только на пиру. Но такое суждение было бы опрометчивым, ибо рядом с этим нельзя не заметить и другой стороны.

б) Везде с таким же неизменным постоянством пир оказывался архитектурно направленным и целесообразным не для обрисовки Владимира, а для героя. Герой получает на пиру или задание на подвиг, или признание за подвиг. И для того, и для другого пир дает удобную ситуацию для выделения героя, т. е. для главной исключительной задачи всей былины. Как выше было обнаружено, начало былины всегда озабочено созданием такой обстановки, которая давала бы впечатление угрозы и

исключительности в готовящемся предприятии героя. И положение вызова на опасность в публичной обстановке пира, где в момент общей уклончивости и опасливости герой сразу выделяется из общей массы, несомненно, в силу именно этих структурных удобств сделалось одним из наиболее развитых общих мест былинной техники. Пир, открывающий былинную, несомненно, существует в ряду других и в одинаковой функции с другими средствами и приемами интригующей и обособляющей подготовки (недоверие, молодость героя, расстань, тяжелое предсказание и пр.). Когда в былинах об Илье и Калине отсутствует наиболее часто применяемый здесь момент недооценки через заключение Ильи в погребов глубокие, эффект выделения героя находит себе выражение в обстановке пира. Испуганному Владимиру Илья советует отпустить угрожающего грубияна татарина и созвать пир:

«Отпущай татарина во чисто поле,
К собаке к вору к царю Калину.
После этого собирай князей-бояр на почестен пир,
Станем выбирать мы посланника»...

Пир создан.

«Тут больший хоронится за среднего,
А середний хоронится за меньшого.
И ходит старая собака матерая,
Старый казак Илья Муромец,
По той по гридни по столовые:
— Видно, некому мне замениться,
Некому мне защититься!».

Былина всегда ценит зрителя и ценителя. На пиру ставятся заклады великие, судят и предсказывают, отговаривают и опасаются, хвастаются и соревнуются. Помещая исход главного эпизода в обстановку пира, былина тем самым вводит его в атмосферу заинтересованности и взволнованных суждений и признаний. На пиру же найдет себе заслуженный восторг и удивление совершившееся героическое дело, и Илья, приехавший в Киев с пленным Соловьем, конечно, встретит у Владимира большую публику за честным столом: было бы кого удивить, было бы кому

¹ Рыбников, № 141.

падать и окарач ползти. Таким образом, если былина в известный момент движения сюжета берет Владимира в одной и той же обстановке, то это не потому, что иных представлений о Владимире не было, но потому, что по условиям сюжета, по выгодам главного героя Владимир нужен был только в этой обстановке.

Владимир находится всегда на втором плане, он никогда не заслоняет героя, иначе героем был бы он, а не богатырь, а былина своим непосредственным предметом имеет только славу богатыря. Конечно, можно продолжить вопрос: почему же былина не знает Владимира в качестве первого лица своего повествования, почему нет ни одного сюжета с подвигом самого Владимира? Это обстоятельство тоже имеет свои основания, из которых главные, очевидно, коренятся в классовых симпатиях той среды, из которой вышли былины. В имеющемся составе былин, в роли резонатора и рефлектора на подвиги других лиц, Владимир по условиям общей композиционной былинной манеры должен был быть таким, каков он есть, независимо от иных тенденций. Известно, что когда герой-богатырь попадает в другой былине на положение резонатора, он значительно теряет свой ореол и вместе с общей фонирующей средой блекнет и уничтожается в этом новом сюжете, где блещет и удивляет иной герой.

Исследователи в поисках за отголосками исторического прошлого в былине давно уже обратили внимание на аксессуарно-обстановочную часть рассказа, предполагая, что мелкие бытовые черты, облекающие главный скелет повествования, в той или иной степени неминуемо должны были воспроизводить обстановку соответствующего исторического момента и среды. Недавно бытовые сличения с исторической конкретностью или с литературной традицией давали особенно обильный материал для генетических приурочений¹.

Несомненно, к такому приурочению имеются действительные и весьма серьезные основания. Всякое название какого-нибудь предмета свидетельствует, во-первых, о наличии этого предмета в прошлом и, во-вторых, о том, что он в какой-то степени, как очевидцу, или по слухам, был известен какому-то

¹ Имеются в виду работы В.Ф. Миллера, А.В. Маркова и др.

составителю и исполнителю былины. Когда говорится, что Соловей Разбойник, подбитый стрелой Ильи, упал, «как овсяной сноп», конечно, отсюда явствует, что какому-то слагателю или исполнителю овсяный сноп был известен, следовательно, былина пришла через такую среду, где производился посев овса. Дальнейший вопрос будет состоять только в том, когда именно сравнение с овсяным снопом проникло в былинку: при самом сложении или уже в один из моментов дальнейшей передачи из уст в уста.

В данном примере конкретное бытовое представление проявляется в стилистическом обороте (сравнение) и в собственном смысле никакого приложения в сюжетном действии и в обстановочном описании не имеет. Тем скорее напрашиваются исторические домыслы, когда предмет фигурирует в составе самого сюжета, как, например, дорога в былине об Илье и Соловье Разбойнике, клюка в былине об Идолище или соха в былине о Микуле Селяниновиче. Эти предметы живут в сюжете как неотъемлемые звенья, около которых происходит какая-то завязка и концентрация какой-то группы действий героя. Напрашивается предположение об исконной, первичной принадлежности этих предметов данному сюжету.

Может быть, с большей проблематичностью и осложнением, но тоже не без оснований, историческое прошлое былины проектируется на основании чисто описательных деталей: костюм действующих лиц, пища, жилище, убранство, военные снаряжения, общий уклад бытового обихода и пр. Всякие сличения в этой области, конечно, в известной степени служат подспорьем к разъяснению загадок прошлого.

Но и здесь эстетический фактор должен еще более осложнить дело. Бытовые черты былины нельзя брать и выносить в голом виде. Они тоже нуждаются в предварительном установлении их функционального значения в данном месте внутри целого. В зависимости от их архитектурного назначения, несомненно, меняется их конкретная содержательность и показательная документальность. Нам представляется необходимым учитывать здесь, по крайней мере, три обстоятельства: 1) сюжетную направленность данной частности; 2) степень функциональной равнозначности возможных замен; 3) общий эмоционально-эстетический тон стиля, в каком ведется рассказ.

1. Сюжетная действенность данной бытовой предметной конкретности удерживает ее в большем постоянстве и прочности

в процессе передачи, ибо в этом случае конкретность входит в самый скелет сюжета. Такой случай заставляет предполагать наибольшую архаичность и изначальную связь с какими-то реальными истоками сюжета. В этом заключается несомненная выгода подобной документации. Однако, взятая сама по себе, данная частность, хотя бы самая постоянная и органически присущая сюжету, но вынутая из его общего движения и направленности, в своем качественном наполнении часто теряет всякий смысл, ибо ее качественное содержание в составе былины часто бывает обусловлено лишь служебными целями выразительности к общей данной теме.

Такое положение, например, в былине об Илье и Соловье Разбойнике занимает дорога. Находясь в функции наибольшего усиления преодолеваемых Ильей трудностей и опасностей, дорога через реку Смородинку, естественно, получает исключительные черты, соответствующие исключительности самого героя. Отсюда эта бесконечная гиперболизация в изображении ее непроходимости и в силу огромного расстояния, и в силу внутренних неудобств (заколodelа, замуравела и пр.), и в силу внешних опасностей от Соловья Разбойника. И конечно, брать ее качества как буквальное изображение прошлой действительности, как это делал, например, В.О. Ключевский¹, не представляется возможным. В.О. Ключевский говорил на основании былинных показаний о направлении дороги и об ее трудностях в самом общем смысле, еще большая несообразность ощущается у А.В. Маркова, когда в качестве исторической документации принимаются былинные цифры о расстоянии, которое проехал Илья².

То же самое нужно сказать о клюке Ильи в былине об Идолище. Принадлежа, очевидно, к исконному составу сюжета,

¹ Курс русской истории. Ч. I. С. 355. Ср.: Миллер В. К былинам об Илье Муромце и Соловье Разбойнике// Изв. ОРЯС АН. 1912. 4. С. 197—198.

² См.: «...Вследствие дурного состояния дорог езда производилась неимоверно медленно. Гонцы князя Владимира гоняли от Киева до Муромы 1—2 месяца» (ссылка автора на былины — Тихонравов—Миллер, I. № 1 и № 2). Еще: «Ехать прямым путем часто бывало настолько затруднительно, что предпочитали ездить в обход, делая громадный крюк: проезжали вместо 300 и 500 верст — 700 (Рыбников, I. № 47; Гильфердинг, № 112, С. 15), вместо 500—1000 (там же, № 74, С. 49), вместо одной тысячи — две тысячи (там же, № 210; Рыбников, II. С. 328—329; ср. IV. 21 — Гильфердинг, № 171, С. 870); сообразно с этим увеличивая и время езды, часто — вдвое (там же, С. 174; Рыбников, № 127 и др.). Марков А.В. Бытовые черты русских былин, С. 33—34.

клюка, однако, получила свои свойства исключительно в зависимости от главного направления былины к прославлению силы Ильи. Клюка, очевидно, лишь потому получила свойства непомерной тяжести, чтобы лишний раз свидетельствовать о силе богатыря. Совершенно было бы невозможно считать такое свойство клюки принадлежащим реальному быту, из обстановки которого вышла былина¹.

Отметим здесь очевидные несообразности, допущенные по игнорированию того же эстетического фактора при бытовой интерпретации былин других сюжетов. В былине о Микуле Селяниновиче в целях выделения героя имеется в виду особенная обширность поля, на котором он работал. А.В. Марков пользуется этим указанием как свидетельством о реальном быте: «Места, годные для обработки земли под пашни, — пишет Марков, — составляли собственность первого пахаря, расчистившего их, и земледельцы, конечно, не стеснялись размерами полей. У Микулы было такое обширное поле, что «в край он уедет — другого не видать»². «Вольга мог догнать его только на третий день после того, как услышал его понукивания»³. Но Микула, по былине, должен быть пахарем необыкновенным, он богатырь, и поражающая картина его поля не имеет предметно-реального смысла, она должна была лишь дать впечатление чрезвычайного, исключительного по размерам. Вынутое из общего окружения и смысла былины, это место у Маркова получило буквальный реальный смысл. Это, конечно, не может быть оправдано.

Такая ошибка у А.В. Маркова встречается не раз. Богатство и торговый успех Садко в былине имеется как задание, в этом один из стержневых ее эффектов. А.В. Марков не учитывает эту специальную направленность и преднамеренность рисунка и берет его в прямом и голом виде: «Скупщики, — пишет он, — очевидно, получали громадные барыши. Так, Садко, отдавая рыбакам по 100 рублей за каждые три невода и продавая скупленную рыбу в гостином ряду, получал сам груды червонцев»⁴. В былине о Соловье Будимировиче Владимир оказывает Соловью исклю-

¹ О клюке см. выше.

² Рыбников, I. № 3.

³ Там же, №№ 18, 20, 25; *Марков А.В.* Бытовые черты русских былин. С. 20.

⁴ Киреевский, V. С. 49-50; ср.: Гильфердинг, № 70, С. 148 и сл. Марков А.В. Указ. соч. С. 14.

чительное гостеприимство; так должно было быть по ходу былины, по общему порыву признательности Владимира к главному герою. А.В. Марков опять, не учитывая специальных целей и связей сюжета, сводит отношения Владимира к Соловью к буквальному реализму: «Даже места для поселения в городе, — пишет он, — ценились невысоко: на просьбу Соловья Будимировича дать ему место в городе для постройки дома, князь предлагает ему строиться, где угодно»¹.

2. Что касается тех аксессуарно-обстановочных деталей, которые не имеют ближайшего участия в строении сюжета и находятся в описательно-стилистическом применении, здесь труднее всего было сохраниться элементам первоначальной действительности.

Выше, при анализе композиции былин, была отмечена по отношению к единому заданию эстетически функциональная равнозначность многих и разных эпизодов и деталей. Так, в функции подготовки неожиданности и удивления отмечалось несколько различных эпизодов и моментов былины, однозначно заменяющих друг друга в былине на один и тот же сюжет. Если такая заменимость существует между целыми эпизодами, то еще больший простор открывается для аксессуарных и стилистических замен. Конечно, здесь речь идет о равнозначности не в каком-либо абсолютном смысле: нет двух слов и двух звуков одинакового внутреннего вейния, и не только взятые безотносительно, но и в отношении к данному функциональному назначению две, хотя бы очень близкие, разновидности всегда обнаружат пределы большей или меньшей применимости, но в то же время нельзя не заметить, что в пределах данной надобности (в данный момент, в той или иной мере и в известной степени) одинаково могут удовлетворять две, хотя бы во многом различные, единицы.

Отсюда непрерывная свободная текучесть деталей, заступающих одна другую в непринужденной замене при всяком новом пересказе в устах хотя бы одного и того же исполнителя: меняются слова, меняются краски и с ними вместе меняется в некоторых пределах и колорит рассказа, хотя общая концепция и направленность остается нерушимой, так как всякий новый

¹ Рыбников, II, № 190; III. № 195; IV, № 58; Гильфердинг, № 208, № 53, С. 136; Марков А.В. Бытовые черты русских былин. С. 20. Ссылки из текста при этих цитатах принадлежат А.В. Маркову.

размах изменений одинаково захватывает в свое поле предназначенную главную функцию. Особенно очевидным это становится при сличении текстов одного и того же сказителя, но в разные моменты исполнения. Для примера выписываем по несколько стихов из былины об Илье и Соловье Разбойнике в двукратном исполнении А. Сорокина:

Сорокин пел П.Н. Рыбникову:

Как там солнышко князь
стольно-киевский
Видит беду неминучую,
 ...онучею
Не знает, кто приехал ко
 городу ко Киеву:
— Ежели невежа поганая, —
Русскому богу не молился бы
И нам он не клонился бы;
Какой-нибудь Русский
 богатырь!
Как тут говорил молодой
 Добрыня Никитинич:
«Ай же, солнышко Владимир
 князь!
Всех я знаю Русских могучих
 богатырей,
Одного не знаю, — старого
 казака Илью Муромца:
Я слыхал наслышкой человеческой,
Что у него на бою смерть
 не писана».
— Делать нам нечего всем
 городом Киевом!
Видишь, у нас на широком
 дворе
Стоит добрый конь богатырский,
Ни к чему конь не привязанный;
У коня стоят чудо чудное,
 диво дивное:
Как стоит тут у правая у
 стремены,
Стоит проклятый Соловей,

слова Владимира; 2) у Рыбникова нет упоминания о сопровождающих богатырях, 3) различно описана картинка привязанного Соловья: у Рыбникова: «прикован к богатырским булатным ко стременам»; у Гильфердинга: «привязан желтыма кудерками»; 4) в оттенке изменилось отношение к Владимиру: у Гильфердинга совершенно нет налета той фривольности, которая чувствуется у Рыбникова¹; 5) изменен временной порядок... Очевидно, все эти замены существенного значения в общем задании и направленности сюжета не имеют и в этом смысле являются равнозначными. Ср. в других местах той же былины: у Рыбникова: «Вставали вси на стену городовую»; У Гильфердинга: «скакали...»; У Рыбникова: «волчья сыть травяной мешок», у Гильфердинга: «пеляной мешок»; у Рыбникова: «на зени» или «на земли лежат»; у Гильфердинга: «мертвы лежат» и пр. В других былинах того же Сорокина (о Дюке. № 131, стих 307): «из той Корелы богатыя»; у Гильфердинга: «корети богатыя» (стих 381); Рыбников: «мостов каленых»; Гильфердинг: «мостов калиновых»; Рыбников, № 132, (стих 109): «отмыкайте кованы лачи»; Гильфердинг: «отмыкайте сундуки окованные» и т. д.

В вопросе об отношении былины к действительности это обстоятельство имеет чрезвычайно важное значение. В состав таких изменяемых частей былины входит по преимуществу то, что называется бытовыми чертами. Если у исполнителя имеется чисто эстетическое, а не историческое отношение к фактическому составу его рассказа, если аксессуарно-обстановочные детали им привлекаются лишь в целях эстетической картинности и выразительности общего движения и направления сюжета, то при свободной замене и изобретении этих деталей на ходу и в процессе рассказа отголоски первоначального бытового окружения сюжетного действия скорее всего подвергнутся вытеснению и замене более близкими сознанию исполнителя представлениями. Меняясь, как снег на ветру, такие детали принадлежат всем временам, всем эпохам и группам, через какие прошла былина в своем существовании.

3. Третье, что обуславливает и направляет былинные изменения и поэтизацию реальности, это — задачи принятого былинным рассказом общего стилистического тона. Давно уже была замечена тенденция былины к воспарению над действительностью: мир былины проходит беспрерывно в представлениях о

¹ См. опущенный нами стих 471 «...онучею».

том, что должно быть вместо того, что есть. Былины и в сюжетах своих почти целиком охвачены восторгом и мечтой об идеальных качествах героя (сила, богатырская ратная доблесть, богатство, роскошь жилища и убранства, красота наружности и костюма и пр.). Общей приподнятостью в некий воображаемый мир лучшего всегда пронизан и аксессуарно-обстановочный слой былины (декоративная идеализация). Коротко брошенными чертами идеального убранства, обстановки, всяких принадлежностей костюма, жилища, утвари и т. п. былина всегда создает колорит идеально украшенного мира. На коне богатырском «узда в целу тысячу», «и во той ли уздечки да во тесмяной как зашито есть по камешку по яфонту»¹, «седлышко черкасское в целу тысячу»², подпруги «чистого серебра, пряжечки-шпильки красного золота», стремяна «булата заморского», — и все это не вянет, не блекнет, не стареет:

«Шелк-то не рвется и не трется,
Булат-то не ржавиет,
Красное золото не мидиет,
Чисто серебро не зелизиет»³.

И в других случаях: столб на дворе точеный⁴, кольцо золоченое⁵, сени новые⁶, деревцо кипарисное⁷, платок или тетивочка шелковые⁸, подворотенка серебряна⁹, крылыцо золоченое¹⁰, ества всегда сахарныя, питьище медвяное¹¹, шубка соболей сибирских¹² или кунья¹³, потянута хрущатой камкой¹⁴, пуговки вольячные¹⁵, околени хрустальные¹⁶, лавочка (торговое помещение)

¹ Гильфердинг, № 171.

² Рыбников, № 103.

³ Там же, № 127.

⁴ Там же, № 116.

⁵ Там же, № 116.

⁶ Там же, № 116.

⁷ Там же, № 139.

⁸ Рыбников, № 170; Гильфердинг, № 3.

⁹ Гильфердинг, № 3.

¹⁰ Там же, № 3, 274.

¹¹ Рыбников, № 4.

¹² Григорьев, № 312.

¹³ Рыбников, № 4.

¹⁴ Григорьев, № 312.

¹⁵ Там же, № 312.

¹⁶ Рыбников, № 4.

серебряная¹, петелки на дверях серебряны, защелочки позолочены², скамейки из рыба зуб³. Эти украшения наполняют все былины по всем сюжетам и вариантам и являются принадлежностью общего, принятого былиной эстетического тона и колорита. Поэтому в бытовой исторической документации подобные черты могут служить аргументами территориальных и хронологических приурочений лишь при соответствующем устранении идеализирующей тенденции.

Конечно, идеальные представления откуда-то тоже должны были возникнуть, и самая наличность таких, а не иных представлений свидетельствует часто об определенных реальных сторонах жизни, поэтому раскрытие источников таких представлений способно во многом осветить бытовую реальную почву, на которой создавалась былина⁴, но все же ни на минуту нельзя забывать, что в былине все-таки это лишь идеальные представления, а не реальные бытовые явления, и прямые приурочения на их основании едва ли возможны.

Вс. Миллер замечает в Микуле Селяниновиче черты новгородского мужика: орет сохою, черкающею о камни, выворачивает коренья на сельге, ездит за солью в Ореховец на Неве, бьется с русскими мужиками, и наряду с этими, по его мнению, новгородскими чертами он усматривает другие: «Сошка Микулы, — пишет он, — дивно изукрашена дорогим рыбим зубом⁵, красным золотом и серебром⁶, а сам он представлен иногда записным франтом не плоше Чурилы». Далее, выписав описание сошки Микулы и его наружности⁷, Миллер прибавляет: «В таком роскошном наряде Микула представляется не мужиком-пахарем по профессии, а скорее каким-нибудь царевичем или барином, взявшимся для виду за игрушечную соху и разыгрывающим из себя земледельца»⁸. Удивляясь, почему былинный Микула

¹ Григорьев, № 355.

² Там же, № 355.

³ Гильфердинг, № 245.

⁴ В этом отношении некоторые разыскания А.В. Маркова, Вс. Миллера, С.К. Шамбинаго имеют большую ценность.

⁵ Гильфердинг, № 32.

⁶ Гильфердинг, №№ 131, 45; Рыбников, I. № 3; Гильфердинг, № 156.

⁷ «Гужики шелковые, сошка кленовая, омешики на сошки булатнии, присосечек серебряный, рогачик красна золота, кудри у оратая как жемчуг рассыпаются, глаза ясна сокола, брови черна соболя, сапожки зелен сафьян» и пр. (См.: Гильфердинг, № 156).

⁸ Миллер В. Очерки. I. С. 178.

облечен в такой неподходящий для его положения наряд, Миллер предполагает в этом обстоятельстве механическое отражение захожего сюжета¹. Такая аргументация, конечно, не может быть убедительной: где же в былинах нет этой парадности, когда весь ее стиль — беспрерывная идеализация.

Другой пример. Исследователи интересовались, почему в былинах везде фигурирует в качестве любимой рыбины семжинка-белужинка, и для исторически бытового приурочения былины ищут эту рыбу в быте новгородском или киевском. Но семжинки-белужинки, оказывается, нет ни в новгородских водах, ни в киевских². Здесь опять недоумение, которого не было бы, если бы помнить, что былине по ее стилю нужна не реальная рыба, которую кушает сам сказитель, а идеальная, о которой он только мечтает и фантазирует³.

В такой же общей идеализирующей тенденции дан костюм калики в былине об Илье и Идолище:

«У его лапотцы на ножках семи шелков,
Клюша-то у его ведь сорок пуд.
Как ино тут промеж-то лапотцы поплетены,
Каменья-то были самоцветны»⁴.

Подсумок у калики рыжего (или черна) бархата⁵. Иногда проще, без разработки, но все же платье калики идеально выделяется⁶.

На описании костюма калики, очевидно, столкнулись две стихии: общая идеализующая тенденция стиля и композиционные интересы сюжета. По сюжету нет надобности в исключительных качествах каличьего костюма, в который должен

¹ Миллер В. Очерки. I. С. 179, 443—449.

² Коробка Н. И. Сказания об урочищах Овручского уезда и былины о Вольге Святосл. // Изв. ОРЯС АН, 1909. № 1.

³ Такое же объяснение получает иначе непонятный в былинах фантастический тур, как идеальный, облагороженный зверь. Имеющиеся предположения о первоначальных источниках этих идеальных представлений такому объяснению, конечно, ни в малейшей степени не противоречат. См.: Сумцов Н. Ф. Тур в народной словесности. Киев, 1887; Его же: Былины о Добрыне и Марине и родственные им сказки о жене волшебнице // Этногр. Обзорение. Кн. XIII, 1892. С. 168; Миллер В. Ф. Добрыня и Марина // Миллер В. Ф. Очерки. I. С. 154.

⁴ Гильфердинг, № № 48, 144, 196; Рыбников, № № 118, 6, 62 и др.

⁵ Рыбников, № 62; Тихонравов—Миллер, II. № 13.

⁶ Киреевский, IV. С. 19: «платье цветное».

облечься Илья, чтобы скрыть себя, тогда как общее симпатическое отношение былины к каличищу Иванищу побуждало к принятым в таких случаях идеализующим краскам. В результате эти две тенденции по вариантам взаимно перебивают друг друга. Чаще всего былина не дает никакого описания¹, но иногда в сопоставлении калицкого платья с богатырским сказывается пренебрежение к калицкому платью, за которым предполагается его неприглядность, как оно и должно быть по требованиям сюжета.

«Уж ты ой еси калика перехожая!

Уж омменимсе с тобой мы платьем цветным».

«Уж на то ноньце калика соглашаласе,

Скиныват он с себя платье калическо,

Молодечь-от скидыват платье хорошее,

Он растегиват у ся все ноньце панзыри,

Скиныват он с себя платье хорошее,

Отдават свое платьице калики-же.

Он берет у калики платье калическо,

.

А калика надел платье молодецкое»².

¹ Лапти «старчески», шляпа «старческа», «клюка сорока пудов» (Гильфердинг, № 4); одежда «стариковская», «шляпонька пуховая», «клюка горбатая» (Гильфердинг, № 22); «платье каличье» (Гильфердинг, № 186); «платье скоморошное», «шляпа сорочинская» (Гильфердинг, № 245); «надел Илья Муромец латы железные, по них накрутился каликою перехожею» (Рыбников, № 87); «муница (гуница, гуня) на калице сорочинская, шляпа на калике земли греческие» (Рыбников, № 140); «платье каличье», «каликино» «лапотки-обтопточки» (Киреевский, IV. С. 23); «платье калицкое» (Былины новой и недавней записи, № 4); «платье каличье» (Марков, № 43); «платье калище», «клюка деваносто пуд» (Марков, № 44), «платье калическо, шляпа сорока пуд, а клюка-та была его подорожная сорок пуд» (Марков, № 69); «встретил калику Иванишша и переоделся в его платье калическо» (Марков, № 92); «платье калицкое» (Григорьев, № 112); «оделся каликою» (Григорьев, № 349).

² Ончуков, № 20, С. 90; Ср. «Скоро скидывает с себя платье цветное, надеват платье каличьи» (Рыбников, № 118); «скидывай ты свое платье калицкое, надевай ты мое платье богатырское» (Былины новой и недавней записи, № 4); такие эпитеты, как платье — скоморошное (Гильфердинг, № 245); лапотки — обтопточки (Киреевский, IV. С. 23) указывают тоже на неприглядность; в варианте Григорьева (№ 355) мена платьем только и мотивируется тем, что оно дурное:

«Говорил молодец таковы слова:

А уж вы ой еси, голи фсе кабашки!

А скиновайте-тко платьё, которо хуже фсех,

А одевайте моё платье хорошоё...»

Как бы то ни было, и в том и в другом случае качественное наполнение рисунка определялось намерениями внутренне конструктивного эстетического характера, и в дело исторической документации былины это должно вносить новые осложняющие ограничения.

Все эти соображения и факты позволяют сделать следующие выводы:

- 1) Реалистическая показательность разных элементов былины различна в зависимости от условий функционального применения их в общей организации целого.
- 2) Вопрос о генетическом приурочении данной художественно-реалистической конкретности может иметь место лишь в том случае, когда учитывается функция ее применения в концепции целого.
- 3) Историческая действительность в сюжетном былинном применении меняется в направлении наибольшей концентрации вокруг главного задания данного сюжета.
- 4) Соотношение персонажей былины со своими историческими прототипами определяется той ролью, какую данное лицо займет в общей концепции рассказа.
- 5) Степень исторической документальности бытовых элементов былины находится в связи с тем, имеют ли они действенную роль в построении сюжета или находятся в составе периферических средств поэтической выразительности, как принадлежность стиля.
- 6) Всякое генетическое рассмотрение былины требует предварительного раскрытия внутренне-конструктивного смысла ее частей.

ТЕМАТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ РОМАНА «ИДИОТ»

Willst du dich am Ganzen erquicken,
So musst du das Ganze im Kleinsten erblicken¹.

Gёте

Главным методологическим убеждением автора предлагаемой статьи было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества. «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponiert — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос»². В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа. Художник из множества проносящихся в его воображении формальных возможностей выбирает те или иные лишь потому, что узнает в них соответствие тому, что он в себе уже смутно носит и воплощения чему ищет.

Это, конечно, не нужно понимать в смысле примитивно заданной тенденциозности творческого процесса. Нет необходимости творческую идею помещать в интеллектуальную инстанцию и представлять ее как логическую концепцию. Задание это — та общая психическая пронизанность, которую ощутил в себе художник как призыв к творчеству. Художник помнит (и, конечно, не только интеллектуально) и живет этой пронизанностью, пока осуществляет ее призыв созиданием адекватной эстетически материализованной реальности. В этом смысле все компоненты произведения определяются тем эмоционально-

¹ Если хочешь насладиться целым,
То ты должен видеть целое в мельчайших деталях (нем.).

² Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1949. Т. 14. С. 207.

психическим состоянием, ради которого и соответствием которому они были вызваны и приняты автором.

Компоненты художественного произведения по отношению друг к другу находятся в известной иерархической субординации: каждый компонент, с одной стороны, в задании своем подчинен, как средство, другому, а с другой стороны — и сам обслуживается, как цель, другими компонентами.

Иерархическое положение однородных компонентов в различных произведениях может быть неодинаковым. Это зависит от установки эстетического сознания самого автора. Теоретически представимо и то положение, когда краски и свет данной картины обслуживают ее предметный, «смысловой» состав, а также и обратное, когда предметное содержание избирается и комбинируется в самостоятельных целях расположения красок и света.

Пред исследователем внутреннего состава произведения должен стоять вопрос о раскрытии его внутренних имманентных формирующих сил. Исследователь открывает взаимозависимость композиционных частей произведения, определяет восходящие доминанты и среди них последнюю завершающую и покрывающую точку, которая, следовательно, и была основным формирующим замыслом автора.

В настоящее время в некоторой группе исследователей установилась точка зрения, совершенно игнорирующая смысловой состав поэзии¹. Вся композиционная направленность произведения здесь сводится к чистым формальным эффектам, подчиняющим себе весь предметный и смысловой состав его. Из анализа устраняется искреннее вмешательство души автора, исследователь считает себя не вправе видеть в компонентах произведения «что-либо другое, кроме определенного художественного приема»². Прием для них самоцелен, за приемом нет иных организующих сил формоустремления.

Такая точка зрения представляется нам ложной и предвзятой крайностью. Организующие доминанты могут оказаться и в смысле и в форме, и главная формирующая сила может колебаться между идейно-психологическим смыслом произведения и его формальной структурой. Во всяком случае, то или иное

¹ Группа «Опояз»: Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Р. Якобсон, О. Брик и др.

² *Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 321; ср.: его же. Молодой Толстой. Пг., 1922. и его же. Некрасов // Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969. С. 61 и след.*

соотношение смыслового содержания и формального построения пред исследователем должно стоять не как предпосылка, а как проблема, которая и разрешается анализом. Целесообразность охватывает собою не только чисто формальный, но и предметно-смысловой состав произведения. Что чему служит: форма смысловой теме или смысловая тема формальному заданию, имеются ли формально или тематически обособленные задания, в каком отношении они находятся к целому, — все эти вопросы внутренней телеологии произведения могут считаться разъясненными, если почувствовано и раскрыто задание всех образующих произведение компонентов.

Когда мы с этими методологическими предпосылками подошли к творчеству Достоевского, в попытках открыть внутренние причины, по которым введены были им в состав произведения те или иные композиционные части (сюжет, действующие лица, сцены, эпизоды, разговоры, авторские реплики и пр.), мы нашли поразительную последовательность и непрерывность организующей действенности смысловых, идейных заданий автора. Концепция действующих лиц, их внутренняя организованность и соотношение между собою, каждая сцена, эпизод, каждая деталь их действенно-динамических отношений, каждое их слово и поступок, каждая частность их теоретических суждений и разговоров — все обусловлено каждый раз некоторой единой, общей для всего произведения идейно-психологической темой автора. Внутренний тематический смысл безусловно господствует над всем составом произведения.

Нам представилась совершенная невозможность говорить о формальных особенностях творчества Достоевского без предварительного раскрытия его тематических мотивов. Все наблюдения, касающиеся приемов наполнения, размещения фигур и их сюжетного движения на протяжении всего романа, оставались бы, в противном случае, на положении случайных, разорванных, ничем взаимно не связанных факторов, лишенных внутренних скреп обусловленности. Между тем установка и квалификация всякого приема только тогда имеет цену в задаче осознания художественного произведения, когда раскрыта его значимость в данном применении и в данном месте¹.

Вот почему мы, усматривая главную организующую силу романа в его тематическом замысле, нашли неизбежным и

¹ Ср.: *Сеземан В.Э.* Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 129.

необходимым прежде всего развернуть построение его тематического состава¹.

Тематикой художественных произведений и раньше всегда занималась литературная критика и наука, и эта ее задача, в сущности, никогда не была излишней и ненужной. Но критика компрометировала себя недостатком педантичности и строгости внимания к самому произведению, а также отсутствием должного отношения к природе художественного творчества. Так, часто состав произведения здесь рассматривается как живая реальность, забывается, например, о том, что действующие лица в художественном произведении не живые люди, а лишь авторские мысли о людях и что мерки реальных (находящихся вне произведения) социологических, психологических и психопатологических категорий могут быть применимы непосредственно только к автору (к живой личности), но ни в коем случае не к «действующим лицам» его романов.

Кроме того, в охват наблюдений здесь обычно входит лишь случайно ассоциированный и воспринятый критиком материал, без необходимой полноты и без уяснения того соотношения, в каком этот материал живет в произведении как в целом. Критик случайным наездом вырывает цитаты и свободно игнорирует все, что осталось им непонятым или невоспринятым. Это часто ведет к поразительным искажениям. Без осознания произведения как целого не представляется возможным правильно отделить лик автора от идей, слов и мнений, вложенных им в состав персонажей; отсюда создается путаница в конечных выводах об авторских устремлениях. Наконец, что окончательно запутывает читателя, это обилие личного элемента, принадлежащего самим критикам: здесь и произвольные домыслы, ни в малейшей степени не связанные с текстом, здесь и посторонняя оценка затронутых идей и чувств и, наконец, — чего больше всего, — случайные исторические, психологические или мистические экскурсы «по поводу». Все это чрезвычайно засаривает и затемняет те

¹ На моменты тематической обусловленности в формальной структуре произведения указывал проф. *Жирмунский В.М.* Мелодика стиха (по поводу кн. Б. Эйхенбаума) // Мысль. 1922. № 3; К вопросу о формальном методе. Вступит. ст. к кн. *Вальцель О.* Проблемы формы в поэзии. Пг., 1923. С. 5—23; см. также: *Смирнов А.А.* Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. 1923. № 2; Проф. *Сакулин П.Н.* К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 79—93; *Гроссман Л.* Метод и стиль. Лирический круг. М., 1922. Ч. 1.

отдельные талантливые достижения, которые могли бы служить и часто все же действительно служат непосредственному делу осознания стремлений автора.

Между тем в том же телеологическом принципе нам представляется возможным найти опору для объективной, методологически организованной интерпретации заложенного в произведение тематического содержания¹ и тем достигнуть наиболее полной возможности проверки пределов оспоримости или непререкаемости отдельных наблюдений и общих выводов комментаторов.

1. Во-первых, телеологический принцип несет с собою методологически обоснованную постановку задачи исследования. Исследование, направленное к раскрытию природы телеологически оформленного объекта, необходимо должно ставить себе задачу осознания его как единства, что должно выразиться в раскрытии отнесенности всех слагающих его компонентов к общей координирующей и субординирующей системе целого. Этим вносится методологическое предостережение от смешения двух задач в изучении художественного объекта: задачи осмысления внутренней целесообразности и координированности его частей (изучение произведения внутри его, как такового, осознание его как единства — «феноменология творчества») с задачей раскрытия психологического процесса его созидания (изучение авторской работы и всех причин, обусловливавших рождение произведения — «психология творчества»)².

Практически, в нашем случае, такое предостережение в приемах и средствах исследования должно вести к ограничению и устранению психологизма. До тех пор пока речь идет об уяснении внутреннего состава произведения, вопросы авторской

¹ Считаем возможным говорить о содержании произведения в тематическом идейном смысле, не устраняя этим более широкого понимания «содержания», в смысле общей эмоциональной целостности выраженного произведением переживания (как это, напр., У.А.А. Смирнова в вышеуказанной статье, С. 103). И то и другое в произведении находится во взаимной слитности или обусловленности: тема поднимает взволнованность или взволнованность рождает тему; в слиянности того и другого целостность эстетического *знания-переживания*.

² См. об этом ст. *Райнова Т.* Введение в феноменологию творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков., 1914. Т. 5. С. 1—103. Ср. нашу ст. О соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы // Ученые записки Саратовского университета. 1923. Т. 1. Вып. 3.

психологии (личные психические индивидуальные особенности автора, влияния, заимствования, зависимость от общего «чувства жизни», эпохи и проч.) здесь могут иметь лишь далекое вспомогательное значение. Это, конечно, не устраняет наличности в анализе вообще всякого психологического, исторического и иного материала. Странно было бы говорить об устранении психологии в анализе такого произведения, которое само насыщено психологией. Психологический, исторический и всякий иной элемент в тех пределах, в каких он введен в произведение самим автором (в характеры действующих лиц, например), необходимо должен быть понят и учтен, но лишь как *материал единства*, но не как самостоятельная цель исследования. Иначе сказать, элементы психологии, истории, социологии и проч., фрагментарно содержащиеся в произведении, не сами по себе должны составлять интерес исследования, а лишь то телеологическое заострение, которое они получили в общем единстве целого. Отсюда явствует непозволительность всяких отхождений за пределы текстуальной данности самого произведения. Понятие «автор» здесь имманентно извлекается и присутствует лишь как необходимо предполагаемая во всяком согласованном единстве организующая инстанция.

Для опознания и понимания психологического материала единства у исследователя неизбежно, конечно, должно произойти личное психологическое погружение в объект изучения (вживание, вчувствование), иначе эстетические и психологические факты в его сознании не получают актуализации, а останутся лишь мертвыми знаками¹, но в этом случае исследователь весь отдается художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании. Его субъективизм не есть произвол, он только заражается данностью и живет уже чужим чувством. Лишь для того чтобы опознать эмоцию, если она входит в охват оформляемого материала единства, исследователь посильно одинаково глубоко и добросовестно внутренне видит и отзывается на самые разнообразные и противоположные эмоции всех действующих лиц произведения. Здесь необходимо полное отрешение от своего реального «я», как об этом говорил

¹ Ср.: Сеземан В.Э. Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 120 и след. Смирнов А.А. Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. 1923. № 2.

еще Брюнетьер¹. Никакого оценочного отношения к чувствам и идеям самим по себе у него не должно быть, его дело только опознавать, рефлексировать и констатировать, с тем чтобы в конце концов осмыслить принадлежащее им место в общей телеологической концепции целого.

2. Телеологический принцип дает и критерий интерпретации. Если произведение представляет собою телеологически организованное целое, то оно предполагает во всех своих частях некоторую основную установку творческого сознания, в результате которой каждый компонент по-своему, в каких-то предназначенных ему пунктах, должен нести общую единую устремленность всего целого, и, следовательно, по своей значимости между всеми компонентами должно всегда быть функциональное схождение в какой-то общей покрывающей точке. Отсюда и главный критерий интерпретации: единое функциональное скрещение телеологической значимости всех компонентов.

3. Рядом с этим само собою выдвигается другое методологическое требование: полнота пересмотра всех слагающих произведение единиц (внутренний состав действующих лиц во всем объеме, картины, эпизоды, сцены, авторские экспликации и проч.). Каждый ингредиент, обслуживая общую направленность произведения, оформляет и указывает место его центрального зерна и, следовательно, необходимо должен быть учтен в общем соотношении действующих сил произведения, иначе, при частичном пропуске или игнорировании ингредиентов, необходимо должно произойти искривление всей системы и ложное перемещение основной точки скрещения и замыкания. Тематический охват анализа не должен быть меньше тематики произведения. В художественном произведении много идей, но главная из них покрывает все остальные лишь потому, что вырастает из них².

¹ Brunetière F. L'évolution des genres. Paris., 1898. P. 225—227, ср. его же возражения импрессионистской критике в статье «La critique impressioniste» (в сб.: *Essais sur la littérature contemporaine*. Paris., 1892. p. 1—30). Ср.: *Евлахов А.М.* Введение в философию художественного творчества. Ростов н/Д., 1917. Т. 3. С. 481—488.

² Положение Потебни о «многозначности образа» ни в какой мере не узаконивает разнотолкование критики, оно лишь причинно объясняет существование неодинаковых восприятий и интерпретаций. Нормативное приятие исторически существующих разноречий представляет для нас главной ошибкой последователей и продолжателей Потебни. Ср.: *Горнфельд А.* О толковании художественных произведений // *Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков, 1916. Т. 7. С. 1—31. Перепечатано в его кн. *Пути творчества*. Пг.: Космос, 1922.

4. Если охват анализа не должен быть меньше произведения, то он не должен быть и больше его. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла. Автор мог в процессе созидания менять замысел и в отношении отдельных частей, и в отношении всего целого, и суждения по черновикам и письмам были бы суждениями о том, каким произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном самим автором окончательном виде. А при установлении состава произведения (не его генезиса) только это последнее и нужно¹.

Чтобы предупредить недоразумение, заметим, что мы нисколько не рассчитываем на адекватно исчерпывающую полноту подобного рода теоретической работы над художественным произведением: никакими теоретическими средствами живая полнота художественного произведения передана быть не может, она доступна лишь непосредственному, живому восприятию созерцателя. Конечно, не о такой «живой» полноте только что велась речь. Анализ в результате способен дать лишь схему тематического построения, а не его воплощение в живом переживании. В художественном произведении тема существует как живая конкретность, как знание-переживание, в рационалистическом же анализе те же темы по необходимости должны принять вид отвлеченного знания, как теоретически-представимого умопостижения; то и другое знание, направленные на одну цель, все же не могут быть адекватными. Но такой перевод поэтической живой формы на отвлеченный логический язык неизбежен во всякой научной работе над художественным произведением². Анализ приобретает смысл и значение лишь в том, что он указывает и осознает направленность созерцания и заражения, конкретно осуществляемого лишь при возвращении к живому восприятию самого произведения. Наши слова о полноте имели в виду лишь полноту потенциальной тематической

¹ Подробнее об этом см. в нашей статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы».

² Ср. об этом: *Сеземан В.Э.* Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 124—127.

энергии, заложенной в произведении, которая исследователем, конечно, могла быть раскрыта только через осознание всей полноты конкретно пережитых формальных факторов, но в результатах анализа присутствует уже не как переживание, а как теоретическая схема.

В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединены его составные тематические комплексы, и объединены, конечно, не случайно. Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином «тематический мотив». Отсюда распределение нашего изложения на главы по персонажам, а внутри их — звенья и слои тематических мотивов по эпизодам, сценам, экспликациям и проч.

Большие затруднения оказались в задаче изложения. Тематические мотивы и их комплексы в отдельных эпизодах и образах получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами и образами. В нашем сознании каждый из компонентов получает свою значимость лишь при внутреннем охвате всего целого одновременно, когда они, выступая рядом, дают друг другу и фон, и рельеф, и необходимые оттенки¹. Когда представляется задача вытянуть этот непрерывный круг тесной и сложной взаимопроникнутости в линию последовательного изложения, в наших руках не оказывается концов, которые можно было бы взять за исходный пункт и, начав с них, достигнуть полной, одинаково исчерпывающей ясности на всем протяжении обзора. Каждая часть и образ представляются серединой, требующей для своего раскрытия каких-то иных, предшествующих и соседних частей. Разрубая целостный сплав романа и давая последовательное обозрение его крупнейших компонентов, мы считаем необходимым оговориться, что до времени наше освещение внутреннего состава и смысла

¹ Ср. известные слова Л. Толстого: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится». Письмо к Н.Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. // *Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 62. С. 269.*

каждого из компонентов будет гореть неполным светом, и лишь после раскрытия состава всего романа мы надеемся на большую ясность и полноту представлений о каждой части в отдельности. До тех пор во многом изложение будет иметь значение лишь предварительной установки некоторых фактов.

1

Образ Настасьи Филипповны создан в сложении двух главных пересекающихся тем: гордости и высокой моральной чуждости.

Падение Настасьи Филипповны дает автору возможность развернуть в ней необходимые ему мотивы трагического раздвоения личности между импульсами самоутверждения и гордости — с одной стороны, и сознанием своей недостаточности, неполноты пред высшим идеалом и тоской по этому идеалу — с другой стороны. В колебаниях между этими двумя скрытыми в ней стихиями духа автор и сосредоточивает всю динамику и весь смысл этого образа на протяжении всего романа. В каждый момент ее биографии, будет ли это эпизод непосредственного сценария романа или момент авторской экспликации и реминисценции, даваемой через других персонажей, — во всех случаях образ Настасьи Филипповны несет одно и то же: мотив жажды идеала и прощения и мотив гордыни, создающий неспособность приблизиться и осуществить прощение. Каждый эпизод раскрывает то одну, то другую стихию или поочередно, или сливая их вместе и давая впечатление ужаса и страдания безысходности от трагического диссонанса души.

Эпизодом связи с Тоцким автор мотивирует возможность чувства обиды, душевной ущербленности и сознания своей недостаточности, которые в дальнейшем будут основой к особым проявлениям гордости, жажды прощения и неспособности дать и принять его. В картине падения Достоевский короток; он лишь схематическим рассказом указывает, как произошло «первое удивление»¹ и Настасья Филипповна оказалась в руках Тоцкого.

¹ Здесь и в дальнейшем все цитаты из художественных произведений Достоевского приводятся по Собранию сочинений в десяти томах (М., 1956—1958) без ссылок. Сочинения, не вошедшие в это издание, цитируются по Полному собранию художественных произведений (тома I—XIII, Госиздат, 1926—1930) и по «Письмам» (тома I—IV, 1928—1959). Ссылки на эти издания даются в тексте с указанием тома и страницы, причем «Письма» особо оговариваются.

То обстоятельство, что Настасья Филипповна во всем этом случае является жертвой, как бы без вины виноватой, для автора тоже оказывается необходимым для дальнейших сопоставлений и оттенения некоторой черты в других персонажах и в общей концепции всего тематического замысла романа. Об этом мы необходимо вспомним, когда будет речь идти о Мари и об участниках эпизода князя Мышкина с Бурдовским.

Мотив сознания вины и недостаточности в Настасье Филипповне начат автором сейчас же после падения, когда она еще оставалась в деревне. Происшедшее ей уже здесь представляется только грязью. Она уже и теперь мечтает, как о высшем счастье, о забвении происшедшего, о возвращении утерянной чистоты. Ей грезится, что вот придет кто-то чистый, добрый, честный, хороший и снимет с нее случившийся грех и грязь, полюбит как чистую и светлую и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Но она уже и теперь не верит своей мечте. С каждым приездом Тоцкого вновь и вновь, все дальше и дальше она уходила от мечтаемого рая, вновь надрываясь тоскою: «...тысячу раз в пруд хотела кинуться».

Но вот в это состояние раскаяния и сожаления об утраченном автор вносит взрыв оскорбленной гордости, которая на время совершенно вытеснит боль о себе, создаст в Настасье Филипповне иную устремленность, погасит в ней свет идеала и всю ее волю направит на защиту гордости и импонирующего превосходства пред оскорбителем. Как повод к такому взрыву автор дает намерение Тоцкого жениться и освободиться от Настасьи Филипповны.

Все пять лет петербургской жизни Настасьи Филипповны около Тоцкого заострены автором, как мотивы гордости и злобы. Ради гордой вознесенности пред оскорбителем было все забыто, всем пожертвовано. У Настасьи Филипповны в это время нет порывов, сожалений и надежд про себя, для себя одной, для себя самой. Мы не видим внутри ее собственных ценностей жизни, она утратила непосредственное, прямое ощущение себя. Вся напряженность ее духа устремлена на оскорбителя. Всякое чувство ее только рефлекс (приятный или неприятный) на состояние врага. Женится или не женится Тоцкий, это ей безразлично; она сама для себя ничего от его женитьбы не приобретает и не утрачивает; ей Тоцкий не нужен. Но она запрещает Тоцкому жениться, готова жизнь свою загубить для торжества самолюбия. Здесь гордость — самоцель. Все, что она делает,

делает лишь «со злости»¹, назло Тоцкому. Весь смысл такого поведения сводится к наслаждению ощутить свою значимость в психике и настроении того лица, к которому оно направлено. Здесь достигается желание гордости свести на свою сторону уклон того импонирующего неравновесия, которое ощущается во взаимном общении двух лиц. Настасья Филипповна не может остаться в унижительном положении жертвы, и ради защиты своей гордости она готова была на все, «в состоянии была самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой, лишь бы надругаться над человеком, к которому она питала такое бесчеловечное отвращение». Так, в гордости и злобе прошли все пять лет. «И целые-то пять лет я так форсила». «И за что я моих пять лет в этой злобе потеряла!» — вспоминала она после.

Рядом с этим мотивом злобной мстительности гордыни автором на один момент вплетен в существо Настасьи Филипповны мотив самооправдания. Тема соединения гордости и склонности к самооправданию и нравственной снисходительности к себе в общей концепции романа, как мы увидим потом, имеет весьма большое значение. Из этого мотива самооправдания гордости вышел эпизод согласия Настасьи Филипповны выйти замуж за Ганю Иволгина. Сначала такое согласие от Настасьи Филипповны звучит необъяснимой неожиданностью. Настасья Филипповна, прежде того гордо и настойчиво отвергавшая всякое замужество, вдруг отменила свое гордое решение, соглашается выйти замуж и даже принять от Тоцкого 75 тысяч рублей. Но смысловая направленность этого эпизода скоро открывается автором в ответе Настасьи Филипповны на предложение Тоцкого и Епанчина. У нее в это время создалась целая теория. Главный пункт теории: «она ни в чем не считает себя виноватою». Она не ищет признания, а требует его, она «не намерена просить прощения ни в чем и желает, чтоб это знали». Теперь прошлое для нее ужасно только тем, что исковеркало ее судьбу, за что она и считает себя вправе, как потерпевшая, принять «вознаграждение». Вспомним, что она и вообще за все это время пользовалась без раздумья содержанием от Тоцкого. «И что же б ты думала, — удивлялась она после, — я с ним эти пять лет не жила, а деньги-то с него брала и думала, что права!»

Таким образом, телеологическая направленность этого эпизода как выражения самооправдания, порожденного гордостью,

¹ Выражение, не раз применяемое в романе.

очевидна. Но с Настасьей Филипповной автор ненадолго соединял этот путь. Защита чести и превосходства главным образом в ней проявляется не как самооправдание, а как вызов и пренебрежение к порицанию. С этим мотивом Настасья Филипповна выступает уже как действующее лицо «в настоящем»; все, о чем говорилось раньше, автором отодвинуто было в прошлое, на положение схематической экспозиции.

Настасья Филипповна согласилась выйти за Ганю лишь в том случае, если «ни в нем, ни в семействе его нет какой-нибудь затаенной мысли на ее счет». Оправдывая себя, она надеялась и ждала, что ее оправдают и другие. Но скоро до нее доходят сведения о явном недоброжелательстве к ней со стороны семьи Гани, и о самом Гане узнала, что он «возненавидел ее как свой кошмар». Настасья Филипповна на это отвечает заявлением пренебрежения и унижения Гани (под этим мотивом вся сцена в квартире Гани).

В эпизоде разрыва со всей прошлой жизнью и ухода с Рогожиным мотив пренебрежения к порицанию осложнен мотивами сожаления о себе и наслаждением от обиды. Настасья Филипповна принимает свою недостаточность, она не оправдывает себя, усиленно повторяет, что она уличная, рогожинская, бесстыдница, «Тоцкого наложницей была», «теперь ей место не здесь, а на улице», но и в самобичевании ее, вместе со слезами, звучат протест, упрек и злоба. Как это впоследствии делается совершенно ясным, уехала она с Рогожиным опять «со злости»: униженная гордость в этой демонстрации находила удовлетворение. Глава ухода с Рогожиным, во многом сначала загадочная и неясная, раскрывает свой главный тематический смысл в экспликационном замечании Птицына о японском хакари: «Обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: «Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот», и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отомстил». Таким образом, здесь опять та же тема гордости. Удовлетворение гордости получается здесь из наслаждения поставить кого-то пред собой виноватым (в этом источник наслаждения обидою, о чем речь ниже).

В развитии отношений Настасьи Филипповны с Рогожиным продолжается прежний мотив пренебрежения к порицанию. Известно, что с Рогожиным Настасья Филипповна не осталась,

и, пока она бывала около него, она окружала себя компанией Земтюжниковых, Залежевых, Келлеров и проч. Об этом моменте роман рассказывает устами Рогожина, то есть тоже некоторого персонажа, имеющего свой характер, и, по заданиям автора, в его словах, конечно, картина должна была принять специальный, рогожинский аспект. Этим ставится затруднение отделить рогожинские представления от представлений и намерений самого автора. Тем не менее Достоевский нашел возможность с совершенной ясностью раскрыть заданную тематическую линию.

По рассказу Рогожина, Настасья Филипповна его «ненавидит», не один раз она его «срамила», то с Земтюжниковым, то с Келлером, и многое над ним в Москве «выдeldывала». Ревнивый Рогожин подозревает в таком поведении Настасьи Филипповны беспутство, измену: «С тобой (с кн. Мышкиным. — А. С.) она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая. Ведь уж так. Как на последнюю самую шваль на меня смотрит». Тем не менее и он свидетельствует: «В Москве я ее тогда ни с кем не мог изловить, хоть и долго ловил». В другом месте, в конце романа, в исступленном гневе на Аглаю сама Настасья Филипповна восклицает: «За что она (Аглая. — А. С.) со мной как с беспутной поступила? Беспутная ли я, спроси у Рогожина, он тебе скажет!»

Этими замечаниями автор как бы предупреждает от возможности неправильного истолкования своих картин. Не «беспутство» владело Настасьей Филипповной, когда она бросалась к Рогожину и его компаньонам. Подлинная тема ее поведения остается прежней. Настасья Филипповна, как и раньше, в квартире Гани, и здесь, в своем напускном бесстыдстве и показном цинизме, лишь «представлялась» (слово князя). Здесь тот же мотив пренебрежения к возможному и ожидаемому порицанию. Настасья Филипповна реагирует на предполагаемое снижение себя в сознании Рогожина. Пусть он горит к ней страстью, пусть многим для нее жертвует, но она убеждена, что именно потому Рогожин посмел к ней так подойти, что видел в ней все же «такую» женщину. И, как прежде, за это Настасья Филипповна мстит пренебрежением. Все, что она проделывает с Земтюжниковыми, Келлерами и Залежевными, все это только одно показное «представление» для Рогожина, все это «для смеху», из-за одной злобы. «С Келлером, вот с этим офицером, что боксом дрался, так наверно знаю *для одного смеху* (курсив мой. — А. С.) надо мной сочинила...». И сочиняет это она в

обострении самолюбия. Однажды Рогожин не вытерпел и высказал: «Ты под венец со мной обещалась, в честную семьюходишь, а знаешь ты теперь кто такая? Ты, говорю, вот какая!». На это ему Настасья Филипповна: «Я тебя, говорит, теперь и в лакеи-то к себе, может, взять не захочу, не то что женой твоей быть». И вот тогда, рассказывает Рогожин, «Залежева, Келлера, Земтюжникова и всех созвала, на меня им показывает, срамит». Потом со всей компанией отправилась в театр; «Поедьте, господа, всей компанией сегодня в театр, пусть он здесь сидит...»

Земтюжниковыми, Келлерами и прочими она мстит Рогожину так же, как и Рогожин ей нужен был лишь для мести кому-то. Злоба ее к Рогожину сказала уже в вечер ухода с ним. Когда Рогожин, безумный, топтался около нее и кричал свое «не подходи», Настасья Филипповна уже здесь вспыхивает: «Да что ты орешь-то! Я еще у себя хозяйка; захочу, еще тебя в толчки выгоню». «Я за тебя-то еще и не пойду, может быть». Для нее Рогожин — тайна, гибель, омут, в который она кидается в злобе и мести. Рогожин и сам скоро стал понимать свою роль омута: «Да не было бы меня, она давно бы уж в воду кинулась; верно говорю. Потому и не кидается, что я, может, еще страшнее воды. Со зла и идет за меня... Коли выйдет, так уж верно говорю, что *со зла* (курсив Достоевского. — А. С.) выйдет»¹.

¹ Представления о Настасье Филипповне как о «вахханке», «гетере», «камелии» сделались обычными, ходовыми, хотя они совершенно не соответствуют тексту романа. Ошибка произошла от смешения ее существа с резонанцией на нее со стороны некоторой группы действующих лиц; такая ложная резонанция, как мы видели, тоже имеет свою тематическую обусловленность в задании этого образа. В критической литературе за Настасьей Филипповной прочно утвердились названия «камелии», «Аспазии» (Марков Е., Буренин В. Критический комментарий к сочинениям Ф.М. Достоевского. Собрал В. Зелинский. Изд. 5-е. М., 1915. Ч. 2. С. 435, 446); «вахханки» (Мережковский Д. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 12. С. 30; Вересаев В. Живая жизнь. М., 1911. Ч.1. С. 39); «гетеры» (Головин К. (Орловский). Русский роман и русское общество. Изд. 3-е. СПб., 1914. С. 354). А. Введенский находит, что в этом отношении она сродни Свидригайлову (Введенский А. Общественное самосознание в русской литературе. СПб., 1900. С. 195). О. Миллер называет ее Сонечкой, очевидно имея в виду профессию Сонечки Мармеладовой (Миллер О. Русские писатели после Гоголя. Изд. 6-е. М., 1913. Т. 1. С. 181). Н. Энгельгардт более осторожно считает отношения ее к Рогожину загадочными, но все же считает, что она «дразнит» его и «разжигает страсть» (Энгельгардт Н. История русской литературы XIX столетия. СПб., 1915, Т. 2. С. 241. А. Волынский из двух полюсов ее характера на одном отмечает

Настасья Филипповна не Клеопатра, не Геката любви. Ее страстность и пафос не в сексуальной оргийности. Это заведомая ошибка предполагать, что она играет Рогожиным, как львица, дразнит его, любит его и над ним издевается. В ней отсутствует специально женский демон. Она не сплетает сетей обмана и коварства и вообще далека от борьбы за то, чтобы привязать к себе. В ней нет ничего змеино-го. Она тяготеет к эффектам, иногда принимает позу, но ее эффекты и позы исходят из других импульсов. Не заманить. Не соблазнить, не привязать и измучить нужно ей. Как соблазнительницу и львицу она себя не видит, во всяком случае не смотрит на себя с этой стороны. Не «на кутежи» она поехала с Рогожиным. Ни в малейшей мере она не искательница и не законодательница наслаждений. Ее бремя не есть бремя чувственности. Одухотворенная и тонкая, она ни на мгновение не бывает воплощением пола. Ее страсть — в воспаленности духовных обострений. Ее демон — в неутолимой непокорности гордого духа. Ее оргийность — в безудержном смывании житейских плотин под порывами несумолкаемой духовной бури. Рогожинские эпизоды романа, как и все другие, говорят только об этом.

Эпизоды романа, связывающие Настасью Филипповну с князем Мышкиным и Аглаей Епанчиной, обнаруживают и заостряют в ней совмещение мотивов гордости с мотивами нравственной чуткости и чистоты, устремленности к идеалу и прощению¹. Уже и раньше, среди безумного разлива и взрывов бунтующей гордыни, автор давал в ней звучание иных,

«склонность к вакхическому разгулу» (Волынский А. Ф. М. Достоевский. Критические статьи. Изд. 2-е. СПб., 1909. С. 30). По его словам, «она беспутна и добродетельна» (Там же. С. 30); «беспутна», по-видимому, в собственном сексуальном смысле слова; с Рогожиным, думает он, она убегает «на разгул» (Там же. С. 33); ср.: Ф. Батюшков, в его этюде о Достоевском в «Истории русской литературы» под ред. Овсяннико-Куликовского (М.: Мир, 1910. Т. 4. С. 316): «Рогожин увлекает ее на кутежи». Для А. Закржевского Настасья Филипповна — «вся истерика пола» (Закржевский А. Карамазовщина. Киев., 1912. С. 2); «оргиастический элемент», по его мнению, в ней «преобладает над всею душой» (Там же. С. 15); «красоту ее отшлифовала порочная жизнь» (Там же). Но где эта «порочная жизнь»? Ср. у А. Волынского о «кошмарных вакханалиях, в которых проходила ее жизнь» (Волынский А. Ф. М. Достоевский. С. 32). Где эти «кошмарные вакханалии»?

¹ О раздвоении Настасьи Филипповны многое ярко отмечено талантливым А. Л. Волынским (Волынский А. Ф. М. Достоевский. Критические статьи. С. 32—33), исключая его замечания о не существующих в романе «кошмарных оргиастических кутежах и вакханалиях».

противоположных душевных мелодий, пока еще неясных, скрытых, но заметных читателю и придающих особый колорит общей эмоциональной действенности этого образа.

Выше был указан один момент романа, где выдвинут был в Настасье Филипповне мотив жажды прощения и искупления (ждала кого-то, кто ей скажет: «Вы не виноваты!..» и проч.). В той же функции указания на какой-то иной сдерживаемый и таимый мир души Настасьи Филипповны находится эпизод внезапного поцелуя руки матери Гани. Автор здесь изумительным приемом резкого разрыва развернувшегося главного мотива сцены внезапно останавливает его разбег и дает предчувствия каких-то иных, тихих и последних, но еще незримых глубин ее души. Сама Настасья Филипповна знает это в себе, но здесь таит и скрывает («усмехнулась, но как будто *что-то пряча* под свою улыбку...»; курсив мой. — А.С.) и лишь глухо, на упрек князя, признается, что она действительно «не такая», какою теперь представлялась. И впоследствии автор то здесь, то там разными приемами скажет, что подлинная Настасья Филипповна «не такая», что гордость навлекает на нее что-то чуждое внутреннему существу ее.

То обстоятельство, что Настасья Филипповна таит от людей подлинный мир души своей, для автора тоже имеет свое большое тематическое значение (об этом ниже).

Бунт Настасьи Филипповны существовал только на людях и для людей. Сама же себя в совести своей она не оправдывала ни в чем (кроме того короткого момента, о котором уже была речь). Это ясно эксплицируется словами князя Мышкина: «О, она по-минутно в исступлении кричит, что не признаёт за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; но что бы она вам ни говорила, знайте, что она сама первая не верит себе и что она всею совестью своею верит, напротив, что она... сама виновна».

Письмом Настасьи Филипповны к Аглае автор окончательно оформляет в ней до сих пор нераскрываемый, вполне внутренний мотив жажды идеала и прощения. Содержание письма имеет свою композицию, отвечающую целям автора. В задаче развернуть интимный мир души Настасьи Филипповны предстояли перед автором особые затруднения оправдать самую возможность такого раскрытия с ее стороны, не нарушив в ней заложенных мотивов гордой скрытности и боязни за личную импозантность перед человеком. Почему гордая перед людьми Настасья Филипповна в письмах к Аглае могла забыть гордость? Оправдание такому кажущемуся противоречию автор и дает в самом тексте письма, вна-

чале, во вступительных замечаниях к нему. Настасья Филипповна ни в малейшей мере не сравнивает себя с Аглаей. «Будь я хоть сколько-нибудь вам равна, вы бы могли еще обидеться такой дерзостью; но кто я, и кто вы? Мы две такие противоположности, и я до того перед вами из ряду вон, что я уже никак не могу вас обидеть, даже если б и захотела». «Как могли бы вы не любить хоть кого-нибудь, когда вы ни с кем себя не можете сравнивать и когда вы выше всякой обиды, выше всякого личного негодования?» «О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной...». Это указание на отсутствие (в представлении Настасьи Филипповны) возможности всякого сравнения между ею и Аглаей делает ясным, почему в ее письмах могла молчать ее гордость. Для гордости оскорбительно в человеке то чувство преобладания и превосходства, которое самолюбцем подозревается в другом «я» по сравнению с собой. Нет сравнения, нет преобладания, нет тогда и обиды, потому что нет противостоящей и внутренне соревнующей личности. Настасья Филипповна в своем представлении совершенства и душевной чистоты Аглаи настолько отодвинула ее от себя, низкой, недостойной и грешной, что перестала чувствовать в ней личное начало, забыла о ее «я», и в ней, как в высшем существе, сочла немыслимой возможность какого-нибудь личного сравнения и соотнесения с собой.

Во второй части письма Достоевский, в обычном своем приеме предметной, живописной символизации невыразимого душевного состояния¹, дает картину, которая символизировала бы молитвенную святую идеалу Настасьи Филипповны, ее тоску по чистому свету любви и невинности; в душе своей она хранит тихий, святой алтарь и благоговейно чтит его, но не смеет желать его и только издали плачет и тоскует о нем (Христос, сидящий в задумчивости, забывчиво оставивший свою руку на головке ребенка... Солнце заходит, и проч.).

Тот же мотив сознания своей нечистоты и преклонения пред светом идеальных устремлений обнаружен автором в отношениях

¹ Ср., например, сон Раскольникова об избииении лошади, другой сон об оазисе, сон Ставрогина (в «Исповеди»), сон Версилова, образ бани в представлении Свидригайлова о вечности, тарантул Ипполита, как выражение тупой бессмысленной и глухо-неумолимой силы законов природы, и проч. Ср. об этом некоторые замечания И. Лапшина в статье «Эстетика Достоевского» (Достоевский. Статьи и материалы. / Под ред. А.С. Долинина. Пг., 1922. Т. 1. С. 141 и след.)

Настасья Филипповны к князю Мышкину. Своим приближением к князю она боялась осквернить свой идеал, лучи которого она видела в князе (об этом см. слова ее, Рогожина). Возможность уважения к себе она считала немыслимой («Я, говорит, известно, какая»). Уважение князя было для нее недостижимо далеким, невозможным. В функции этого мотива Настасья Филипповна даже в запальчивости не могла выговорить самого слова об уважении (см.: «...у... ува...»). Отсюда желание жертвенно отодвинуть себя, отдать Аглае, которая издали предстояла тоже как идеал.

Но и здесь автор не оставляет мотивов гордости. И в отношениях к князю в Настасье Филипповне присутствуют подозрительность и самозащита самолюбия. Это сплетение двух контрастирующих волн оформляется в двойственности, непостоянстве и резких изломах ее поведения (от Рогожина к Мышкину, от Мышкина — с мещанином, опять к Рогожину, опять к Мышкину и проч.). Ясную экспликацию этому находим в словах князя. По гордости Настасья Филипповна не могла принять сожаления и прощения в любви князя, и, рядом с преклонением, в ней выростала и здесь злоба («Она смеялась со злобы; о, тогда она меня ужасно укоряла, в гневе, — и сама страдала!», «...обвиняла, за то что я высоко себя над нею ставлю... объявила... что она ни от кого не требует ни высокомерного сострадания, ни помощи, ни «возвеличения до себя»). По гордости не может простить предполагаемое снижение в чужом «я» и опять спешит оказать ответное пренебрежение («В своей гордости она никогда *не простит мне любви моей...*»; курсив мой. — А.С.). Здесь же опять открывается мотив наслаждения от обиды и унижения. Она удерживает у себя обделенность и страдание как своего рода исключительность, единственность, которая ее как-то выделяет, делает перед нею кого-то виноватым и дает это самолюбивое мучительное наслаждение обидою, о котором так часто вообще говорил Достоевский («Она бежала от меня... чтобы доказать только мне, что она — низкая... Знаете ли, что в этом непрерывном сознании позора для нее, может быть, заключается какое-то ужасное, неестественное наслаждение, точно отмщение кому-то», ср. выше о харакири)¹. Так самым автором раскрыт внутренний смысл

¹ Наслаждение обидою в творчестве Достоевского всегда наслаждение гордости и бывает только у гордецов. О гордости в творчестве Достоевского вообще см.: Лосский Н.О. О природе сатанинской (по Достоевскому) // Достоевский. Статьи и материалы. Т. 1. С. 67.

неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение).

Дальнейшие эпизоды, заключающие судьбу Настасьи Филипповны, построены по тем же внутренним мотивам раздвоения и безысходной неодолимости двух противоположных стихий духа. Сцена последней встречи с Аглаей построена опять в функции гордости. Обнажение души пред Аглаей для Настасьи Филипповны возможно было только до тех пор, пока она не чувствовала в ней сравнения и соревнования с собою. Здесь же автор поставил перед нею Аглаю не в мечте, а как тоже самолюбивую, гневную и очень ревнующую (следовательно, сравнивающую) женщину. Аглая спустилась пред нею сразу, и сейчас же вспыхнула ответная гордость (ср. из письма: «О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной...»).

Из этого мотива идут и дальнейшие обстоятельства романа. Настасья Филипповна, наперекор Аглае, удерживает Мышкина около себя и, возбужденная победой и ненавистью к ней, всецело на время поглощена желанием вновь и вновь подавить ее своим торжеством.

Но этот мотив гордости опять скоро перебивается мотивом чувства и сознания своей подлинной недостаточности и страха за свою святыню. Настасья Филипповна «задумывается», «грустит», ее опять что-то борет. Проектируемую внутреннюю борьбу в ней Достоевский выражает внезапным припадком в день свадьбы («пала на колени перед князем. «Что я делаю? Что я делаю? Что я с тобой-то делаю? — восклицала она, судорожно обнимая его ноги»). Припадок кончился, но буря колебаний не замолкла и разрешается опять внезапным отстранением себя от Мышкина и бегством с Рогожиным. Кольцо трагической безысходности, поставленное автором, и здесь не разомкнулось.

Таким образом, построение образа Настасьи Филипповны, всецело определяется темами гордости и нравственной чистоты и чуткости. Совмещение двух контрастирующих стихий в крайнем их обострении и интенсивности создает общий трагический пафос страдания, внутренней безысходности. Как синтез и обобщение внутреннего мира Настасьи Филипповны автором дан ее внешний портрет (почти исключительно в психологической

характеристике): «Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты». «В этом лице... страдания много...» — говорил князь.

Некоторые сопутствующие индивидуальные особенности образа Настасьи Филипповны будут отмечены в дальнейшем, в попутном изложении через сравнение с другими лицами.

2

Тематическое углубление образ Настасьи Филипповны во многом получает через Ипполита, с которым у нее, при огромном индивидуальном различии, имеется много общего. Вот почему мы, вслед за Настасьей Филипповной, сочли удобным сейчас же остановиться на Ипполите.

Как падение Настасьи Филипповны (связь с Тоцким), так чахотка Ипполита играет, по авторскому замыслу, роль того реактива, который должен служить проявителем заданных свойств его духа. И далее, если в Настасье Филипповне автору нужна была трагедия *моральной* ущербленности, то она, как мы видели, могла осуществиться лишь при наличности большой *моральной* же чуткости ее; то же самое в Ипполите: здесь автору нужна была *обида* и ущербленность *через лишение блага самой жизни*, и, сообщая наибольший трагизм этому лишению, автор в Ипполите рядом с чахоткой обостряет любовь к жизни. Вот почему так настойчиво в Ипполите, при его бунте против жизни, повторяется мотив любви к жизни¹. Ему, умирающему, кажется, что «все люди слишком, кроме него, слишком жизнью не дорожат, слишком дешево повадились тратить ее, слишком лениво, слишком бессовестно ею пользуются...»; при всей злобе, он в душе ласкает и Павловский парк, и восходы и заходы солнца, и голубое небо. Настасья Филипповна, страдая от обиды, не может простить лишения и живет в гордом бунте и даже любимое злобе отдает. Тот же мотив и в Ипполите. Ипполит, воспринимая свою болезнь как обиду обделенного на общем пиру жизни, завидует

¹ Ср. у В. Астрова: «Раненный безнадежно тоскою по жизни Ипполит...» (Астров В. Не нашли пути. Из истории религиозного кризиса. СПб., 1914. С. 173).

всему живому и остающемуся у жизни («даже и мошка в этом хоре участница, а я один выкидыш» и проч.), и в душе его, также рядом с любовью, поднимается злоба и отрицание-пренебрежение: «Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, *обижающие* меня формы» (Курсив мой. — А. С.)¹. «Я не в силах подчиниться темной силе, принимающей вид тарантула». Законы природы воспринимаются его гордым личным началом как обезволение, оскорбительная, глухая и бессмысленная тирания и насмешка (картина Ганса Гольбейна, образ тарантула как символ глухой, темной и немой неустрашимой силы, Мейерова стена и проч.). Как и в Настасье Филипповне, здесь из претензий личного начала поднимается и по-своему обостряется *мотив злобы к любимому*. Жизнь, воспринятая рассудком и личным, самолюбивым и претенциозным началом в человеке, представляется сплошным закланием достоинства человеческого и оправдана быть не может; любимое, по гордости, Ипполит присуждает к уничтожению («Я умру, прямо смотря на источник силы и жизни, и не захочу этой жизни!»). Имеется в Ипполите и мотив наслаждения обидою: «Знайте, что есть такой предел позора в сознании собственного ничтожества и слабосилия, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинает ощущать в самом позоре своем громадное наслаждение... Ну, конечно, смирение есть громадная сила в этом смысле, я это допускаю, — хотя и не в том смысле, в каком религия принимает смирение за силу». В том же мотиве завистливого самолюбия открыта злоба Ипполита к людям. Ипполит на людей питает непрерывную, неизгладимую досаду. Его раздражают всякое благополучие и всякое страдание другого человека: благополучие — потому что завидно, страдание — потому что оно не таково, как у него, — у него больше; он соревнуется страданием. Люди ему тяжелы. Он уединился, и когда выходил, злость сейчас же клокотала по всякому поводу. Рядом с своей болью и своим страданием обреченного к скорой смерти он не хочет почувствовать и признать болью иную боль (эпизод с Суриковым). Ему невыносимы жалобы людей: «О, никакой, никакой во мне не было жалости к этим дуракам, ни теперь, ни прежде... Коли он живет, стало быть, все в его власти!» Он везде язвит.

¹ О бунте Ипполита см. у Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский» (*Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 168 и след.) Ср.: *Переверзев В. Ф.* Творчество Достоевского. М., 1912. С. 133—134.

Язвит в своей семье, язвит с Колей, язвит с князем, с Ганей, с генералом. Это — «разлившаяся желчь... на двух ногах» (по выражению Гани), «завистливый червь, перерванный надвое» (по выражению генерала).

Рядом с этим целый ряд поступков Ипполита построен на мотивах влекущей любви. Таков эпизод хлопот за несчастного доктора и протекция к Бахмутову, бескорыстная с его стороны защита претензий Бурдовского к князю (он видит в этом «восполнение необходимой справедливости»), защита обычая единичной милостыни (он понимает ее как «радость взаимного приобщения двух лиц — дающего и принимающего»)... Ипполит способен любить и сам ищет любви. Он жалеет и любит своих братьев и сестер, страдает за них и за себя от развращенной матери. За злобой в нем таится глубокое желание служить счастьем человечества: «Я хотел жить для счастья всех людей, для открытия и для возвещения истины...». Он мечтает сойтись в любовном общении с человеком, грезит, как люди оценят его, примут в свои объятия и попросят у него прощения, а он у них.

Но, опять по гордости, он подавляет в себе живую потребность в сочувствии чужой души, воспринимая такое влечение к человеку как слабость. Он тоже не может простить сожаления к себе, хотя и ищет такого сожаления. Таков эпизод слез на руках Лизаветы Прокофьевны. Слезы отозвались, как унижение, и он мстит за свою «слабость»: «Не надо мне ваших благодетний, ни от кого не приму, слышите, ни от кого, ничего! Я в бреду был и вы не смеете торжествовать!...»

В связи с Ипполитом в романе получает наиболее решительную и окончательную экспликацию тема прощения. Ввиду важности этой темы в построении всего романа (и всего вообще творчества Достоевского) мы позволим себе несколько задержаться на ее выяснении.

Однажды Ипполит в обычной своей манере полунасмешки спрашивает князя:

«— Ну, хорошо, ну, скажите мне сами, ну, как по-вашему: как мне всего лучше умереть?.. Чтобы вышло как можно... добродетельнее то есть? Ну, говорите!

— Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье! — проговорил князь тихим голосом».

Несчастный должен простить счастливого. Пред несчастным счастливый виноват своим счастьем. Автор указывает на тот странный, иррациональный закон человеческого духа, по

которому человеческая совесть реагирует на несправедливость слепого рока, обрекающего людей на непонятные (ненужные) жертвы и беспричинные, незаслуженные страдания. Счастье пред несчастьем всегда внутренне ступеньвается; счастливый снижается пред несчастным сознанием какой-то вины, хотя, по здравому смыслу, и не было бы этой вины. Пред калекой здоровый стыдится своего здоровья. С другой стороны, и несчастный всегда несет в своем сердце обиду от сравнения своего положения случайной жертвы с незаслуженным и тоже случайным благополучием счастливца. Ипполиту дан удел, и он, завистливый, видит в своем уделе обиду неравенства и обделенности. Отсюда бунт и отрицание жизни. Доводы рассудка к бунту автор, по существу, дает как непререкаемые и неопровержимые. Но любовь к жизни вне союза с рассудком. Чтобы благословить жизнь, нужно открыть выход непосредственному иррациональному чувству любви и влечению к ней, нужно отказаться от претензий к ней, *простить жизнь*, принять ее, не сравнивая на ее общем пиру своей доли с чужой, которая может казаться более счастливой: нужно *принять и простить всем свой удел*. («Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!») Умирающий Ипполит пусть простит жизнь всему живому, пусть благословит веселие мошки, которая кружится и радуется около него в солнечном луче. Но вопреки такому прощающему любовному приятию жизни стоит гордое, оскорбленное и завистливое личное начало. Ипполит бессилён *дать прощение*. Умиротворенность посещает его лишь на короткие моменты под влиянием князя («в Павловск для деревьев переехал»), но скоро за эти моменты он мстит опять злобой.

Здесь же, сливаясь, у Достоевского течет мотив неспособности *принять прощение*. Жажда собственной ценности в Ипполите, как в Настасье Филипповне (как, впрочем, и в других персонажах Достоевского), живет как бы в двух инстанциях: 1) самооценка по отношению к другим «я» (соревнование во внутреннем импонировании), 2) самооценка по отношению к собственному внутреннему идеалу совершенства.

Самоутверждение может находить себе удовлетворение и насыщение, пока оно развивается в плоскости установления своей значимости пред людьми и в сравнении с людьми. Поднять себя пред лицом другого становится возможным уже в силу относительности и слабой ограниченности всякого реального человека, о сравнении и соревновании которых идет речь. Здесь заявить себя всегда возможно, если не высотой, так пренебрежением.

Кроме того, так как здесь ценным для личности является лишь известное установление своей значимости и стоимости в сознании другого, критерий оценки принимает относительный и непостоянный характер. Человек здесь не себя оценивает, а лишь ту степень импонирующего внушения, на которую претендует его самолюбие. В этом случае личность как бы не на себя смотрит, а лишь на отражение себя в самочувствии и сознании другой индивидуальности (ср. анализ личности Настасьи Филипповны).

Но рядом с этим Достоевский и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек, пред лицом внутреннего интимного самочувствия, *сам себя принять не может* и, не освящая себя сам, болит собою и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина (о нем ниже).

Но в самом прощении для гордости открывается новый повод для обиды¹. Прощение только тогда имеет смысл, когда дано и принято без соревнования. И прощаемому и прощающему нужно взаимно простить самое прощение, иначе его свет растворится злобой преобладания одного над другим.

Наиболее отчетливо эта идея о взаимном всеобщем прощении выражена в разговоре гостей Епанчиных об Ипполите, по поводу того случая, когда он расчувствовался и, расчувствовавшись, озлобился. Ввиду его особой важности позволяем себе взять полный текст.

«— А мне кажется, Николай Ардалионович, что вы его напрасно сюда перевезли, если это тот самый чахоточный мальчик, который тогда заплакал и к себе звал на похороны, — заметил Евгений Павлович, — он так красноречиво тогда говорил про стену соседнего дома, что ему непременно взгрустнется по этой стене, будьте уверены.

— ...Я припоминаю, что он стеной этой очень хвастался, — подхватил опять Евгений Павлович, — без этой стены ему нельзя будет красноречиво умереть, а ему очень хочется красноречиво умереть.

— Так что ж? — пробормотал князь. — Если вы не захотите ему *простить*, так он и без вас помрет... Теперь он для деревьев переехал.

¹ Прощающий выше прощаемого, и наоборот.

— О, с моей стороны я ему все *прощаю*; можете ему это передать.

— Это не так надо понимать, — тихо и как бы нехотя ответил князь, продолжая смотреть в одну точку на полу и не подымая глаз, — надо так, чтоб и *вы согласились принять от него прощение*.

— Я-то в чем тут? В чем я пред ним виноват?

— Если не понимаете, так... но вы ведь понимаете; ему хотелось тогда... *всех вас благословить и от вас благословение получить*, вот и все...» (Курсив мой. — А. С.)

Сам Ипполит в своем «Необходимом объяснении», вспоминая этот случай, говорит: «И мечтал, что все они вдруг растопырят руки и примут меня в свои объятия, и *попросят у меня* в чем-то *прощения, а я у них*» (Курсив мой — А. С.).

Искание похвалы и одобрения (желание «красноречиво умереть» и проч.) предстает не как простая хлестаковщина: за буффонадами и фанфаронством автор открывает в Ипполите недовольство собою, одиночество, боль о самом себе и искание оправдания и очищения в любовном принятии и причастности к другой душе. В сцене слез и жалоб так же, как и в попытке публичного самоубийства, с привлечением к себе наибольшего внимания, в Ипполите, несомненно, присутствовала претензия несчастного на особое к себе отношение, как к единственному, особому, своим страданием, мыслями и, главное, своим положением умирающего выходящему из ряда вон, но в то же время здесь же была и далекая от самолюбия жалость к себе, и желание любви. Это автор объясняет опять словами князя: «... ему, наверно, хотелось. Чтобы все его обступили и сказали ему. Что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых... Я ничего не нахожу дурного в том, что он так думал, потому что все склонны так думать... Ему хотелось в последний раз с людьми встретиться. Их уважение и любовь заслужить; это ведь очень хорошие чувства...».

Таким образом, Ипполит в основе скомпонован по тем же мотивам, что и Настасья Филипповна, с тою разницею, что там гордость выражена преимущественно на почве лишения и обиды в области блага морального (гордость ее на это реагирует пренебрежением и *бравადой моральной оценки*), а здесь, в Ипполите, — на почве лишения блага жизни (гордость реагирует *бравадой и отказом от жизни*). Причем рационалистически в своих отрицаниях и протесте оба правы. По логике, нет вины за Настасьей Филипповной, ее легко оправдать, нет доводов против ее

отрицания бессмысленного морального суда над нею; точно так же и в бунте Ипполита его отрицание жизни (если, как на время предполагает автор, оставаться в плоскости одной логики и «здравого смысла») является непрекращаемо последовательным и неотразимым. Рассудок в том и другом случае в союзе с гордостью. Но в том и другом случае за теорией и бунтом живут непосредственные влечения сердца, и с ними плачет и тоскует подлинное интимное «я».

3

В Рогожине видим то же противопоставление любви и гордыни, но в иной направленности и с новой варьирующей индивидуальных качеств характера.

Рогожин в романе живет только любовью к Настасье Филипповне. Эта исключительная любовная одержимость, тоже ущербленная в своем удовлетворении, и является для автора в роли главного проявителя еще некоторых стихий духа, захваченных его творческим кругозором в общую сеть заданного оформляемого единства.

Тематические функции сцен визита Рогожина к Настасье Филипповне с подвесками, бегства от отца, визита к Гане, история с поисками и предложением ста тысяч — очевидны. Поскольку эти сцены касаются самого Рогожина, они все говорят одно и то же: о безмерности его чувства, о способности к безграничному разбегу в отдании себя душевному вихрю любовной страсти (подвески и отец, который за десять целковых на тот свет сживывал, «хотел было тогда же в воду...»; увидев Настасью Филипповну, только к ней подвигался и притягивался, «как к магниту», «все остальное перестало для него существовать», и проч.).

Далее автор сильно и настойчиво выдвигает мотив *эгоизма в любви*, желание нераздельного и полного обладания любимым (см. несколько раз его восклицания: «Не подходи!.. Моя! Все мое!» и проч.). Из эгоизма развивается мотив злобы ко всему, что стоит на пути к овладению любимым. Сюда относится прежде всего злоба к соперникам. Такова злоба к Гане: «Ответишь же ты мне теперь! — проскрежетал он вдруг, с неистовою злобой смотря на Ганю...». То же к князю: «Так бы тебя взял и отравил чем-нибудь!», история с ножом и, после этого, опять признание: «Я тебя не люблю... Каждому твоему слову верю и знаю, что ты меня

не обманывал никогда и впредь не обманешь; а я тебя все-таки не люблю». Автор отмечает беспричинность такой злобы и тем как бы подчеркивает ее эгоистический иррациональный корень: «И будь я как ангел пред тобою невинен, ты все-таки терпеть меня не будешь, пока будешь думать, что она не тебя, а меня любит. Вот это ревность, стало быть, и есть».

Желание обладания встречает сопротивление и противодействие и со стороны самой Настасьи Филипповны (см. выше). Невозможность обладать любимым, быть причастным к нему, обратить душу его на себя, сознание своей отверженности в Рогожине отзывается *злостью к любимому*. И здесь чем сильнее любовь, тем сильнее и ненависть: «Он до того меня любит, что не мог не возненавидеть меня». «Твою любовь от злости не отличишь... Ненавидеть будешь очень ее за эту же теперешнюю любовь...». В основе здесь та же самая ситуация, что у Ипполита и Настасьи Филипповны: злоба, как реакция личного начала на отверженность от любимого. Ревность трактована как слитие в одном чувстве любви и злобы к любимому. И как во всех этих случаях, безмерность любви вызывает безмерность злобы¹.

Рогожин в Настасье Филипповне ощущает молитвенно покоряющий, нежный свет. Автор сопоставляет его чувство с ощущением божества: «Рогожин задал свой вопрос как потерян-

¹ Для А.Л. Волынского в чувстве Рогожина к Настасье Филипповне нет любви: это лишь «игра демонической фантазии», «обольстительной и искушающей», и «самая его любовь есть **только злоба**, ибо тяжелые брожения его стихий ни на минуту не смягчаются чувством чисто человеческой нежности»//Волынский А.Л. Ф.М. Достоевский. Критические статьи. С. 63. (Курсив мой. — А.С.). Но **только злоба** и есть злоба, а речь ведется все же о любви. Тот единственный штрих из романа, который А.Л. Волынский берет себе в поддержку, имеет в романе совершенно очевидную функцию и очень далекую от того смысла, который ему придается комментатором. Рогожин, «увидев Настасью Филипповну у Гани, так побледнел, что губы его посинели». Это А.Л. Волынский называет «судорогой страсти, без проблеска сердечного волнения». — Там же, стр. 62—63. Но для Рогожина эта встреча имела роковое значение. Он должен был испытать испуг, страх безвозвратной потери Настасьи Филипповны. Достоевский пишет: «Очевидно, у него и в помыслах не было встретить её здесь, потому что вид её произвел на него необыкновенное впечатление; он так побледнел, что даже губы его посинели. — Стало быть, правда! — проговорил он тихо и как бы про себя, с совершенно потерянным видом, — конец!...» Это единственный текст, который убеждает А.Л. Волынского в его предположениях о чувстве Рогожина. Но роман прямо отвергает его утверждения. Эта «небесная стихия любви, её обновляющая и возрождающая нежная природа», несомненно, была в задании автора для Рогожина, и в романе это ясно обнаружено.

ный, как божеству какому-то...». Тот же мотив положен в рассказе Рогожина о посещении Настасьей Филипповной его дома. Когда Настасья Филипповна на мгновение повернулась к нему своей подлинной душой, без принятого тона вызова и ложного бравирующего «беспутства», Рогожин приник в тихом умилении и тоске о своем несовершенстве. «Она ведь со мной все про вздоры говорит али насмехается», — рассказывает он Мышкину. И Рогожин знает, что не вся она в этих вздорах и насмешках, и не «вздоры» в ней любит, не о «вздорах» тоскует, когда думает о сближении с ней. «Вот эту книгу у меня увидала: «Что это ты, «Русскую историю» стал читать? (А она мне и сама как-то в Москве говорила: «Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы «Русскую историю» Соловьева прочел, ничего-то ведь ты не знаешь».) Это ты хорошо, сказала, так и делай, читай. Я тебе реестрик сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть; хочешь или нет?» И никогда-то, никогда прежде она со мной так не говорила, так что даже удивила меня; в первый раз как *живой человек* вздохнул» (курсив мой. — А. С.).

Мышкин размышляет о Рогожине (обычный прием авторской экспликации): «Он говорит, что любит ее не так, что в нем нет сострадания, нет «никакой такой жалости»... он на себя клеветает. Гм, Рогожин за книгой, — разве уж это не «жалость», не начало «жалости»? Разве уж одно присутствие этой книги не доказывает, что он вполне сознает свои отношения к *ней* (курсив Достоевского. — А. С.)? А рассказ его давеча? Нет, это поглуже одной только страстности».

Рогожин любит Настасью Филипповну и ее, любимую, ненавидит, и ненавидит потому, что любит. Именно потому, что она любимая, горит влечением иметь ее *всю себе*, неосуществленность влечения зажигает злобу. Тут воплощено конечное, предельное выражение страшной силы эгоизма любви, ревности, постоянной спутницы любви. Взят случай, когда этот претендующий крайний эгоизм любящего беспрерывно попирается пренебрежением любимого, и любящий, *не переставая любить*, распаляется гневом и мстительной ненавистью к любимому. Убийство Настасьи Филипповны Рогожиным — это крайнее выражение вмешательства в тихую обитель любви разрушительных стихий гордого личного начала. Гордость и любимое смерти предает.

О тематическом значении религиозности Рогожина и о его внутренней борьбе скажем дальше, параллельно с другими действующими лицами романа.

Аглая Епанчина скомпонована по тем же двум полюсам: гордости и скрытой, таймой стихии живых, непосредственных «источников сердца». Своеобразие в образ Аглаи внесено мотивом «детскости». Как радость, так и чистое чувство правды и идеала у нее обнаруживается в детских, наивных формах.

Аглая — ребенок. Это повторяется в романе на всех страницах, где есть ее появление. Ее гнев детский, в ее важности при чтении стихов сквозит детская наивность. Эпизод с рыцарем — детская шалость, ее смех «школьнически-веселый», смеется она вообще как ребенок, все переломы в ней совершались по-детски быстро и откровенно и сама она в одном месте просит прощения у князя в таких словах: «Простите меня, как ребенка за шалость». Был момент, когда и князь удивлялся, как в такой заносчивой и суровой красавице мог оказаться такой ребенок, может быть, действительно даже и теперь не понимающий всех слов ребенок. (Речь была о Поль-де-Коке и т. п.). Аглая — ребенок в детской злобе на князя за то, что он ее несколько раз обыграл в карты, по-детски она и примиряется с ним через посылку ежа: ребенок она и в своих идеальных мечтах о том, как она хочет «пользу приносить», «все кабинеты ученые осмотреть» и «совершенно изменить свое социальное положение». И с Ганей она вошла в сношения по особой жажде подвига, наивно приняв его за романтического страдальца (см. слова Варвары). «Я ужасно люблю, — говорит князь, — что вы такой ребенок, такой хороший и добрый ребенок! Ах, как вы прекрасны можете быть, Аглая!»

Мотив детскости сообщает Аглае свежесть, непосредственность и своеобразную невинность даже в злобных вспышках.

Тем не менее и в Аглае главная тема остается: и в ней боязнь за импонирующее преобладание не дает свободного проявления ее нежности, доброты и правды сердца.

Когда Аглая конфузилась и краснела, она «сердилась на себя за это, что видимо выражалось в ее сверкавших глазах; обыкновенно минутой спустя она уже переносила свой гнев на того, с кем говорила, был или не был тот виноват, и начинала с ним ссориться. Зная и чувствуя свою дикость и стыдливость, она обыкновенно входила в разговор мало и была молчаливее других сестер, иногда даже уж слишком молчалива. Когда же, особенно в таких щекотливых случаях, непременно надо было заговорить, то начинала разговор с необыкновенным высокомерием и как будто

с каким-то вызовом». От смущения она вступала в разговор «громко, резко, прерывая своим вопросом разговор других и ни к кому лично не обращаясь». Часто Аглая говорит не то. Она намеренно груба: «Аглая Ивановна! как вам не совестно? Как могла такая грязная мысль зародиться в вашем чистом, невинном сердце? Бьюсь об заклад, что вы сами ни одному вашему слову не верите и... сами не знаете, что говорите!»

«Аглая сидела, упорно потупившись, точно сама испугавшись того, что сказала».

«Совсем мне не стыдно... почему вы знаете, что у меня сердце невинное? Как смели вы тогда мне любовное письмо прислать?» и проч. «Иногда, — признается она, — я сама боюсь того, что мне хочется сказать, да вдруг и скажу».

Этим в Аглае автор выдвигает то своеобразное выражение гордой самозащиты от чужого «я», когда, внутренне стыдясь и конфузясь и тем самым как бы сдавая свою личность идущей внутренней силе со стороны другого, конфузящаяся личность, спасая свою независимость, переходит в наступление как раз в том пункте, которого более всего совестится. Это тоже своего рода «со злости». Природа таких детских выходов и бутад Аглаи, по существу, одна и та же, что у Настасьи Филипповны в ее «бунте» через показное демонстративное «беспутство».

«Девка самовластная, сумасшедшая, избалованная, — полюбит, так непременно бранить вслух будет и в глаза издеваться...» (слова Лизаветы Прокофьевны). Она любит, но стыдится любви, боится снижения в обнаружении своего чувства. Как у гамсуновских героев, у нее чувство не может выйти через запруды самолюбия. Отсюда эти издевательства и насмешки над князем. «Так и глядит, глаз не сводит; над каждым-то словечком его висит; так и ловит, так и ловит!.. а скажи ей, что любит, так и святых вон понеси» (слова Лизаветы Прокофьевны).

Аглая добра, нежна, полна высоких стремлений. Это она поняла в «бедном рыцаре» человека, способного «иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь». Она больше, чем другие, поняла величие души Мышкина и пошла за ним. Но все же гневается, издевается, стыдится любви, прячет любовь, *мстит за любовь* (здесь же сливается мотив ревнующей ненависти; ср. Рогожина).

И в Аглае гордость мешает выходу душевной непосредственности.

Мать Аглаи, Лизавета Прокофьевна, во всех манерах и в каждом эпизоде поведения обнаруживает те же тематические предпосылки. «Совершенно, совершенно, как я, мой портрет во всех отношениях», — говорила Лизавета Прокофьевна об Аглае. И действительно, по авторскому замыслу это один и тот же психологический тип.

Так же, как Аглая, она стыдится своих чувств и злится за свой стыд и за свою доброту, стыдится доброты и доверчивости. «...Я всего добрее, когда злюсь», — говорит она о себе.

«— Чего вы стыдитесь чувств ваших? — укоряет ее князь Мышкин. — Ведь это у вас во всем.

— Шагу теперь не смей ступить ко мне, — вскочила Лизавета Прокофьевна, побледнев от гнева, — чтоб и духу твоего у меня теперь с этой поры не было никогда!».

Так же, как Аглая, Лизавета Прокофьевна уподобляется ребенку. «Вы совершенный ребенок, — говорит ей князь, — во всем, во всем, во всем хорошем и во всем дурном, несмотря на то, что вы в таких летах». Ребенком же называет ее Ипполит.

Отношения Лизаветы Прокофьевны к князю полны сердечности, хоть внешне она его и третирует. Очень разгневавшись на его отъезд за Настасьей Филипповной, она все же *тайно от всех* поручает его вниманию «могущественной» старухи Белоконской. Узнав, как широко удовлетворял князь своих кредиторов, она вслух отозвалась, что «это глупо, очень глупо; дурака не вылечишь», но «по лицу ее видно было, как она рада была поступкам этого «дурака». Она с виду очень злобствует на князя в эпизоде с Бурдовским, но внутренне гордится той сердечностью и доверием, которое он и от них получил (см. ее слова по поводу письма Бурдовского). Так же и к дочерям и к мужу симпатии ее проявляются в форме ворчливой желчности. То же в эпизоде с Ипполитом. Везде самолюбие преображает живую сердечность и доброту в видимую суровость, сдержанность и гнев.

5

Тематическое наполнение Гани Иволгина состоит из мотивов, известных раньше. Индивидуальность Гани среди других гордецов романа составляет его «обыкновенность», срединность, неспособность отдаться порыву. Ганя половинчат в обоих полюсах своих настроений. В этом отношении Ганя дает

рельеф таким типам, как Настасья Филипповна или Рогожин. Их духовное напряжение переливает за грань реальных возможностей, условных ограничений и практических опасений. В проявлении себя они не знают страха за свое относительное благополучие, мыслью о котором связан человек середины. Огонь влечений их духа для них внутренне самоцелен. Их не заботит *modus vivendi*¹. В противоположность им, Ганя никогда не покидает опасливой житейской осмотрительности и, при всем желании оригинальности, он всегда удерживается в пределах практического благоразумия. Его искусственно подогретый аморализм лишен духовной незаинтересованности и выливается в мелкий, подловатый, трусливый авантюризм. Он насильно хочет быть оригинальным, и его представления о незаурядности связаны с выгодой. В этом смысле Ганя поясняется самим автором в специально посвященной ему характеристике.

Ганя, по замыслу автора, это — еще один своеобразный пример того извращения, которое личность навлекает на себя по гордости и тщеславию.

По натуре своей он добрый, сердечный и совестливый человек, и на все мерзости, которые он готов был совершить и которые ему не удалось (женитьба по расчету на Настасью Филипповну или на Аглае), его толкало тщеславное желание «отличиться» и пожить, «не как все». «...Коли подличать, так уж подличать до конца», — повторял он себе при всех замыслах и с генералом Епанчиным, и с Настасьей Филипповной, и с Аглаей. «...Рутинa в этих случаях оробеет, а мы не оробели!».

Все его самодовольство, обращение со всеми свысока и презрительно, вся его грубая надменность с князем, с Колей, с отцом и даже с тихой, кроткой матерью, — весь этот сор души намело на него самолюбие. В целом ряде фактов автор находит возможность за этим наметенным слоем обнаружить в нем способность к раскаянию, к горячему, простому чувству (раскаяние в пощечине князю; возвращение денег Настасье Филипповне). Но за эти порывы сердечности сейчас же и здесь мстит самолюбие: «Он действительно плакал три дня, пока князь оставался тогда в Петербурге, но в эти три дня он успел и возненавидеть князя за то, что тот смотрел на него слишком уже сострадательно...».

В генерале Иволгине автор дает те же две стороны: одну показную и другую — внутреннюю, интимную.

¹ Образ жизни (*лат.*).

С виду пустой хвастун, Хлестаков из военных, он в глубине души носит большую трагедию. Он знает свою низость и порочность и хоть продолжает порок и грязь (пьянство, ложь, связь с матерью Ипполита), перед людьми защищает свою честь, требует признания и поклонения, но в совести своей не стирает свою черноту. Отсюда тяга к людям, жажда прощения и любви к себе и к *такому*, со всеми темными и стыдными пятнами, которых он и сам в своей совести простить себе не может, то есть опять жажда любви, в возможность которой он и сам не верит. В этом его параллель и фон в общей теме жажды прощения. Как и Настасья Филипповна, генерал, пока на людях, весь в борьбе за то, чтобы не допустить своего снижения; как и она, он сам страдает от своей низости и грязи (с тою разницей, что Настасья Филипповна, по существу, не заражена пороком, тогда как генерал погружен в него и связан им в своей воле); как Настасья Филипповна, он жаждет сочувствия и прощения и, как она, не может открыть себя и принять его. У той автором все это развернуто в чертах патетического размаха, тогда как у этого трагедия наряжена в шутовской парад смешного хвастуна и пьяницы. Но оба они в своей показной самолюбивой и гордой требовательности стоят на лжи, ложью подменяют подлинное страдающее и плачущее лицо свое.

Генерал требовал безмерного и невозможного к себе почтения, и его подозрительность и обидчивость поднимались в нем тем острее, чем ниже сам падал в собственных глазах (после истории с лебедевскими четырьмястами рублей особенно). В ужасе своего падения, боясь потребностью уважать себя, он ищет возможности принятия себя, апеллируя к чужой душе, однако и на этом пути не может идти до конца, не имея сил раскрыть позор свой. Ложь сжигала радость любви, и он не мог принять поцелуев Коли, не раскрыв своей последней мучительной тайны («Ты целуешь мне руки, мне!.. Благослови тебя бог, милый мальчик, за то, что почителен был к позорному, — да, к позорному старикашке, отцу своему... Нагнись, нагнись!.. я тебе все скажу... позор... нагнись... ухом, ухом; я на ухо скажу...»).

По тем же мотивам намечены и другие лица, отодвинутые в эпизодные части романа.

В Келлере то же совмещение низости и мелкой подлости со способностью чувствовать душевную чистоту, искренне раскаиваться и сожалеть о себе. В эпизоде «сердечной исповеди» Келлера дана важная параллель к мотиву соединения двух противоположных влечений в одном акте (искреннее раскаяние

и «фенезерф под слезами») с тем, чтоб этими же слезами дорогу смягчить и чтобы... «сто пятьдесят рубликов отсчитали». Эпизод эксплицируется словами князя: «Но все-таки, по-моему, нельзя назвать это прямо низостью, как вы думаете? Вы схитрили, чтобы через слезы деньги выманить, но ведь сами же вы клянетесь, что исповедь ваша имела и другую цель, благородную, а не одну денежную...» (Ср. Ипполита: за тщеславным фанфаронством и, вместе с ним, боль о себе и жажда прощения; ср. Настасью Филипповну: элементы буффонады и подлинное страдание о себе в сцене ухода с Рогожиным.)

В Лебедеве опять два мотива: ложь и самолюбие наверху и чувство правды и любви в глубине сердца: «и слово и дело, и ложь и правда — все у меня вместе и совершенно искренне»; см. Лебедев и Дюбарри; ср. «нравственные основания» в его апокалипсических толкованиях и др.; «За мошенников в суде стоит, а сам ночью по три раза молиться встает...»; детей и племянника любит и гордится ими; моменты нравственной низости из мотивов тщеславия, см. поправки в статье Келлера.

В основе шутовства Фердыщенко лежит самолюбие: «Этот господин как будто по обязанности взял на себя задачу изумлять всех оригинальностью и веселостью...» (ср. тщеславное хвастовство с мерзостью в его рассказе об украденной трехрублевке).

6

Эпизод с Бурдовским стоит в центре социальной публицистики романа.

Во внутренней композиции эпизода автор выдвигает следующие пункты: 1) претензии Бурдовского и его компании предъявляются не на юридической основе, а на чисто моральной («Наше дело не юридическое... мы именно понимаем, что если тут нет права юридического, то зато есть право человеческое, натуральное...»); 2) признавая свое дело исключительно вопросом чести и совести, все же они обращаются не с просьбой, а с требованием («Мы вошли... отнюдь не с просьбой, а с свободным и гордым требованием...», «вы делаете не для нас, а для справедливости»); 3) главные участники претензии были совершенно убеждены, что Бурдовский действительно сын Павлищева, считали его потерпевшим и начали дело (особенно сам Бурдовский, то же Ипполит) «почти совсем и не из интереса, а почти

как служение истине, прогрессу и человечеству», как бы не для себя, а «для справедливости». Право Бурдовского они действительно считали морально непрекаемым, «математическим»; 4) в средствах к достижению математически справедливых целей были допущены элементы недобросовестности и авантюры (клеветническая статья, использование двухсот пятидесяти рублей, принятых от князя, и проч.); около лиц, выступивших принципиально, «для справедливости», участвовали лица, примкнувшие просто из одних «промышленных» целей (Чебаров, Лебедев, отчасти Келлер).

Для чего нужно было автору объединять все эти черты, какой смысл вообще всего этого эпизода? Ответ на это дается в разговоре в гостиной Епанчиных, два дня спустя после эпизода. Речь идет о либерализме в России и, в частности, о склонности либералов к оправданию преступлений из мотивов высшей гуманности (пример: слова заступника на суде: «...при бедном состоянии преступника ему *естественно* (курсив Достоевского. — А. С.) должно было прийти в голову убить этих шесть человек»). Такая точка зрения князем и Евгением Павловичем толкуется как «извращение идей». «Самый закоренелый и нераскаянный убийца все-таки знает, что он *преступник* (курсив Достоевского. — А. С.), то есть по совести считает, что он нехорошо поступил, хоть и безо всякого раскаяния... а эти... не хотят себя даже считать преступниками и думают про себя, что право имели и... даже хорошо поступили...». Здесь Евгений Павлович удивляется, как князь не заметил того же «извращения» в деле Бурдовского.

Таким образом весь случай с Бурдовским получает смысл как развернутый пример к «извращению идей и нравственных убеждений». Отсюда становится понятным, для чего нужно было автору в этом эпизоде отмеченное выше совмещение добра с преступлением. Претенденты к князю исходят от нравственных импульсов установления справедливости, но во всем дальнейшем поведении приходят к извращению и даже устранению нравственности. Весь эпизод создан из мотивов гордости и рассудочного отношения к морали (ср. выше момент разумного самооправдания в Настасье Филипповне; тот же мотив претенциозного права в требованиях племянника Лебедева к своему дяде; ср. о нем слова князя; в противоположность этому сознание своей вины в Настасье Филипповне и нравственное сознание в главном преступнике романа, убийце Рогожине; об этом ниже, в главе о князе Мышкине).

«Извращение идей и нравственных убеждений», по смыслу этого эпизода, состоит в том, что люди в сфере свободного волеизъявления «голоса совести» допустили господство рассудка и тем самым механизировали нравственность; они устранили из морали свободу и иррациональные нравственные критерии положили на меру и весы рассудка; в дело любви они внесли принуждающие тенденции права; перенеся решения нравственности в механическую инстанцию теоретических взвешиваний, они отошли от подлинного источника и руководителя добра, вверились слепому вожатому, перестали быть самими собой, непосредственное чувство заменили арифметикой и, желая делать доброе, своим поведением отрицают его.

Такое «извращение идей» автор опять ставит в связь с гордостью. В этом отношении комментирующее значение имеют слова Лизаветы Прокофьевны: «Чего вы давеча задравши головы-то вошли?.. Истины ищут, на праве стоят, а сами как басурмане его в статье расклеветали... Сумасшедшие! Тщеславные!.. Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю».

Гордость, невнимание к своему и чужому сердцу, претенциозное самовластие в нормах нравственного общения между людьми выбивают человека из его естественного нравственного самочувствия и ведут к извращению подлинных основ добра и к ложному оправданию зла. Таков смысл эпизода с Бурдовским и вообще всей социальной публицистики романа.

В связи с этим стоят апокалипсические толкования Лебедева. Рассказывая о Настасье Филипповне, Лебедев между прочим сообщает князю: «Согласилась со мной, что мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: «мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий». Такой же смысл имеют слова Лебедева о замутнении «источников жизни» в «наш научный и практический век» («...Друг человечества с шатостию нравственных оснований есть людоед человечества, не говоря об его тщеславии...» и проч.). Сюда же как иллюстрация прежней силы «источников жизни» в человечестве относится анекдот Лебедева о монахе XII века, скушавшем во время всеобщего голода шестьдесят человек неприметно и безнаказанно, а потом донесшем на себя духовенству, не испугавшись никаких колес, костров и огней («Покажите мне связующую настоящее че-

ловечество мысль хоть в половину такой силы, как в тех столетиях» и проч.).

В контрасте мотивам «извращения идей» стоят социальные симпатии и призывы князя Мышкина (отрицание насилия, проповедь живых нравственных источников, призыв к отказу от гордости и свободному прощению, наибольшую способность к чему он видит в русском народе: «О, вы сумеете забыть и простить тем, которые вас обидели, и тем, которые вас ничем не обидели; потому что всего ведь труднее простить тем, которые нас ничем не обидели...»)¹.

7

Экспозиция характера князя Мышкина открывается мотивом радости жизни. Князь радостно принимает мир. Он умеет быть счастливым. В первый день приезда в Петербург князь в семействе Епанчиных рассказывает о своей жизни в Швейцарии. «Я, впрочем, почти все время был очень счастлив», — бросает он признание. «Счастлив! Вы умеете быть счастливым? — вскричала Аглая...». Ключи счастья в самом человеке. Нужно «уметь быть счастливым». Есть какое-то состояние внутренней жизни человека, такая установка его духа, которую он должен найти и обрести в себе для радостной встречи жизни и мира.

«— Научите, пожалуйста, — смеялась Аделаида.

— Ничему не могу научить, — смеялся и князь... — Сначала мне было только не скучно; я стал скоро выздоравливать; потом мне каждый день становился дорог, и чем дальше, тем дороже, так что я стал это замечать. Ложился спать я очень довольный, а вставал еще счастливее. А почему это все — довольно трудно рассказать».

Весь дальнейший, с виду беспорядочный разговор скомпонован автором в раскрытии мотива любовного приятия жизни. Отвечая на разные вопросы сестер Епанчиных и говоря как будто о разном, князь Мышкин, в сущности, рассказывает одну и ту же повесть о том, как он стал счастливым. «*Сначала, с самого начала* (курсив мой. — А. С.) ...я впадал в большое беспокойство.

¹ Дух антихриста, как дух гордости, католицизм — служение ему, образ подлинного Христа в русском народе и проч., см. об этом у А.Л. Волынского (Волынский А.Л. Ф.М. Достоевский. Критические статьи. С. 54—57).

Все думал, как я буду жить; свою судьбу хотел испытать... Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне все мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь... Да, мало ли что мечталось! А потом мне показалось, что и в тюрьме можно огромную жизнь найти»¹.

И далее, опять под вопросами сестер, князь, в рассказах о последних минутах приговоренных к смертной казни, раскрывает мысль о радости жизни самой по себе, какова бы она ни была, какие бы формы она ни приняла. Эти моменты, когда «пять минут казались ему бесконечным сроком...», огромным богатством, эта непрерывная стучащая мысль умирающего: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь...» — эта жадность его к каждому мгновению жизни, которые он теперь «счетом бы отсчитывал», «ничего бы даром не истратил!», этот ужас человека пред смертным часом свидетельствуют ему, какое огромное благо для человека жизнь и как легко живущие забывают об этом простом, но живейшем счастье — жить.

В рассказе о Мари и о детях князь раскрывает, что его вылепило от тоски, как он нашел себя. Здесь, сливаясь с прежним, открывается мотив радости любви в прощении и через прощение.

Мари, оболыщенная, потом покинутая и презираемая всеми, принимает свою обездоленность, как должное, потому что «сама считала себя за какую-то самую последнюю тварь» и «ужасно

¹ Д.С. Мережковский здесь видит «зовы воскресшего Пана», то есть плоти, и свидетельствует этим нужное ему раздвоение Мышкина (*Мережковский Д.* Полн. собр. соч. Т. 12, С. 80). Говорить об особых «призывах плоти» в князе нет данных. Что касается чувства отвергнутости от общего «пира жизни», это могло бы действительно свидетельствовать о сближении князя с людьми гордого сознания (такое чувство Достоевский в своих персонажах всегда ставит в связь с гордостью). Тоска князя, выраженная даже отчасти теми же словами, что у Ипполита, несомненно, сближала бы его с гордецом Ипполитом. Но ведь эта тоска в обоих случаях, когда о ней говорит роман, представлена *в прошлом*: «Сначала, с самого начала... я впадал в большое беспокойство» и проч. И в другом месте: «Это было в Швейцарии, в первый год лечения, даже в первые месяцы» и проч. А в романе князь в прошлом не то же, что в настоящем, когда он уже «научился быть счастливым». (Раздвоения в Мышкине вообще нет. «Веру теряю», — речь идет о боязни Мышкина за способность русского дворянина понять идеал. Еще смотри о Келлере. Там тоже свой особый смысл).

страдала». Но вот к ней пришла любовь князя и детей. С ними «она бывала, как безумная, в ужасном волнении и восторге» и в них обрела счастье. «Через них... она умерла почти счастливая. Через них она забыла свою черную беду, как бы *прощение от них приняла*, потому что до самого конца считала себя великою преступницею». (Курсив мой. — А. С.). «Через детей душа лечится...». Любовное общение князя с детьми в общих заботах и любви к несчастной, обиженной Мари соединило их. И он от них, в прощении, себя и жизнь принял. Любовь к детям и любовь детей к нему отодвинули «свою беду». «Я стал ощущать какое-то чрезвычайно сильное и счастливое ощущение при каждой встрече с ними. Я останавливался и смеялся от счастья, глядя на их маленькие, мелькающие и вечно бегущие ножки... и я забывал тогда всю мою тоску. Потом же, во все эти три года я и понять не мог, как тоскуют и зачем тоскуют люди».

Эти страницы первого визита князя Мышкина к Епанчиным, открывая основную тематическую установку образа Мышкина, являются прологом и ко всему роману в целом.

Любовь, как последнее счастье и радость жизни, это начальная и конечная точка духовного света Мышкина. Жизнь радостна любовью. Радоваться жизни — это значит любить жизнь. Все живет для счастья и радости, потому что все любовью живет и для любви живет. Любовь — последняя полнота блаженства жизни. В функции возвещения этой истины раскрыто состояние князя Мышкина перед припадками. Именно тогда, когда «напрягаются разом все жизненные силы его» и «ощущение жизни, самосознания почти удесятирилось», когда «ум, сердце озарялись необыкновенным светом и все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничной радости и надежды», когда его охватывало «неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни», именно в моменты такого высшего касания «миров иных» эти последние знания о себе и о мире открываются Мышкину как любовь.

«Неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его?.. Сколько вещей на каждом шагу

таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...».

Любить — вот умение быть счастливым. Человек любви ищет, потому что радости ищет. Счастливое сердце — любящее сердце. Любовь сама по себе есть высшее благо. И в людях Мышкин открывает этот всегда живой и влекущий, но робкий и таимый поток любви, жажду любить и быть любимым. Но всегда жаждущий любви и всегда готовый любить, человек знает больше неутоленную тоску любви, чем саму любовь, тоску скрытую, безмолвную, стыдящуюся. Почему же это? Почему мало глаз, «которые смотрят и любят»? Что же мешает любить? Ответом на этот вопрос и являются все остальные действующие лица романа: мешает любить гордость, эта запруда любви.

У каждого из них самолюбие стоит у ворот живых влечений тоскующего одинокого сердца и всякую подымающуюся вспышку любви и нежности в жадном пожаре личного соревнования превращает в злобу и ненависть. Угнетаемые самолюбием, люди забывают подлинные источники жизни, закрывают живые выходы сердца. Самые дорогие для личности чаяния, которыми и ради которых только и жив человек, обречены к сокрытию, к глухой тайне и, данные для радости и счастья, питают только тоску и боль. Личное начало в человеке делается зверем, пожирающим и заслоняющим все выходы к жизни. Самолюбие с неутолимой неотвязностью всасывается во все нити, связующие людей между собою и с миром, и везде успевает влить свою отраву злобы, замкнутости и разъединения. Живое вино жизни оно превращает в яд. Личная претенциозность забирает в свою паутину всякий непосредственный порыв живой сердечности и все заматывает в клубок испепеляющей, соревнующей и завистливой самооценки. Все непосредственно расходящееся из души личным боязливым самолюбием перехватывается на дороге. Это какая-то плотина, фильтр, иссушающий и отравляющий свежие ключи жизни.

И Настасья Филипповна, и Рогожин, и Аглая, и Лизавета Прокофьевна, и Ипполит, и Ганя Иволгин, и генерал Иволгин — все, каждый по-своему, несут раны и муку искажения и извращения себя ради насыщения и обороны тиранического самолюбия. Все они, в большей или меньшей степени, впадают в ложь против своего подлинного лика; утверждая себя, они

перестают быть собой. Неудовлетворенная потребность в любовном раскрытии себя пред человеком и миром, жажда приобщения себя к другой страдающей и приемлющей душе беспрерывно стучатся и просятся к раскрытию и наполнению и, вновь подавленные, отзываются болью и страданием. Для них, бесильных простить и принять прощение, закрыт путь любви и радости жизни.

Всем им противопоставлен князь Мышкин, человек, свободный от самолюбия и оставленный при одних «источниках сердца».

В этой теме и разворачивается каждая эпизодическая ситуация в роли князя Мышкина.

В начале романа, в вагоне, князь Мышкин вступает в случайный разговор среди случайных соседей. Вместо обычной в таких случаях сдержанности Мышкин открыто идет навстречу любопытству собеседников. «Готовность белокурого молодого человека в швейцарском плаще отвечать на все вопросы своего черномазого соседа была удивительная и без всякого подозрения совершенной небрежности, неуместности и праздности иных вопросов». Мышкин не ощущает того скрытого, незримого поединка душ, который сопутствует даже совершенно безобидному разговору. Он не боится самолюбия собеседника. Мало того, что он не нападает, он и не защищается. Он свободно дает смотреть себя. Тут и доверчивость, тут и отсутствие того элемента, которым одна личность противостоит и соревнуется с другой.

По своей доверчивости он быстро увлекается; «он, казалось, очень скоро и доверчиво одушевлялся», — замечает автор. Речь Мышкина не знает одеяний, которые опасливая душа, даже когда говорит свое и дорогое, берегает на всякий случай, чтобы спрятать себя. В этом отношении его оттеняет Евгений Павлович Радомский, жених Аглаи. Автор выделяет в нем это осторожное благоразумие «воспитанного» человека. Когда он высказывает мысли не совсем обычные, парадоксальные, слишком откровенные, он прячется за шутку и улыбку: он «как будто горячится, а в то же время как будто и шутит», говорит «как будто с необыкновенным увлечением и жаром и в то же время чуть не смеясь, может быть, над своими же собственными словами...». Между тем «в князе была одна особенная черта, — замечает тут же Достоевский, — состоявшая в необыкновенной наивности внимания, с каким он всегда слушал что-нибудь его интересовавшее, и ответов, какие давал, когда при этом к нему обращались с

вопросами. В его лице и даже в положении его корпуса как-то отражалась эта наивность, эта вера, не подозревающая ни насмешки, ни юмора».

В том же мотиве поведение Мышкина на вечере у Епанчиных. Доверчивый, ищущий душевного привета, князь легко поддался обману внешней обходительности. «Ему и в мысль не могло прийти, — пишет автор, — что все это простосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, только великолепная художественная выделка», и проч. Князь светскую любезность принял за чистое просто-душие и сердечность, быстро «рассчастливился», и только он один из всех не чувствовал, как он обманулся, как он был смешон, жалок и неприличен в горячем пафосе своего сердца.

То же отсутствие самолюбия отмечено автором и в том, как легко Мышкин принимает одолжение. Предложение Рогожина (дать денег, сшить шубу и проч.) принимает охотно и просто. Без всякого смущения берет от Епанчина двадцать пять рублей. Одолжаясь, он не ощущает унижения. Он не сторонится от милостыни. Принять милостыню помешало бы самолюбие, но у него нет соревнования, и в милостыне он видит только то, что есть в ней сердечного.

Охотно принимая одолжение, он нисколько не возмущается отказом. Сухо принятый генералом Епанчиным, не пожелавшим в нем признать родственника, Мышкин совершенно просто, без выделки находит это вполне естественным, и взгляд его по-прежнему ласков и приветлив.

Мышкин знает, как люди лгут и из-за чего лгут, и, подходя к человеку, он легко отодвигает этот налет лжи, как что-то внешнее, случайное, далеко не важное для действительного общения с подлинной душой человека. Он не сердится за скрытые мысли и не смущается заглянуть по ту сторону лжи, пойти навстречу прямо к живому месту духа.

Ему, лишенному соревнования, за видимой формой лжи и фанфаронства легко открывается ядро личности, за самолюбием и исканием похвалы он чутко слышит внутреннее беспокойство и страдание. Тяга человека к человеку для него является залогом наличности священного недовольства собой и жажды очищения (см. выше об Ипполите, о Настасье Филипповне, о генерале Иволгине, о Келлере). Мышкин понимает, что в минуты признаний, раскаяний, исповедей и самобичеваний может сквозить налет особого тщеславия и хвастовства, но он легко

прощает это, смотрит дальше; он знает, что, за вычетом этого слоя самолюбия и тщеславия, в таких признаниях всегда сказывается боль о себе и жажда прощения, и он, невосприимчивый к самолюбию, останавливает свое сердце лишь на том, что действительно есть больного и страдающего в этих раскаяниях.

Человек не любит чужой исключительности даже в страдании; при всей готовности к сочувствию, он не может простить претензии на самовыделение, забывает о том, что несчастный все-таки страдает. Так, в Ипполите, в этой обстановке чтения на собрании многочисленных слушателей, в самом тоне его «исповеди» была всеми почувствована претензия несчастного на особое к себе отношение, и, вместо ожидаемого участия и признания, его встречают ненавистью и как будто рады смешному положению, в какое он попал, когда револьвер оказался незаряженным. На возбуждение Ипполита отозвались все намеренным равнодушием, как будто своей исповедью и волей к самоубийству он их обидел. Так самолюбие выправляет сострадание, этот «главнейший и, может быть, единственный, по словам князя, закон бытия всего человечества».

Ясно, почему автор именно в князе (человеке без самолюбия) открывает эту бесконечность сострадания на всех страницах романа. Только при бескорыстном самозабвении осуществляется беспритязательное, чистое приятие другой индивидуальности. И в то время, как все лица романа при взаимном схождении сталкиваются в незримых претензиях личного начала и оказываются невосприимчивыми к страданию, какое каждый из них в себе носит, один князь, лишенный соревнования к другому «я», останавливает свое сердце лишь на том, что в них есть действительно больного и страдающего.

Аглая не без основания в Настасье Филипповне видела «кривляние» и позерство («Вам просто вообразилось, что вы высокий подвиг делаете всеми этими кривляниями»). Только гордость видел в ней и Евгений Павлович («Разве все ее приключения могут оправдать такую невыносимую, бесовскую гордость ее, такой наглый, такой алчный ее эгоизм?..»).

Гордости и фанфаронства в Настасье Филипповне не отрицает и князь (см. его слова о том, что она любит свой позор), но за гордостью он увидел бесконечное страдание, обошел гордость, простил и всю остроту ее боли принял в свое сердце («У меня точно сердце прокололи раз навсегда»).

«Тот месяц в провинции, когда он чуть не каждый день виделся с нею, произвел на него действие ужасное, до того, что князь отгонял иногда даже воспоминание об этом еще недавнем времени. В самом лице этой женщины всегда было для него что-то мучительное: князь, разговаривая с Рогожиным, перевел это ощущение ощущением бесконечной *жалости*, и это была правда: лицо это еще с портрета вызывало из его сердца целое *страдание жалости*; это впечатление сострадания и даже страдания за это существо не оставляло никогда его сердца... Но тем, что он говорил Рогожину, князь остался недоволен; и только теперь, в это мгновение ее внезапного появления, он понял, может быть непосредственным ощущением, чего недоставало в его словах Рогожину. Недоставало слов, которые могли бы выразить ужас; да, ужас! Он теперь, в эту минуту, вполне ощущал его; он был уверен, был вполне убежден, по своим особым причинам, что эта женщина — помешанная. Если бы, любя женщину более всего на свете или предвкушая возможность такой любви, вдруг увидеть ее на цепи, за железную решетку, под палкой смотрителя, — то такое впечатление было бы несколько сходно с тем, что ощутил теперь князь». «...Любить страстно эту женщину — почти немислимо, почти было бы жестокостью, бесчеловечностью»¹.

Настасья Филипповна для Мышкина больной человек, раздавленный неодолимостью страдания. «За вами нужно много ходить, Настасья Филипповна, я буду ходить за вами», — говорил

¹ А.Л. Волынский «ужас» Мышкина пред Настасьей Филипповной объясняет тем, что ее красота поднимает «личные силы» в нем и «направляет их к богоотступническому дерзновению». В Мышкине «пробуждается демон» (Волынский А. Ф.М. Достоевский. Критические статьи. С. 30—31). Мы намеренно выше взяли эту большую цитату об ужасе Мышкина. А.Л. Волынский, взяв отсюда только слово «ужас», не прочел дальше, где сам автор объясняет состав и причину ужаса и, таким образом, свои намерения делает совершенно ясными: ужас потому и оттого, что любимая женщина сумасшедшая. Любить эту женщину было бы жестокостью, бесчеловечностью. Мышкин с этой поры не мог уже любить Настасью Филипповну иначе как любовью-жалостью. А начало было иное: «О, я любил ее, о, очень любил... но потом... потом она все угадала». — «Что угадала?» — «Что мне только жаль ее, а что я... уже не люблю ее». Признания Мышкина о том, что он «боится» ее лица, опять говорят лишь о том же «страдании жалости». А.Л. Волынский опять преждевременно остановился в цитате. Вот это место: «Я боюсь ее лица!» — «Бойтесь?» — «Да; она — сумасшедшая! — прошептал он, бледнее». Об ужасе «богоотступнических дерзновений» нет ни намека.

князь еще в первый вечер знакомства с нею. Любовь его к ней, это, как он сам выражается, — «любовь-жалость», жертвенная любовь, «страдание жалости». Это вообще наиболее резкое обострение мотива сострадания во всем романе.

И в Рогожине Мышкин прежде всего видит его страдание; Рогожин для него «несчастный» («Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него «пропадает вера». Этот человек должен сильно страдать» и проч.). За злобой Рогожина он чувствует в нем внутреннюю борьбу и сознание греха, который его борет. Грех — это временное затемнение души, с грехом личность не теряет себя, судит себя за него, и Мышкин преклоняется перед болью борьбы, раскаяния и жажды воскресения. Отсюда этот разговор о религиозном чувстве, который ведется сейчас же, непосредственно после рассказа о сомнениях Рогожина («сущность религиозного чувства ни под какие... проступки и преступления... не подходит...»). Отсюда ласки и сожаления к Рогожину в последней сцене.

Эпизодом с Бурдовским мотив прощения в князе эксплицируется в особое утончение. Прощение князя не снимает вменяемости, сохраняет признание «самости» и живой воли и в преступлении (иначе не могло бы быть борьбы, раскаяния, сожаления о своей недостаточности и низости — мотив, неослабно присутствующий во всех, кому направлено прощение князя); в его прощении человек принимается вместе с грехом за его боль о грехе, которая и делает его «несчастливым». Такому прощению противопоставлено «механическое» прощение адвокатов, которые, объясняя преступление обстоятельствами и необходимостью, оправдывают самый грех, снимают и устраняют в преступнике наличность вины. В этом прощении в преступнике, подчиненном необходимости, отнимается личность; он, в сознании прощающего, перестает быть творцом своего дела. Личность, вменяющая себе свою вину, не могло бы успокоить такое прощение (ср. в Настасье Филипповне неослабное признание себя «виноватой» и её муку от неприятия себя). Личное сознание в таком обезволивающем прощении почувствует новое унижение.

В функции этого мотива дана деталь в поведении князя Мышкина в связи с эпизодом Бурдовского. Князь, объяснив недобросовестные претензии Бурдовского его «беззащитностью», «непониманием» того, на что он шел («его обманули, потому-то я и настаиваю, чтоб его оправдать»), сейчас же

почувствовал «жгучее раскаяние до боли». Он понял, что он, обезличив Бурдовского, «обидел» его. Князь и не хотел *так* прощать и сейчас же почувствовал свою ошибку. Как разрешение этого мотива и написана самая загадочная страница романа (князь неизвестно в чем просит прощения у Евгения Павловича). Именно в своем неумении простить он и просит прощения у Евгения Павловича, ошибочно усмотревшего в *таком* прощении, как оно вылилось тогда у князя, непонимание самого существа поступка Бурдовского как «извращения идей». «Не напоминайте мне, — говорит здесь князь, — про мой поступок три дня назад! Мне очень стыдно было эти три дня... Я знаю, что я виноват...».

В связи с этим Мышкин почувствовал себя неспособным к выражению «великой идеи»: «у меня слова другие, а не соответственные мысли...». В этой «неспособности» вообще Мышкин ощущает свою главную недостаточность. Здесь мы подошли к той стороне личности князя Мышкина, где он осуществляет тему прощения не только прощением других, но и жаждой прощения себе самому.

Еще на начальных страницах романа обнаруживается, что Мышкин способен конфузиться и смущаться. Следовательно, он все же ценит отношение к себе со стороны других. Мышкин не самодовлеет, он тоже нуждается в санкциях себя душой другого. Мышкин ощущает расстояние между собою и великостью идеала, который он знает в себе, и он боится профанировать высшие заветы своего сердца. «Вы как кончите рассказывать, тотчас же и застыдитесь того, что рассказали, — заметила вдруг Аглая. — Отчего это?». В дальнейшем роман открывает, отчего это.

Мышкин страдает, чувствуя себя дурным сосудом того прекрасного, что он в себе благоговейно чтит. «Я знаю, что я... обижен природой... (мотив виноватого без вины. — А. С.)... в обществе я лишний... Я не от самолюбия... Я в эти три дня (после эпизода с Бурдовским. — А. С.) передумал и решил, что я вас искренно и благородно должен уведомить при первом случае. Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу... У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это *унижение для этих мыслей*. И потому я не имею права...» и проч. (курсив мой. — А. С.). В другом месте он это повторяет: «Я не имею права выражать мою мысль... Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную идею*» (курсив Достоев-

ского. — А. С.). «Про свои чувства говорить всем стыдно...», и у князя это не по самолюбию (как у других лиц романа), но по особому целомудрию: выражение может не дать соответственно высокого впечатления, и явится мысль «несоответственная», мысль «оболганная». И князь тоже взывает о человеке, который бы понял его, принял и простил (полюбил и *такого*).

Этот «свет» понимания и приятия он и почувствовал в Аглае. Отсюда этот мотив двойной любви, как бы из двух согласных источников души. Любовь к Настасье Филипповне осуществляет мотив любовного сострадания и прощения другой индивидуальности (любовь «для нее»); любовь к Аглае осуществляет мотив жажды прощения для себя (любовь «для себя»). «*О, я всегда верил, что она поймет*», — говорил князь об Аглае (курсив мой. — А. С.). «Вы мне нужны, очень нужны», — писал он ей и вспоминал о ней, как о «свете». В любви Аглаи для него открывается «новая жизнь» («новая моя жизнь началась»). В сознании себя смешным и недостойным, он не хотел верить этой любви, ему становилось «стыдно». «Возможность любви к нему, — замечает автор, — к такому человеку, как он, он почел бы делом чудовищным». Но все же сердце его горело радостью. Любовь князя к Аглае обставлена автором, как выражение высшего платонизма, и, конечно, это не случайно: в теме жажды прощения любовь и могла быть представлена только как высшее духовное очищение, о котором томится и тоскует всегда нечистый и слабый человек (см. об этом выше).

Двойная любовь князя становится конфликтом не в нем самом, а лишь вне его, в гордом соперничестве ревнующих о нем. Для него самого вопроса о выборе не существовало. Чувства к Аглае и к Настасье Филипповне не враждуют в нем, одна любовь не устраняет и не борет другую. В сердце своем он остается и с той и с другой. Князь силой чужой вовлечен в конфликт, но сам в нем внутренне не участвует. Под этой тенденцией скомпоновано поведение и настроение князя в момент разлома и после, до конца романа. Он остался около *одной* Настасьи Филипповны, но это, по авторскому замыслу, должно было произойти без его воли на то.

Только что он «с мольбой и упреком» успел произнести: «Разве это возможно! Ведь она такая несчастная!» — Аглая не перенесла и бросилась вон из комнаты. «Побежал и князь, но на дороге обхватили его руками. Убитое, искаженное лицо Настасьи Филипповны глядело на него в упор, и посиневшие губы

шевелились, спрашивая: «За ней? За ней?..» Она упала без чувств ему на руки. Он поднял ее, внес в комнату...». Аглаи между тем уже не было, и общение с нею для князя оказалось уже невозможным, при всех его попытках. «По всем признакам, — продолжает дальше автор, — он Настасью Филипповну любил искренно» и «в любви его к ней заключалось действительно как бы влечение; к какому-то жалкому и больному ребенку, которого трудно и даже невозможно оставить на свою волю».

Но «в эти же дни, несколько раз и даже много раз, вдруг отправлялся к Епанчиным, не скрывая этого от Настасьи Филипповны, отчего та приходила чуть не в отчаяние». «...Его не принимали, в свидании с Аглаей Ивановной ему постоянно отказывали... он уходил, ни слова не говоря, а на другой же день шел к ним опять...» и проч. Весь последующий разговор с Евгением Павловичем дан автором для экспликации той же мысли.

Такая ситуация, устанавливая отсутствие какого-либо внутренне диссонирующего раздвоения в любви Мышкина к Аглае и Настасье Филипповне, продолжает мотив идеальной завершенности князя и в то же время указывает на разламывающую гордую злобу соперниц как на единственный источник создавшейся коллизии и тем самым продолжает тему о безысходном трагизме гордыни. (Во взгляде Аглаи «выразилось столько страдания и в то же время *бесконечной ненависти*» и проч.; (курсив мой. — А. С.). Любовь гордеца требует средоточия любимого на одном себе, не может принять любовь вне единственности и исключительности в обладании ею. Ревность к идеалу становится началом разобщения, ненависти и страдания.

Гордое сердце, страдая, несет обиду отрешенности от любимого и ненавидит любовь, но, ненавидя, страдает об отринутом в злобе, любит его и тоскует о нем. Этот круг ненависти от страдания и страдания от ненависти замыкает гордую личность в постоянной непрерывности самомучительства и угрызений от неприятия себя и жизни.

Идеальная полнота любви в прощении и через прощение опять становится в контраст вопиющей гордыне, в притязаниях которой идеал оказывается немыслимым и невозможным. Будет ли это момент кроткого любовного кающегося отдания себя или самозабвенного приятия в себя чужой души, будет ли это момент призывного влечения к общему взаимному сожалению и прощению, будет ли это радость преклонения пред высшей святыней сердца, — везде вольется ядом незасыпающая гордость

и всякую вспышку к радостной, любовной умиротворенности отравит мраком зависти и злобы соревнования.

«Рай вещь трудная...» В романе беспрерывно присутствует мысль об отдаленности полноты идеала всепрощения от реальной эмпирии жизни. Когда князь говорил о взаимопрощении, которого просила и искала душа Ипполита («Если вы не захотите ему простить, то он и без вас помрет...», «Надо так, чтобы и вы согласились принять от него прощение...», «Ему хотелось тогда... всех вас благословить и от вас благословение получить...»), на это он получил предостерегающее напоминание. «Милый князь, — как-то опасливо подхватил поскорее князь Щ., переглянувшись кое с кем из присутствовавших, — рай на земле не легко достается, а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу. Перестанемте лучше, а то мы все опять, пожалуй, *сконфузимся*, и тогда...» (курсив мой — А. С.).

«Рай» трудная вещь и конфузливая вещь. Наперекор ему всегда стоит опасливое самолюбие. И, как мы видели, на мотиве неустрашимости гордыни создан весь внутренний драматизм каждого лица романа в отдельности и каждого их столкновения между собою, что и дает сюжет и движение всему роману.

Тому же мотиву трудности живого эмпирического воплощения идеала прощения служит и «идиотизм» Мышкина. По существу, идиотизма как такового нет: князь на протяжении всего романа остается в полной ясности и богатстве духовных сил. Тем не менее Мышкин назван идиотом, и, следовательно, это имеет свое функциональное значение.

Здесь две стороны. Одна сторона — это действительная болезненность князя, его лечение в Швейцарии, особые условия его воспитания и жизни в полной замкнутости и оторванности от людей. Для автора в его художественно-реалистическом задании это мотивирует возможное правдоподобие совершенной исключительности духовного облика идеального персонажа. Другая сторона — это «идиотизм» Мышкина в резонансии на него со стороны других лиц романа.

Каждое действующее лицо романа Достоевским явлено в двух аспектах: 1) со стороны обычного дневного, среднелюдского восприятия, и 2) со стороны углубленного скрытого индивидуального знания, как бы из корней души, которые автор всегда провидит и предполагает в каждом. В экспликационном аппарате автора всегда чувствуется эта установка на двойную резонанцию.

Оттенки экспликационных указаний автор или размещает в разных действующих лицах романа соответственно их индивидуальному характеру или распределяет в мнениях одного и того же лица, но в разные моменты его самочувствия. Сам автор занимает положение третьей, как бы нейтральной стороны.

Такой прием захватывает в свой круг всех действующих лиц: и Настасья Филипповна, и Ипполит, и Рогожин, и Ганя, и Аглая с Лизаветой Прокофьевной, и генерал Иволгин, даже Келлер, Лебедев и Бурдовский — все вскрываются под этим двойным светом. В таком же двойном резонирующем окружении дана и фигура князя.

Между собой действующие лица романа (кроме князя Мышкина) реагируют по преимуществу в плоскости более мелкой, срединной и большею частью в отношении взаимных проявлений гордости, самолюбия (см. отношения всей среды к Ипполиту, к Настасье Филипповне, к генералу Иволгину и проч.). В мнениях и словах князя всегда находится функция более углубленного вскрытия тайных, незримых стихий чужой души. Его понимание Настасьи Филипповны, Ипполита, Аглаи, Рогожина, генерала Иволгина и всех других уходит далеко вглубь от верхнего восприятия. Это, как мы уже указывали в своем месте, для автора имеет свой тематический смысл: князь, игнорируя и обходя все, что есть в человеке узколичного, претенциозного, наносного, прямо подходит к подлинным корням души и здесь открывает ядро, затемненное соревнующим глазом самолюбца.

Двойное обрамление и освещение фигуры князя дано как двойная реакция на него со стороны одних и тех же лиц. Это находится в общей тематической концепции романа. Каждое лицо романа внутри себя содержит эти перемежающиеся переливы двойного света, у каждого из них две воспринимающие и реагирующие точки души, и для одной князь Мышкин близок и мил, а для другой далек, ненужен, смешон и унизительно жалок.

Мышкин не импозантен. На его месте стыдно, конфузно. Отсюда этот тон благодушной, несколько самодовольной снисходительности к нему (в вагоне, в лакейской Епанчиных, в кабинете генерала Епанчина, сцена в гостиной на званом вечере и проч.) или определенное презрение и пренебрежение (Ганя, Ипполит), а у тех, кто его больше ценит и любит, гневное недовольство, потому что они сами за него стыдятся и конфузятся (Аглая, Лизавета Прокофьевна). Что же мешает его импозантности?

Здесь открываются опять мотивы самолюбия, как стихии, под которой человек на людях в известном смысле «блюдет себя». Это «соблюдение себя» в данном случае имеется в виду не в смысле лицемерия, скрытности и политиканства в каких-либо корыстных целях и не в смысле задержания в себе проявлений чего-либо действительно предосудительного, порочного и низкого, что и сам в собственной совести осуждал бы, но в смысле затаения тех наивных, простых, доверчиво рождающихся и отдающихся чувств, которые мы, вслед за Достоевским, никак иначе не можем означить, как «детскостью» во взрослом человеке. Мы имеем в виду эти состояния какой-то особенно прямой, не замечающей себя доверчивой непосредственности, когда переживания чувствуются особенно близкими, своими, открытыми, «домашними» и в то же время особенно безобидно-чистыми, — то самое, что вдруг сквозь длинное, костлявое и бородатое тело¹ и толщу текущей жизни набегит ребенком, раскидает, отведет куда-то деловитую заботу и умную напряженность, заиграет лучом простодушной веселости, зачарует наивно-нескладной вереницей «глупых» мечтаний или заплачет тихой жалостью к себе и нежной жалостливостью ко всем («прижаться комочком»).

У Достоевского вошло это чувство в захват романа, как выражение подлинного дыхания жизни. Для него это сама живая натуральность, самый глубокий и основной корень законов жизни, здесь источник ее последней управляющей мудрости. В этой «детскости» человек возвращается к себе домой, отдает себя себе². Наличность «детскости» в его героях — это всегда признак указания на «живые источники сердца», не заглушаемые никакими уверениями и соблазнами отрицающего рассудка и гордости. Здесь, в этой непосредственности, в этом «возвращении к себе домой» живут для него призывы к высшим идеальным ценностям любви и прощения. Это чувство сиротства, эта жажда открыть себя, обменяться радостной встречей взаимно ласкаю-

¹ У Чехова: «Я любил эту девочку безумно... Мне не то чтобы казалось, а я чувствовал... что когда я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазках, в белокурых шелковых волосиках» и проч.

² Ср. у Полонского: «Детство нежное, пугливое, безмятежно-шаловливое... под морщинами сокрытое в недрах старости моей... Не без думы, не без трепета слышу я наивность лепета: «Старче! разве ты не я?! Я с тобой навеки связано, мной вся жизнь тебе подсказана, в ней сквозит мечта моя...» и проч.

щих глаз, влиться в общий поток любви — эти бессмысленные слезы о себе в черной, нечистой, житейски заскорузлой душе для него не бессмысленны.

Такие чувства в известном смысле не делают чести. Эта наивная открытость души для чужого, нелюбящего глаза смешна, комична и, во всяком случае, не импозантна. Простодушие не в ладу с самолюбием. Люди как бы условливаются между собою быть в костюмах и соблюдать приличия. В обществе обнажение только неприлично и способно только унижить.

Достоевский в князе Мышкине вывел это нутро души в общество. Голому всегда унижительно среди одетых, и Мышкин, открытый в таких пунктах самообнаружения, которые другие опасливо замыкают в себе, оказался таким голышом. Мышкин — ребенок. «...Шнейдер мне высказал одну очень странную свою мысль... он сказал мне, что он вполне убедился, что я сам совершенный ребенок, то есть *вполне ребенок*, что я только ростом и лицом похож на взрослого, но что развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый, и так я останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил». По его признанию, со взрослыми ему «всегда тяжело почему-то», и он ужасно рад, когда может поскорее уйти «к товарищам».

Все таимо-кроткое, доверчиво-жалостное и жалостливое, приветное и ищущее привета, детское — все это есть и в тех, которые около него, и в них есть ребенок, но там это задавлено самолюбием, замуровано корой неслышного соревнования, засыпано потоком очередных домогательств успеха и эффекта. Там человек скорее похвастается грехом, чем покаянно его признает, хотя бы внутренне и сокрушался о нем («дети же» у Настасьи Филипповны и др., о чем было выше), скорее обидится, чем умилится («Я всего добрее, когда злось». Лизавета Прокофьевна), насмешливо осквернит набежавшую нежность, как ненужную и унижительную сентиментальность (Ипполит).

«И Ганя вдруг так и покатился со смеху.

— Что вы на меня так смотрите? — спросил он князя.

— Да я удивляюсь, что вы так искренно засмеялись. У вас, право, еще детский смех есть. Давеча вы вошли мириться и говорите: «Хотите, я вам руку поцелую», — это точно как дети бы мирились. Стало быть, еще способны же вы к таким словам и движениям. И вдруг вы начинаете читать целую лекцию об этом мраке и об этих семидесяти пяти тысячах. Право, все это как-то нелепо и не может быть».

Как луч сквозь облака, пробивается эта детская волна из-под коры верхних напластований. Пусть человека борют страсти и одолевает демон гордыни, но в сопутствии детского, если оно в нем еще живо, он сознает свою неправду. Наибольшая «детскость» сопутствует в романе наибольшему чувству внутренней правды (Аглая, Лизавета Прокофьевна, Коля; самое самолюбие их от этого особенное, детски беззлобно-бесхитростное).

Тенденция о противоположном обаянии гордыни усилена красотой гордого возмущения и противления. Мотив красоты, правда, не получил в романе окончательного раскрытия, но, во всяком случае, красота здесь ближайшим образом связана с гордостью и противопоставлена неимпозантному смирению князя. Такова красота гордой Настасьи Филипповны, такова же красота Аглаи. Здесь, несомненно, автором имелась в виду обольстительность исступленного личного бунтующего начала. Тем же пламенем прелести личного дерзновения дышит «Исповедь» Ипполита (кстати, у Ипполита тоже «лицо красивое»). Именно эта обольщающая сила гордой непокорности Ипполита получила от автора особое эксплицирующее указание в восторге Коли: «Ведь это гордо! Ведь это высшая независимость собственного достоинства, ведь это значит бравировать прямо... Нет, это гигантская сила духа!».

Тем не менее, при всей силе противоположного и враждебного полюса, последний покрывающий и разрешающий свет в романе остается за идеалом Мышкина. Пред волнами жажды любви гордость обессилена. Бунт гордости не подлинный, верхний, он не «от души». За гордым вызовом и усмешкой всегда скрыто тоскующее лицо скорби о себе, и живое сердце, правда совести и жажда любви неодолимо влекут гордые души на свой путь любви и прощения. Все пути гордецов романа перекрещиваются около приемлющего и прощающего Мышкина, все персонажи романа в сердце своем склоняются пред его правдой (см. выше о Настасье Филипповне, об Аглае, об Ипполите — «Я с Человеком прошусь»; о Лизавете Прокофьевне; Рогожин в тоске сердца любит его и в страшный момент жизни идет к нему и пр.; Белоконская; Бурдовский; у всех двойное отношение, но глубиной души все только с ним (двойная резонанция).

Мы ни на минуту не думаем, что наш схематический пробег по роману охватил всю глубину его тем во всем утончении их периферических ветвей, но это и не находилось в нашей задаче, имеющей в виду вскрыть лишь основную организующую силу его сцеплений. И мы предполагаем, что все изложенное до сих пор позволяет нам утверждать наличие в романе некоторой единой основной направленности, покрывающей все многообразие его картин, эпизодов, характеров и событий.

В романе (как и во всех романах Достоевского) четко выступает автор, предусматривающий и руководящий всеми, сначала загадочными для читателя, метаниями сложного духа его действующих лиц. Для автора в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков. Загадочность и безотчетность их поведения стоят всегда в намерениях автора и имеют свою тематическую обусловленность.

Достоевский больше, чем кто другой, знал, что в человеке живая вода жизни глубоко течет и человек мелок только в верхнем, видимом слое. И он не оставался наверху. За экраном сознания, за явственной стороной переживаний он заметил темную периферическую бахрому души. За внешней гармонией рационального и понятного он созерцал волны хаотических, бесформенных стихий и именно здесь открыл семена и корни реальной действительности. Тенденция об иррациональном — одна из коренных в его творчестве, и это находится в связи с общей его постоянной темой о непосредственных источниках сердца, противопоставляемых враждебному ему теоретизирующему рассудку. Его герой как бы не сам ведет свое поведение, а что-то в нем его влечет, борет и движет. И Достоевский берет прием загадочности, неожиданности, внезапности, часто не ради технического эффекта, а по внутренней тематической целесообразности, заданной персонажу неодолимости внутри его живущих сил души. Поэтому лица романа действуют чаще не по обдуманному намерению, а по внезапному приливу чувства, не потому, что они думают, а потому, что они чувствуют. Это разделение и обособление между рассудком и чувством Достоевский ведет неослабеваемо¹.

¹ Ср. об этом замечание Л. Карсавина в ст. «Федор Павлович Карамазов, как идеолог любви» (Начала. 1921, № 1. С. 50).

«Да и не может быть, чтобы ты подумал, а так только почувствовал, как я», — говорит в одном месте князь Мышкин Рогожину. Так бывает у Достоевского чаще всего: почувствовалось и сделалось, а до сознания еще не дошло. Мышкин чувствует глаза Рогожина, чувствует его готовящийся нож, чувствует тягу к Настасье Филипповне, когда идет к ней в первый раз, — но рассказал ли бы он свое чувство? Автор ответил бы: нет. То же нужно сказать и о поведении Настасьи Филипповны: ее побеги, внезапные изломы и проч. Впрочем, это у него обычно, и примеры можно приводить десятками. «Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, — говорил князь Аглае об Ипполите, — потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду». — «Этого уж я не понимаю совсем: имел в виду и не знал, что имел в виду. А впрочем, я, кажется, понимаю...» — отвечает ему Аглая. Многие в поступках человека безмысленно обусловлено, и неведомо для него самого они отвечают своему назначению. Внезапные вспышки часто бывают неожиданны и для самого действующего лица («вдруг», что так часто у Достоевского). «Бьюсь об заклад, — вскричал он (Евгений Павлович. — А. С.), — что вы, князь, хотели совсем не то сказать и, может быть, совсем и не мне...» — «Может быть, очень может быть, и вы очень тонко заметили, что, может быть, я не к вам хотел подойти!» (ср. то же у Ипполита). «Не забудем, — замечает в одном месте автор («автор»-рассказчик это не одно и то же, что Ф.М. Достоевский), — что причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем, и редко определенно очерчиваются».

Но эти иррациональные стихии человеческого духа являются в романах уже в авторской осознанности (т.е. для настоящего автора, а не подставного рассказчика). Вся атмосфера загадочности и неожиданности взрывов и поворотов в ходе событий романа у Достоевского вызывается иррациональностью психики, которую он проектирует в своих действующих лицах, но не слепотою творческого процесса в самом художнике. Действующие лица часто сами не знают, что они делают и почему они делают, но автор в таких случаях имеет лишь в виду указать на подпочвенные силы души, в которых и разум и воля человека не властны, сам же он провидит эти скрытые причины и так или иначе особыми приемами всегда укажет их читателю. Его загадки всегда имеют отгадку в самом тексте романа. Он или мимолетным

замечанием, или репликой действующего лица, или параллельным указанием на другом персонаже всегда откроет корни темных импульсов. Художественный гений Достоевского здесь изумительно изобретателен. Сеть сложнейших сцеплений, в каких переплетаются линии и изломы всего действия романа, у Достоевского всегда имеет поразительную логическую ясность¹.

В основной идейной устремленности роман «Идиот» (тоже, как и все романы Достоевского), вопреки утверждениям некоторых критиков о его хаотичности и раздвоенности, неожиданно поражает своим единством. То раздвоение, которое Достоевский носил в своем человеческом существе, не имело места в его идеальной творческой настроенности. В романах двойники его герои, а не он сам. Созерцая в человеческом духе (следовательно, и в себе) бездну Содома и идеал Мадонны, он знал мучения трагического разлада, но в конечных порывах благоговел и склонялся только пред одним светом; творчество его всегда воплощает эти конечные порывы и никогда не освящает демона гордости и порока, а борет его как соблазн и отпадение. Недаром он и сам всегда отделял реальную личность и жизнь человека от его идеалов и возносил человека за его идеалы.

В таком единстве и ясной конечной устремленности представляется нам и роман «Идиот». Эта неустроенность и расщепленность души персонажей, нравственные боли и надрывы, гордые подъемы и нестерпимо конфузные положения, грязь души и ослепительные просветы ее чистоты, это неразрывное слияние добра во зле и зла в добре, иступленно мучительное страдание и кроткая умиротворенность, срывы человека в бездну преступления, оправдание преступления, отрицание вины у

¹ Формальная конкретность романа (образы, картины, сцены и проч.), очевидно, ему служит лишь выражением внутреннего оформления идейной материи сознания. Мы не говорим о хронологически обособленном предвании оформления духовности от оформления конкретности. Речь идет только об *организующем примате*. С процессом созидания мысли неразрывно связан процесс созидания слова, через слово формируется мысль, через мысль формируется слово; тем не менее все же формирующий примат остается за мыслью: не мысль формируется ради слова, а слово ради мысли. Так и здесь: конкретность (действующие лица, сюжетные положения и проч.) не сами для себя формируются, а ради содержащегося и выраженного в них духа, в данном случае идейно-психологической темы, хотя формирование и происходит в одной сфере через другую и одновременно. Впрочем, это вопрос генезиса и психологии творчества и здесь уже не в нашей задаче: мы утверждаем лишь факт структуры романа.

виноватого и чувство вины у невиновного, этот потрясающий ужас смерти, судороги души пред смертной казнью и сердце, захваченное щипцами жалости, ужас насилия законов природы, отрицание жизни и пронизывающая радость жизни, умиленное благословение счастья жить, взметы бунта и злобы и детская доверчивость, проклятия и слезы покаяния на одних губах, на одних глазах, это бесконечное, неиссякаемое море самолюбия и тихие разливы любви, упоительность и красота самоутверждения, возмущения и противления и счастье молитвенного слития и приятия, а на этом фоне Россия, католицизм, Христос, русский либерализм и народ, — вся эта изумительная картина мира, единая во всех частях, проникнута и горит пафосом одной мысли: какое великое чудо любовь и как она перестает быть чудом!

Любовь к жизни, любовь к миру — чудо, потому что слишком велика и страшна обида смерти; любовь к людям — чудо, потому что слишком нестерпимо неумолчное шептание гордости и злобы; любовь отдающаяся — чудо, потому что, не приняв, нельзя отдать себя; трудно любить и принять любовь тех, кто лучше нас, и тех, кто хуже нас; трудно бескорыстно, бессамолюбно признать и нести к другому свою вину и свою нечистоту... Во всем отъединение, скрытая зависть и ропщущее соревнование. И человек один.

Человеческое «я» прикреплено к гордости, оно и есть как бы сама гордость, все остальное душевное ей принадлежит, ею оценивается и проходит под ее знаком. Но есть моменты, когда человеческое «я», эта центральная точка индивидуальной жизни, освобождается от гегемонии гордости, уже не отождествляется с нею, а переносится в более глубокую инстанцию, и сама гордость (самозаинтересованность), то есть прежде кажущееся «я», представляется на положении такой же противостоящей слепой стихии, как и все другие, которые отмечены самопознанием: индивидуальное «я», оставаясь индивидуальным («нашим», «своим»), то есть не теряя своей личной самооценности, поднимается на такую высоту или уходит в такую глубину себя, откуда открывается более широкий горизонт, и прежнее свое жилище — стихию волевого эгоизма — созерцает уже в отдалении, в перспективе всей открывающейся новой полноты. И тогда гордость, которая казалась такой неодолимой, самодовлеющей и целеобразующей, занимает далекое, второстепенное место. Душа как бы обретает себя, находит свою родину. Тогда любовь перестает

быть чудом. Отпадает тяжесть личного и открывается радость вечного.

Пред Достоевским всегда стояла проблема преодоления гордости как главного источника разъединения и разобщения людей между собою и с миром. Каждый роман по-своему варьирует и углубляет эту постоянную тему его писательства. Каждое новое произведение лишь углубляло и расширяло сферу исканий предшествующего. В романе «Идиот» этот источник вдохновляющей и целостной устремленности, как конечная пронизывающая и управляющая точка всего произведения, открыт в экстатическом познании радости любви, в духовном опыте эпилептической вознесенности князя Мышкина¹. К этому пункту, к оправданию ощущений, которые ему являлись как высшая гармония и правда жизни, и направлен весь состав романа.

Такие экстатические состояния, когда человеческое «я», освобожденное от самозаинтересованности («О, что такое мое горе и моя беда...», Мышкин) — переливает за грань личного и, чувствуя величественное веяние вечности, забывает себя и живет какой-то иной, трудно определимой, но тем не менее реальной и глубочайшей, коренной основой своего существа, открывают Мышкину всеобъемлющую любовь не как мечту, утопию или полет воображения, а как живое полное чувство радостного растворения и самоотдания в благоволении ко всему живому, в каком-то вбирании и приятии в себя всего, на что обращены ласковые глаза любящего. Это все те же «непосредственные источники сердца», которые автор указывает во всех других персонажах.

Это любовное горение сердца и является той основной пронизанностью, под которой сформировано все тематическое содержание романа. Выразить осмысление жизни с высоты этого конечного знания и как бы жизнью (картиной жизни) оправдать это знание — к этому устремлен роман во всей внутренней художественной диалектике его. Диалектическое построение романа очевидно. Каждая фигура скомпонована как противопоставление и разрешение реплик *за* и *против*. Всякая фигура и картина и их сочетание не только что-то показывает, но, в известном особом художественном способе, и доказывает, утверждает и отрицает. Тематическое многообразие и соотно-

¹ В «Подростке» (Макар Иванович), в «Братьях Карамазовых» (Алеша) это дано уже без связи с эпилепсией.

шение переживаний действующих лиц явлено не в простой рядоположности, а в иерархической последовательно подчиняющей и завершающей системе.

Автором захвачено все, что могло бы противоречить и обесценить его последнюю святыню, собран весь раздор жизни, вся сила ее сокрушительных аргументов против света любви и прощения (эти аргументы он в других позднейших романах еще увеличит и скажет их еще сильнее), и все это в конце концов лишь для того, чтобы утвердить свою святыню и здесь. Вся эта неутолимая смута в душе каждого персонажа, катастрофические метания, тревога и беспокойство тоскующего духа вращаются и разрешаются в романе вокруг одной тенденции о прощении, то есть об отказе от гордости и возвращении человека к источникам сердца, в свое духовное «домой». Отказаться от гордости и значит простить гордость других, простить «свое горе и свою беду» и самому принять прощение. И если назвать центральную устремленность романа уж совсем коротко, это и будет идея прощения¹. Сплошной защитой любовного влечения к взаимопрощению против обольщающей и замыкающей гордости и рассудка и является весь роман. Раскрытие неумолкаемой, но скрытой тоски человеческого духа о свете — этого последнего идеала — варьируется в каждом персонаже и эпизоде романа и беспрерывно завершается и вяжется центральной фигурой князя², а в нем его «главной идеей», которую он так боялся «скомпрометировать смешным видом своим». Через прощение — любовь и приятие мира.

¹ В следующем романе «Бесы» эта идея находится в погружении еще более широкой идеологии.

² Ср. слова Ф.М. Достоевского из письма к А.Н. Майкову от 31 декабря 1867 г. — 12 января 1868 г.: «Целое у меня выходит в виде *героя*» (курсив Достоевского. — А. С.) (Письма, II, 61). «Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека*» (курсив Достоевского. — А. С.) (Письма, II, 61). То же в письме С.А. Ивановой (Хмыровой) от 1 (13) января 1868 г. (Письма, II, 71).

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» СРЕДИ ПУБЛИЦИСТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

1

О «Записках из подполья» создалось представление как об отчаянной исповеди Достоевского, где он отрекается от прежних гуманистических идеалов, от любви к человеку, от всей прежней веры в правду любви и сострадания.

Такой взгляд впервые был заявлен Л. Шестовым. «Записки из подполья», писал Л. Шестов, «есть публичное — хотя и не открытое — отречение от своего прошлого»¹. «Там и Шиллер, там и гуманность, и поэзия Некрасова, и хрустальное здание, словом, все, что когда-то наполняло умилением и восторгом душу Достоевского, — все осыпается целым градом ядовитейших и собственнейших сарказмов. Идеалы и умиление по поводу их вызывают в нем чувство отвращения и ужаса. Не то чтоб он оспаривал возможность осуществления идеалов. Об этом он и не думает, и не хочет думать. Если когда-нибудь и суждено сбыться великодушным мечтам его юности — тем хуже. Если когда-нибудь осуществится идеал человеческого счастья на земле, то Достоевский заранее предает его проклятью»². Здесь, по словам Шестова, Достоевский объявляет свою «новую правду», правду крайнего индивидуализма: «Пусть свет провалится, а чтоб мне чай был».

Совсем недавно такое понимание «Записок из подполья» было повторено Л. Гроссманом, А. Долининым и В. Комаровичем.

Для Л. Гроссмана «Записки из подполья» — «презрительный памфлет на идеалистов и утопистов»³, «первое открытое провозглашение эгоистического и аморального индивидуализма»⁴. На основании «Записок из подполья» Гроссман устанавливает особый период в развитии Достоевского, когда в нем будто бы «над

¹ Шестов Л. Достоевский и Нитше (Философия трагедии). СПб., 1903. С. 53.

² Там же. С. 55—56.

³ Гроссман Л. Путь Достоевского. Л., 1924. С. 188.

⁴ Там же. С. 191.

началом филантропическим и духовно-общественным одерживает победу философия личной воли, дерзающего индивидуализма, цинического бунта против всяких попыток коллективного устроения»¹.

А.С. Долинин, принимая точку зрения Л. Шестова и ссылаясь на него, называет «Записки из подполья» «манифестом о полном разрыве с прошлым»². Идеологическое содержание «Записок» для него является «жесточкой пародией Достоевского на свои же собственные общественные идеалы, которые вдохновляли его в годы 40-е и в годы 60-е». Долининым «Записки» «воспринимаются и эмоционально, как нарочито заостренное издевательство над сладкими гуманными слезами Шиллера и других великих граждан человечества». Идеология «Подполья», утверждает далее Долинин, «сводится, в сущности, к тому, что князь Валковский из «Униженных и оскорбленных» вдруг наделяется особенным нравственным пафосом, и дается ему полное право, даже в обязанность вменяется, унижать и оскорблять»³.

В.Л. Комарович утверждает, что «Записками из подполья» Достоевский «исповедуется в своем отчаянии перед разрушенной верой 40-х годов; отчаяние «героя подполья» — отчаяние самого Достоевского»⁴. Здесь, по его словам, Достоевский подверг «злейшему осмеянию» свои прежние «юношеские верования»⁵; здесь «втаптываются в грязь его мечты о героизме, о героическом служении человечеству»⁶. «В этом поругании Достоевский не пощадил даже самое дорогое имя среди прежних своих учителей и вдохновителей» — Жорж Санд. «Весь рассказ о встрече героя с Лизой — «злейшая насмешка» над «гуманностью» 40-х годов, над наивной верой в «божественную», хотя бы и «падшую», Душу, над поэзией Некрасова...»⁷.

Такое понимание «Записок из подполья» является очевидным недоразумением.

«Записки из подполья» не только не отрицают гуманистических идеалов, но, наоборот, всюю своею диалектикой отстаивают их неискоренимость и обязательность. Достоевский и здесь выступает тем же идеологом любви и совести, каким он был и

¹ Гроссман Л. Путь Достоевского. С. 190.

² Долинин А. Достоевский и Сулова // *Достоевский*. Статьи и материалы. / Под ред. А.С. Долинина. Л., 1924. Т.2. С. 160.

³ Там же. С. 155.

⁴ В. Л. «Мировая гармония» Достоевского // *Атеней*, 1924. № 1—2. С. 131.

⁵ Там же. С. 121.

⁶ Там же. С. 130.

⁷ Атеней. 1924. № 1—2. С. 131.

раньше и после до самой смерти. «Записки» органически сливаются со славянофильской (почвеннической) публицистикой «Времени» и «Эпохи» и защищают постоянную идею Достоевского о смирении, о необходимости отказа от индивидуалистического самоутверждения, о гибельности морального отрыва европеизованной русской интеллигенции от «народной правды».

Подпольный человек, от лица которого ведется рассказ, правда, является защитником индивидуальности, непримиримости индивидуальной воли с принудительными категориями космической и социальной необходимости. Даже больше: правда и то, что в этой защите авторский пафос и сочувствие иногда всецело сливаются с доводами и лирикой героя. Но эта защита в общей концепции «Записок» имеет вовсе не тот смысл, какой усматривают Л. Шестов и другие.

«Записки из подполья» — произведение полемическое. Это было замечено давно. Совершенно верно также, что роль обличителя и разрушителя здесь во многом вверена подпольному человеку, от лица которого излагаются «Записки». Но ведь столь же очевидно, что подпольный человек в «Записках» не только обличитель, но и обличаемый. Общая концепция «Записок» совершенно ясно говорит, где Достоевский сливается с обличителем-героем и в чем, наоборот, обличает его и противопоставляет его мироотношению свое, авторское. До тех пор, пока выясняется неискоренимая потребность индивидуальной самостоятельности, пока защищается полная свобода волевого самоопределения, автор и подпольный герой выступают заодно, здесь они союзники. Подпольным героем Достоевский констатирует силу индивидуального самосознания в развитой человеческой личности. Но *должные и высшие проявления* этой силы он усматривает и указывает не там, где подпольный человек, не в эгоистической притязательности, не в разрушительном неприятии мира и человека, а как раз на противоположном полюсе: в радости любви и самоотдания (ср. публицистику К. Аксакова, Хомякова).

Мыслями и переживаниями подпольного человека Достоевский имел в виду сказать, каким должно оказаться восприятие мира у человека, обладающего обостренным чувством собственной индивидуальности и утонченно развитым самосознанием, в том случае, если бы этот человек отказался от подчинения натуральным нравственным влечениям. Идеологически «Записки» говорят то же, что Достоевский потом развивал в каждом своем романе: рассудком и эгоизмом жизнь не может быть

принята и оправдана; основа жизни и оправдание жизни коренятся в любви, в естественном влечении человека любить и быть любимым. Кто не может и по гордости не хочет отдаться закону любви, для того нет жизни.

Создавшееся недоразумение, несомненно, возникло как результат отрывочного, частичного восприятия текста «Записок». Яркие тирады подпольного героя в защиту безграничного индивидуального своеволия (преимущественно главы VII—X первой части) были восприняты сами по себе, без связи с общим контекстом, вне общего развития диалектики целого. В захват интерпретаторов не вошли те сопровождающие и дополняющие тематические мотивы, с которыми индивидуализм героя логически связан. Между тем конечные устремления художественного целого могут быть открыты только через установление взаимного соотношения всех его внутренне-тематических линий. Конечная идея вырастает как результат сложного узора переплетающихся параллелизмов и контрастов, и только при возможно более полном учете всех логических сопоставлений открывается результат целого. Прежде чем перейти к сопоставлению «Записок» с публицистикой Достоевского, нам представляется необходимым проследить эту общую диалектику целого. Аргументация нашего понимания «Записок» исходит из фактов взаимного соотношения всех идеологических и психологических звеньев, составляющих собою их общую ткань. Поэтому мы принуждены были сделать обзор всего хода произведения от начала до конца, хотя это и соединялось с опасностью в некоторых местах повторить общеизвестное. Но это общеизвестное в наших глазах приобретает иной конститутивный смысл; обойти такие места без всякого упоминания и раскрытия оказалось невозможным.

2

ВНУТРЕННЯЯ ДИАЛЕКТИКА «ЗАПИСОК»

В своей художественной диалектике Достоевский исходит, как всегда, из установления необходимых ему фактов человеческой психики.

Как всегда, прежде чем дать читателю «понять», он заставляет его «не понять», то есть задуматься и насторожиться как раз над

теми фактами, из которых он потом делает выводы. Недосказанность, загадочность фиксирует внимание читателя как раз на том пункте, который является для него наиболее важным и значительным. Как всегда, загадка у него и здесь является не только приемом внешней занимательности, но и служит в качестве особого метода разъяснения.

В качестве такой «загадки» в первых главах выставлен факт «нарочитой злобы». Что означает эта злоба? Откуда в герое это желание быть злым? Что заставляет его утешаться злобою и ради нее заглушать какие-то «противоположные» ей элементы? И далее: почему герой при всем своем желании быть только «злым», не мог таким сделаться, да и вообще «ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым».

В дальнейшем возможность такой напускной злобы объясняется как проявление самолюбия, крайнего самоутверждения, совершенной неспособности подчиниться сознанию своей человеческой слабости и недостаточности. Три примера «наслаждения обидой» (II гл., III гл., IV гл.) в своем наполнении все вместе и одновременно иллюстрируют, *во-первых*, возможность и даже неизбежность для всякого человеческого существа, при остром чувстве собственной личности, столкнуться с фактами *неустранимого* нарушения личного достоинства и самогосподства. Нарушение идет от природы или от людей, в последнем случае опять-таки «по законам природы» («все это происходит по нормальным и основным законам усиленного сознания...», «всего обиднее, без вины виноват, и, так сказать, по законам природы», «обидчик, может, ударил меня по законам природы» и проч.). *Во-вторых*, здесь же настойчиво подчеркивается *неустранимость чувства обиды* даже и в том случае, когда личного виновника обиды нет, когда ограниченность и приниженность собственного существа осознаются как нечто неизбежное, общее и естественное. Оттого, что отвратительное совершается «по законам природы», оно для непосредственного чувства героя не перестает быть отвратительным. Когда после совершенной «гадости», возвращаясь к себе в угол, он «усиленно сознавал», что вышло «скверно», что «нельзя тому иначе быть», что вся грязь и муть, в какую он погрузился, облекли его «по нормальным законам», *от него не зависящим* — от этого он не перестает чувствовать себя загрязненным, омерзительно гадким или невозвратно обесчещенным, сознание собственной запачкан-

ности давит его сердце: хоть и по законам природы, а все-таки гадко («подлец», «хоть и законы природы, а все-таки обидно»). В этом герой противопоставляет себя людям «с крепкими нервами»: «Перед стеной (то есть перед неодолимой обязательностью «законов природы». — А. С.) такие господа... искренно пасуют... Стена имеет для них что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное...». «Перед невозможностью они тотчас смиряются».

Подпольный герой не может принять такого примирения («Как будто такая каменная стена и вправду есть успокоение...» и проч.)¹.

При этом психологическая сущность «злости» во всех трех примерах раскрывается как внутренний протест внешне побежденного «я» против неодолимости и неизбежности обиды (унижения). Нарушенный в своих желаниях и в своем самогосподстве, на которое он претендует и которого ищет, герой уже нарочито («со злости») заявляет свое злобное пренебрежение как раз к тому, что его влечет и от лишения чего он страдает. Оскорбленный, он сейчас же вслед за сознанием своего «падения» и «униженности» *назло* совершает такие поступки, которые засвидетельствовали бы его неподчиненность, внутреннюю независимость, самогосподство перед тем, что его давит и возносится над ним. Он уже *своей волей* усугубляет лишение, чтобы этим *обозначить пренебрежение* к нему и заявить внутреннюю несломимость перед неведомым нарушителем его волевого «я». «Печенка болит, так пускай же ее еще крепче болит!» «Я для вас уж теперь не герой... Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...»

Кроме того, здесь же, как обнаружение того же «самолюбия», отмечается наслаждение болью, страданием самим по себе. Страдающий герой находит себе в страдании повод к какой-то

¹ Л. Шестов в бунте героя против «стены» увидел призыв к имморализму. «Стена» для Л. Шестова обозначает «кантовские *a priori*», на которые герой будто бы и нападает ради «*Ding an sich*» (Шестов Л. Достоевский и Нитше (Философия трагедии). С. 94—95). Совершенно напротив: нападение у героя идет — если выразиться терминами Л. Шестова — на «*Ding an sich*» («законы природы») ради «кантовских *a priori*» (совесть, нравственная восприимчивость и требовательность). Герой нападает на моральные компромиссы, на *уступчивость* легкой совести перед «невозможностью». Это совершенно ясно в тексте. См.: «Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. Уж как докажут тебе, например...» и далее.

особой выделенности, как бы внутреннее право на особое внимание и признание, и в этом смысле любит боль. Все это в совокупности и названо «наслаждением обидой». Для нас здесь важно указать, что «наслаждение обидой» в «Записках» ясно объяснено как проявление бунтующей гордости. Как обнаружится ниже, этот момент займет важное место в общей логике целого.

В главах V и VI развертывается новый концентр. Не теряя прежней темы, признания героя фиксируют и разъясняют вторую «загадку», брошенную в первой главе, об «излишке сознания» как об источнике интеллектуальной и моральной неустойчивости. Сознание героя ни на чем не могло остановиться как на *должном*. По законам рассудка в нем все «химическому разложению подвергается». В нем нет никаких повелевающих и определяющих начал. У него не было и не могло быть деятельности. Он беспринципен. И чувства его в столкновении всяческих сомнений подвергаются тому же разложению. Его поступки случайны и противоречивы, в них нет натуры и, наоборот, много искусственно выделанного, сочиненного: «...от скуки сам себе прикпечения выдумывал и жизнь сочинял», обижался, раскаивался, умилялся, даже влюблялся — все только для того, «чтоб хоть как-нибудь да пожить». И инерция его не от лени (VI гл.). Его бездействие ничего не имеет в себе решающего и положительного, раз навсегда определившегося. Он и в бездействии непрочен. Он и на этом идеале остановиться не может, как ни на каком другом. Во всем этом ясно выступает мысль о бессилии рассудка создать какую бы то ни было внутреннюю опору, которая имела бы безусловную, обязывающую ценность.

Что касается глав VII, VIII, IX и X, которые до сих пор привлекали преимущественное внимание критиков и исследователей¹, то они в общей композиционной схеме занимают положение иллюстрационное к двум выше высказанным темам. В критике теории выгоды и благоразумия подпольный герой остается в том же кругу мыслей и фактов, которые были высказаны раньше, в первых главах.

Факты добровольного унижения, добровольного отказа от чести и даже физического благополучия (наслаждение моральным падением, пощечиной, зубной болью), психологическое

¹ См.: Розанов В.В. «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского. 2-е изд. СПб., 1902. С. 147 и след.; Волжский. Религиозно-нравственная проблема у Достоевского // Мир Божий. 1905. № 3; Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Русская мысль. 1918. № 3—4.

наполнение которых было развернуто раньше, теперь должны явиться опорой к главному утверждению VII главы об исключительной важности самостоятельного хотения.

В VIII главе подпольный человек, теоретически допуская возможность учета всех человеческих желаний, настаивает, что и такой учет не устранил бы неожиданности поступков, ибо требование самостоятельности привело бы человека к новому отказу от прежних «хотений»: как только хотение вошло бы в «табличку», оно сейчас бы и утратило «самостоятельность», а следовательно, и всю свою цену; всякой новой предписанности и предсказанности поведения личность противопоставила бы новый бунт и отрицание лишь для того, чтоб заявить свою самостоятельность и право «по своей глупой воле пожить» («если средств не окажется — выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и постоит-таки на своем» и проч.; ср. с этим поступки «со злости»).

В IX главе, в соответствии с темой о бессилии рассудка принять какие бы то ни было решающие принципы, утверждается, что человек рядом с созидательными инстинктами имеет и разрушительные, *и нет никаких рассудочных оснований* предпочесть одно другому. Теория «благоразумной выгоды» говорит, что волю человека нужно исправить сообразно с требованиями науки и здравого смысла. Но если есть в человеке стремление к противоположным благоразумию «выгодам», *то откуда же известно*, что его лучшее будет состоять в отказе именно от этих «выгод», а не от других? Почему одно предпочесть, а не другое?

Герой подполья отказывается от идеального «благоразумного хрустального здания» (X гл.). Оно не вмещает всех его желаний, следовательно, не может быть завершающим венцом его стремлений (идеалом). Он *не может* устранить свои желания, *хотя бы они и были неисполнимы* (ср. его бунт и боль около «каменной стены»). Пусть «хрустальный дворец» есть единственная возможность благополучно устроиться, но он не примет этого благополучия, если оно не дает *полного* удовлетворения всем его желаниям (для него это не «дворец», а «курятник»).

Отвергая и этот идеал, герой подполья тем самым еще раз подтверждает безвыходность своей «инерции»¹.

¹ Подпольный герой, по мысли и заданиям автора, разрушает рационализм изнутри, доводя его логические предпосылки и возможности до последовательного конца и приходя к уничтожающему беспомощному тупику.

В первых главах II части «Записок» продолжается описательная самохарактеристика героя. Вся совокупность деталей опять komponуется в прежних темах о самолюбии и внутренней несобранности и беспринципности. Особую разработку здесь получает тема о «прекрасном и высоком».

Отношение героя к «прекрасному и высокому» в литературе о «Записках» понималось искаженно. Поэтому мы позволим себе остановить на этом особое внимание читателя. В каком смысле здесь «прекрасное и высокое» подвергается поруганию?

У героя в его «прекрасном и высоком» выдвинуты три черты.

Во-первых, здесь были и «слезы», и «упоение», и «восторги умиления», и «любовь» («Сколько любви переживал я, бывало, в этих мечтах моих, в этих «спасеньях во все прекрасное и высокое...», но все это оставалось *только «в мечтах»*: «потом на деле уж и потребности даже не ощущалось ее прилагать: излишняя б уж это роскошь была»).

Во-вторых, в его фантастических картинах «прекрасного и высокого» на первом плане выступает *всегда он сам, самый «прекрасный», самый «высокий»*. «Второстепенной роли я и понять не мог...» «Я... над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю» и проч.

Кроме того, в его «прекрасном и высоком» есть еще третья сторона. Рассказывая о своем «прекрасном и высоком», герой свое самолюбование в нем подчеркивает *иронически*: «все, *разумеется*, во прахе... все плачут и целуют меня (иначе, что же они были за болваны), а я иду босой и голодный» и проч. Откуда эта ирония?

Только этим герой отделен от других рационалистов, с которыми он полемизирует; эти, последние, с его точки зрения, лишь по недоразумению, по непоследовательности и половинчатости своей мысли, считают возможным на чем-то остановиться (ср.: «они ближайшие и второстепенные причины за первоначальные принимают» и проч.). В X главе критикуется пример такой половинчатости — идеал «хрустального дворца». Скептическая безвыходность в тупик подпольного человека по общему смыслу «Записок» есть *безвыходность* заверщенного *рационализма* и *эгоизма*. И только В. Комарович (Атеней. 1924. № 1—2, С. 128), справедливо отмечая антирационалистический смысл полемики этих глав, в скепсисе отождествляет героя с автором «Записок» (т.е. с Достоевским). Это неправильно. Как увидим ниже, тупику предельного рационализма и предельного волевого эгоизма в «Записках» противопоставлен иной принцип, и даже не как противоположный, то есть совсем изгоняющий «сознание» и «своеволие», а лишь как *дополняющий и оплодотворяющий их собою* — и в нем «Записки» указывают выход к «живой жизни».

На это дан совершенно определенный ответ. «Прекрасное и высокое» принималось его самолюбием только до тех пор и в таких формах, пока давало возможность самоутешения, самовыделения, любования собой. Но, по глубокости своего сознания, он понимал, что *самолюбующееся* «прекрасное и высокое» уже не есть действительно прекрасное и высокое, так что и этого самоутешения он был лишен, оно тоже в нем было отравлено его сознанием. Не сознавая этой подлинной тщеславной стороны своих умилений и упоений, он мог бы искренне умиляться своему благородству и спокойно наслаждался бы своей «красотой» («О, если б я ничего не делал только из лени (то есть не из-за излишка сознания. — А. С.). Господи, как бы я тогда себя уважал» и проч.). Но теперь, когда он сам не мог не видеть в себе подлинную цену и тщеславную суетность своего мечтательного «прекрасного и высокого», он не мог не отнестись к своим позам «неизъяснимого благородства» без внутренней иронии¹.

Теперь обратимся к поступкам героя. Всего поступков рассказано три: 1) столкновение с офицером; 2) участие в товарищеских проводах Зверкова и 3) эпизод с Лизой.

Столкновение с офицером. Что этим эпизодом предлагается читателю заметить? Тщеславие — это само собою. Но тут имеется нечто большее, чем простое указание на тщеславие. Всеми этими перекидываниями от открытой ссоры к стушеванию, от злобы к «прекрасному и высокому», обнаруживается, в какое *самоискажение* впадает человек под импульсом тщеславия.

Негодование героя уплывает сейчас же, как только почувствовалась возможность какой-то неблагоприятности его позы в глазах кого бы то ни было, хотя бы в глазах тех людей, каких он и сам в грош не ставил. Потом герой хватается за «прекрасное и высокое», чтобы «благородством» покорить, но и тут не вышло. Тогда, долго примериваясь, коробясь и ежась от подозрений, как бы кто о нем в мыслях своих не отозвался без уважения, принимает новую и опять фальшивую позу. В каком чувстве прикинуться — ему все равно, лишь бы навесить на себя желаемую внушительность, получить какой-то нужный ему вес в глазах противника. В каждой позе ему ценно не самое существо ее

¹ Л. Шестов (Шестов Л. Достоевский и Нитше (Философия трагедии). С. 55) отметил иронию в словах героя о прекрасном и высоком. Да, здесь ирония, но ирония над чем и кем? Над самолюбованием в «прекрасном и высоком». И только. Самое существо прекрасного и высокого (без кавычек) здесь не подвергается переоценке.

выражения, а лишь та бахрома признания к нему, какое бы она собою вызвала.

Но он не знает и того, каким нужно казаться, чтобы достичь хотя бы своей цели. Оценки у людей разные, и вдруг ценители, к кому обращен поступок, подойдя с своей оценкой, не увидят того, что ему нужно («...я испугался того, что все присутствующие не поймут и осмеют?»), — отсюда эта опасливость и нерешительность, неуверенность в результате («трусость»).

Второй эпизод — проводы Зверкова. Здесь даны окончательные разгадки ко многому, что до сих пор могло казаться неопределенным и неясным. Здесь картинки искусно надписаны и все обозначено не намеками, а прямо названо и сформулировано, так что для читателя эпизод проходит как показательная демонстрация всего, о чем говорилось выше.

Откуда у героя его «контрасты» и «противоречия»? Неосуществленность и неосуществимость претензий на превосходство в одном полюсе вызывает в нем озлобленное, демонстративное пренебрежение к тому, что он только что страстно желал, и тем самым ввергает его в противоположный полюс исключительно *ради нарочитого пренебрежения к первому*. В рассказе о проводах Зверкова этому дана полная аналогия. Сначала герой претендовал «благородством», но самолюбие здесь не получило насыщения, сейчас же явилась злоба и показное пренебрежение («нарочно»); дойдя и здесь до невозможности («они» не реагировали на его старания «не обращать на них внимания»), герой вновь облачается в благородство (просит прощения); когда и это повернулось к новому его унижению, он в окончательной растерянности уже не знает, что предпринять: ждать ли, когда они «на коленях будут вымаливать его дружбы», дать ли Зверкову пощечину, драться ли на дуэли, или устроить просто скандал («...схвачу за ногу, сорву шинель» и проч.), или поехать домой; в отчаянии герой вновь впадает в «прекрасное и высокое», мечтая о том, как он, «нищий», «в рубище», «через пятнадцать лет» «простит» Зверкова и проч.

Остается еще одна неразрешенная «загадка». Если для его собственных, невыделанных чувств было совершенно безразлично, какую бы позу он ни принял, был ли он в одном полюсе или в другом, если ему нужен был при этом один только эффект, утешающий его тщеславие, если ему было безразлично, где получался этот эффект, в разврате ли или в «прекрасном и высоком», которое пока было для него только пустой выделкой —

то откуда же в нем, например, после «развратика» — «раскаяние», откуда «стыд, не оставивший его в самые омерзительные минуты»? А главное, с какими же, наконец, «противоположными элементами» в себе он боролся и почему вот именно их *«не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу»*?

Ответ на это дается последним, финальным рассказом о встрече с Лизой.

В этом эпизоде все поведение героя скомпоновано в функции выражения двух психологических мотивов, рядом с раньше выясненным острым самолюбием здесь в герое четко обозначаются вспышки живой непосредственной сердечности, то есть инстинктов «добра».

Его великодушные и видимая сердечность в ночном разговоре с Лизой, с одной стороны, обнаруживают знакомую уже нам игру в «прекрасное и высокое». Его здесь вдохновляла сладость разбудить душу, проникнуть в закрытые ее тайники, задеть в ней тоскующее и смятенное. Ему было нужно насытиться ее развернутостью и покорностью и себя ощутить «прекрасным и высоким», героем, моральным покорителем, «власть» имеющим. Его «увлекала игра» («Более всего меня игра увлекала»). Но одновременно в нем было и какое-то собственное тепло. Была не одна поза, не одна ложь, не одна «игра». «Игра, игра увлекла меня; впрочем, не одна игра...» «Клянусь, она и в самом деле меня интересовала. К тому же я был как-то расслаблен и настроен. Да и плутовство ведь так легко уживается с чувством».

Из этих двух побуждений второе он приглушает: он боится «сентиментальности»: «А ну, если она вдруг расхохочется, куда я тогда полезу?» — Эта идея меня привела в бешенство. К концу речи я действительно разгорячился, и теперь самолюбие как-то страдало».

По уходе от Лизы в нем опять сталкиваются какие-то две противоположности. Ему стыдно «вчерашней сентиментальности». Он злится, грызет себя за нее («Ведь нападет же такое бабье расстройство нервов, тьфу!»). С другой стороны, воспоминание о Лизе его как-то иначе мучит: «Точно как будто на душе моей лежало какое-то преступление». Он карал себя за «бесчестную лживую маску». Он успокаивал себя воспоминанием о том, что и в нем было «настоящее чувство», утешал себя тем, что от его слов ей вреда не будет («Если она поплакала, то это хорошо, это благотворно подействует...»), но все-таки «никак не мог успокоиться». Ему вспоминалось и давило сердце лицо Лизы «в

ту минуту», бледное, искривленное лицо, с «мученическим взглядом», с «жалкой, искривленной, ненужной улыбкой».

Но все это подавлялось самолюбивой злобой. Его самолюбие мучилось больше всего. («Вчера я таким перед ней показался... героем... а теперь, гм!» и проч.). Страх за свой неизбежный стыд рождал злобу к «виновнице» этого стыда. Но все же среди негодования он сам «останавливался, и даже в большом смущении». После новых приступов злобы, в отчаянии перед безвыходностью неминуемого унижения герой впадает в самоутешение в «прекрасном и высоком»: воображение ему рисует, как он спасает Лизу, она его любит, она бросается к его ногам, он прикидывается, что не понимает («...не знаю, впрочем, для чего прикидываюсь, так, для красоты, вероятно»), говорит ей речи, полные «великодушия» и «неизъяснимого благородства» («...зарапортовывался в какой-нибудь такой европейской, Жорж-Зандовской, неизъяснимо благородной тонкости...»)¹.

Перед приходом Лизы вставляется скандальная сцена с Аполлоном, и тем еще более усугубляется приниженность и мука героя за утраченное «геройство». С приходом Лизы сцена развивается в усиленном нагнетании стыда и приниженности, а вместе с ними и мстительной злобы за свой все больший конфуз.

Наконец, в крайнем пароксизме злобы, герой за предполагаемую униженность в глазах Лизы мстит ей последним средством — *пренебрежением*, завершительным выражением которого и является знаменитая «циническая тирада». Некоторые слова этой злобной тирады героя (особенно слова «...свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить») стало принятым цитировать как циническое, открытое выражение утверждающего себя полного аморализма². Но здесь этого нет. Все гадкое, сказанное здесь героем о себе, это есть и, *с его точки зрения*, нечто гадкое, унижительное, мерзкое; бросая это в лицо Лизе, он тем самым лишь злобно попирает и топчет ее мнение о себе. Внутренняя фальшивость, вымученная искаженность, само-

¹ В. Комарович эту иронию о жорж-сандовских тонкостях выписал как пример, где, по его словам, Достоевский «не пощадил самое дорогое имя среди прежних своих учителей и вдохновителей» (Атеней. 1924. № 1—2. С. 131). Но здесь не только у автора (то есть у Достоевского) нет иронии к Ж. Санд, но и герой иронизирует только над самим собою, над своим внутренним позерством, над внутренней подделкой под жорж-сандовское благородство.

² См., напр.: *Шестов Л.* Достоевский и Нитше (Философия трагедии). С. 96.

коверканье, позерство, мечтательное самолюбование, безделье и бесполезность, безучастность к чужой жизни — вся эта непреходимая внутренняя суэта мелкого тщеславия выбрасывается им, как нечто и для его собственного сознания омерзительное и пакостное. Пафос тирады в том, чтобы циническим пренебрежением к мнению Лизы затоптать предполагаемое им ее «презрение» к себе и не допустить ее внутреннего перевеса над своей личностью.

«Спасать!.. от чего спасать! Да я, может, *сам тебя хуже*. Что ты мне тогда же не кинула в рожу, когда я тебе рацеи-то читал: «А ты, мол, сам зачем к нам зашел? Мораль, что ли, читать?» ...Потом, еще домой не дойдя, уж тебя ругал... Я уж ненавидел тебя, потому что я тебе тогда лгал. Потому что я *только на словах поиграть, в голове помечтать*, а на деле мне надо, знаешь чего: чтоб вы провалились, вот чего!.. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить. Знала ли ты это или нет? Ну, а я вот знаю, что я *мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй*... Я тебе сказал давеча, что я не стыжусь своей бедности; так знай же, что стыжусь, больше всего стыжусь, пуще всего боюсь, пуще того, если б я воровал, потому что я тщеславен так, как будто с меня кожу содрали и мне уж от одного воздуха больно... Да, — ты, одна ты за все это ответить должна, потому что ты так подвернулась, потому что я *мерзавец*, потому что я *самый гадкий, самый смешной, самый мелочной, самый глупый, самый завистливый* из всех на земле червяков... Да понимаешь ли ты, как я теперь, высказав тебе это, тебя ненавидеть буду за то, что ты тут была и слушала? Ведь человек раз в жизни только так высказывается, да и то в истерике!..»¹.

Тирада цинична, поскольку эти признания в гадостях сказаны с вызовом и наскоком. Но гадости и здесь названы гадостью. Здесь нет «переоценки ценностей», нет намек на какое бы то ни было их оправдание, нет морального приятия их. Наоборот, здесь обнаруживается, что эти «гадости» в подпольном герое как-то болели, в нем что-то рыдало о том, что он не иной, не светлый, не противоположный и от этого несчастный. Именно такой смысл этой тирады экспликативно подчеркивается сейчас же в ответных чувствах Лизы: «Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а

¹ Курсив в цитатах всюду, где не оговорено особо, принадлежит автору этой статьи.

именно: *что я сам несчастлив*». «Она вдруг вскочила со стула в каком-то неудержимом порыве и, вся стремясь ко мне, но все еще робяя и не смея сойти с места, протянула ко мне руки...».

Тут сердце и в нем «перевернулось». Злоба отхлынула, и на минуту он остался в одной муке о самом себе: «Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало...» «Мне не дают... *Я не могу быть... добрым!* — едва проговорил я, затем дошел до дивана, упал на него ничком и четверть часа рыдал в настоящей истерике».

На этом внутреннее состязание в психике героя не остановилось. Он был не в состоянии отдать себя. *Отдать* не в смысле самопожертвования каким-нибудь делом, поступиться своим сторонним интересом, сделать для Лизы лишние усилия, но именно в смысле морального выхода на духовную встречу с нею, разделить с нею себя, принять ее участие, *дать ей жалеть себя и самому жалеть ее*.

В этой же мысли досказывается развязка эпизода. После слез в герое скоро проснулось самолюбие. Ему стало стыдно. Ему пришло в голову, что он теперь уже совсем «не герой», что роли их с Лизой переменились, «что героиня теперь она», а он «точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была... в ту ночь». «...К давешней моей, почти беспредметной ненависти, прибавилась теперь уже *личная, завистливая* к ней ненависть...» (Курсив Достоевского. — А. С.) Отсюда все остальное: порыв его страсти, обладание ею — было «мщением, новым ей унижением», тем же была и пятирублевая бумажка, всунутая ей в руку при ее уходе. Последнее было сделано уже явно «не от сердца, а от дурной моей головы». «Эта жестокость была до того напускная, до того головная, нарочно подсочиненная, *книжная* (курсив Достоевского. — А. С.), что я сам, не выдержав даже минуты... *со стыдом и отчаянием* бросился вслед за Лизой».

Все кончается новым наплывом жалости и сердечности. Волна живого порыва к любви и прощению еще раз смывает навлеченную самолюбием злобу. Он бежит за Лизой, ему хотелось «упасть перед ней, зарыдать от раскаяния, целовать ее ноги, молить о прощении!»; но сейчас же дается прогноз: его самолюбие опять не вынесет этого, простить любви он не сможет и вновь возненавидит («Разве я не возненавижу ее, может быть, завтра же, именно за то, что сегодня целовал ее ноги? Разве дам я ей счастье? Разве я не узнал сегодня опять, в сотый раз, цены себе? Разве я не замучу ее!»).

Итак, вот те «противоположные элементы», которых он «не пускал», и вот почему «не пускал».

Под слоем злобы, ненависти и иступленного бунта герой таит и прячет в себе живое влечение к «добру», к «любви», «жалости», «раскаянию», «прощению» (термины из текста), но эти чувства в нем не могут иметь выхода. Жажда причастности к чужой душе самолюбием воспринимается как слабость и унижение. Гордость отвергает эти чувства, страдает от них и, преодолевая их, обрекает личность на злобу и одиночество. Наоборот, злоба насыщает гордость; замыкая личность в самой себе, она утверждает ее независимость. Пренебрежением морально опрокидывается всякое чужое вторжение в ее внутреннее самогосподство. Злоба «выгодна» для самолюбия. Подпольный герой питает и навлекает на себя злобу и, наоборот, преодолевает «противоположные» ей элементы. Злоба для его самолюбия желанна, и он очень досадует на те непосредственные влечения своего сердца, которые противоречат ей и побеждают ее.

Все это нас возвращает к одному из самых первых заявлений героя, которым открывается первая глава «Подполья» и которое без последней главы оставалось все время загадочным: «Но знаете ли, господа, в чем состоял главный пункт моей злости? Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно и себя этим тешу», и проч. Вот причины враждебности героя к «прекрасному и высокому», не к тому самолюбованию в «прекрасном и высоком», к которому он и сам прибегал, а подлинному действительному влечению к живой сердечности, которое жило в нем и противостояло его самолюбию и которое он «не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу» (ср. в этом же смысле: «...прекрасное и высокое» сильно-таки надавило мне затылок в мои сорок лет»).

Этим замыкается круг идей и внутренних переживаний, входящих в состав подпольного героя.

Кроме самого подпольного героя в «Записках» есть и еще лица.

Что касается Симонова, Зверкова, Ферфичкина и Трудолюбова, их назначение в общей концепции очевидно. Они нужны как подставные лица действия, где могли бы обнаружиться нужные черты самого героя. В тех маленьких характеристиках,

которые им даются, отмечается их незначительность, ничтожество, а главное, совершенное отсутствие какого бы то ни было уважения к ним со стороны самого героя. Это и понятно, почему именно так и должно быть. Чем ничтожнее перед ним были люди, мнение которых он так старался покорить, тем суетнее были его самолюбивые домогательства получить признание тех, кого он совершенно не ценил, и в том, что он сам ценным нисколько не считал. Этим ярче обнаруживалось коренное свойство его самоутверждения, именно его беспринципность, интерес лишь к самой бахrome самолюбия, к импонирующему торжеству над другими, в чем бы это торжество ни проявилось. Критерий личной внутренней самооценки здесь совершенно отсутствовал. Это и подчеркивается ничтожеством (в его же собственных глазах) тех, ненужное внимание которых он так старался покорить. Дальше этого раскрытие этих действующих лиц, очевидно, было не нужно.

Но вот — Лиза. Она присутствует в «Записках» не только как предмет покорения и злости героя, в ней не только раскрываются его черты, но она внутренне с ним сопоставляется, индивидуально оттеняет его внутреннее существо, и как раз в том качестве, которое для него является центральным.

Есть в описании первой встречи их один эпизод, который, ни в какой степени не относясь к самому герою и его психологии, в общем развитии событий стоит особняком, но в тематической диалектике целого осуществляет собою чрезвычайно важную функцию.

После ночного разговора, когда герой уже уходил, Лиза у дверей остановила его и через минуту принесла письмо к ней «какого-то медицинского студента», содержащее «чрезвычайно почтительное объяснение в любви к ней». Автором тщательно описывается, с каким выражением лица она подала его ему, с каким чувством рассказывала ему о встрече с этим студентом и как трепетно ждала его отзыва на этот для нее счастливый факт. Несчастливая, придавленная ужасом своего положения, Лиза вспомнила о письме и, убегая за ним, «вся покраснела, глаза ее блестели, на губах показалась улыбка». Вернулась «со взглядом, как будто просившим прощения за что-то...». «Взгляд теперь ее был просящий, мягкий, а вместе с тем доверчивый, ласковый, робкий. Так смотрят дети на тех, кого очень любят и у кого чего-нибудь просят». Протянула она ему бумажку с лицом, просящим «самым наивным, почти детским торжеством». «Когда я

дочитал, то встретил горячий любопытный и детски нетерпеливый взгляд ее на себе». Она ждала, что он скажет. Историю встречи со студентом рассказала наскоро, «но как-то радостно и как будто гордясь...». Кончив, «она как-то стыдливо опустила свои сверкавшие глаза...». А далее сам рассказчик, в пояснение к тому, прибавляет несколько слов от себя: «Бедненькая, она хранила письмо этого студента, как драгоценность, и сбегала за этой единственной драгоценностью, не желая, чтобы я ушел, не узнав о том, что и ее любят честно и искренно, что и с ней говорят почтительно... Я уверен, что она всю жизнь его хранила бы, как драгоценность, как гордость свою и свое оправдание, и вот теперь сама в такую минуту вспомнила и принесла это письмо, чтоб наивно погордиться передо мной, восстановить себя в моих глазах, *чтоб и я видел, чтоб и я похвалил*».

Таким образом, Лиза так же чутка к своему достоинству, ее так же влечет «погордиться» перед человеком, так же она волнуется в ожидании его отзыва, чувство собственной личности в ней так же ищет признания. Но на этом сходство кончается. Чем гордится Лиза? Она, сознавая себя бесконечно низко павшей и бесконечно страдавшая своим падением (это происходило сейчас же после разговора, после ее страшных рыданий о себе), защищает себя перед своим идеалом чистоты, то есть перед тем, какую она хотела бы быть, но от чего ощущала себя бесконечно далекой. Она надеется, что еще не совсем лишена радости хоть несколько приблизиться к этому идеалу, что и она еще может быть любимой «честно и искренно», что и ее могут уважать, но сама же волнуется и боится за свою надежду, болит собою и ищет прощения и подтверждения себя в душе того, кто увидел ее муку, проник в ее ужас и только что сейчас звал к тому, перед чем у нее самой робким восторгом дрожит сердце. Лиза гордится тем, что для нее является залогом уважения к себе, веры в себя, утверждения себя в той конечной инстанции идеала, перед которым она благоговеет и в приближение к которому сама, по сознанию своей недостаточности, еще не совсем верит. Гордясь и радуясь, она *отдает себя* на суд того, кто — надеется она — поймет ее, найдет достойной, простит (то есть полюбит и такую, недостойную) и тем засвидетельствует ей самой ее личную стоимость и право на уважение к себе. Здесь искание чужого одобрения есть выражение собственной неуверенности перед судом своей совести и желание получить облегчающую санкцию (утверждение) себя душой другого. Здесь нет отъединенности, разобщенности с

человеком, нет самоупоения, нет стремления к превосходствованию над другим, нет претензии к исключительности, к моральному подавлению собою другого лица.

Лиза не соревнует. Самолюбие ее не в том, чтобы склонить перевес личной внушаемости на свою сторону. Когда она *хочет быть любимой*, она обращена к мысли, усмотрит ли, признает ли в ней человек ту ценность, которой она жаждет, и боится за это признание. Признание ей нужно не потому, что в нем ей «покоряется» человек (как это было бы, если бы она соревновала), а лишь потому, что для нее признание, любовь другого является залогом своей стоимости перед своим же идеалом. Это и подчеркнуто в выражении лица Лизы: «...взгляд как будто *просил прощения за что-то*»; «так смотрят дети на тех, кого очень любят и у кого чего-нибудь просят»; «стыдливо опустила свои сверкавшие глаза» и проч.

И тогда, *когда она любит*, она тоже без соревнования духовно *отдает себя* любимому. Она видит лишь то, что она любит, перед чем преклоняется в человеке, не замечает его самолюбия, если оно есть. В данном случае, из оскорбительной злобной тирады героя поняв лишь его страдание, она в проявлении своего чувства не боится своей покорности перед его страданием. При этом, кто кому из них импонирует (кто выше, кто ниже), она этого не видит.

А это последнее как раз выдвинуто у подпольного героя. Он не может простить подозреваемого им преобладания и у любящего его, и у любимого им. У любящей его Лизы, *когда она его жалеет*, он подозревает мысль о превосходстве над ним, страдающим, предполагает, что она жалостью своею внутренне превозносится над ним («героиня-то теперь она, а не я» и проч.). *Когда он сам жалеет* Лизу, он подозревает, что она, слушая его выражения жалости и сочувствия, гордится перед ним тем, что она несчастна («Я тебе скажу, матушка, зачем ты пришла. Ты пришла потому, что я тебе тогда *жалкие слова* говорил. Ну вот ты и разнежилась и опять тебе «жалких слов» захотелось» (курсив Достоевского. — А. С.)). Ни того, ни другого подозреваемого им превосходства над собою он простить не может.

В этой самолюбивой скованности живого чувства, в отсутствии непосредственной нравственной силы и состоит отрыв героя от подлинной, должной жизни, которую он называет «*живой жизнью*»: «Как мог, спрашивает он себя, «не полюбить или, по крайней мере, не оценить этой любви» (любви Лизы. — А. С.)?

И отвечает: «...Любить у меня — значило тиранствовать и нравственно превосходить... Да и что тут невероятного, когда я уж до того успел растлить себя нравственно, *до того от «живой жизни» отвык*, что давеча вздумал попрекать и стыдить ее тем, что она пришла ко мне «жалкие слова» слушать; а не догадался сам, что она пришла вовсе не для того, чтоб жалкие слова слушать, а чтоб любить меня, потому что для женщины в любви-то и заключается все воскресение, все спасение от какой бы то ни было гибели и все возрождение, да иначе и проявиться не может, как в этом».

Этим сопоставлением подпольного героя с Лизой и исключением его из «живой жизни» указывается, *результатом чего* явилась вся его духовная неустроенность, его незнание, на чем остановить себя, где искать необходимого и должного, что любить, к чему стремиться, вообще весь тупик отчаяния и самооболганности, в котором он оказался. Вся болезнь героя здесь окончательно обозначена как отрыв от непосредственных *нравственных* источников жизни.

Усмотреть в «Записках из подполья» отречение от гуманистического идеала, провозглашение крайнего индивидуализма, отрицание *всяких* идеалов никак невозможно. Если здесь отвергается «хрустальное здание» в том понимании, какое ему здесь дано, то ведь такое здание никогда и «не наполняло умилением и восторгом душу Достоевского», как это по недоразумению написал Л. Шестов. Этические нормы Достоевский вносил и в свои социалистические идеалы (Фурье, Луи Блан, Ламенне, Кабе, Пьер Леру, Жорж Санд), и теперь отрицание «хрустального дворца» направлено исключительно на его рационалистические основы. «Шиллер» (кстати, совершенно не упоминаемый в «Записках»), «гуманность», «поэзия Некрасова», «прекрасное и высокое», «Жорж-Зандовские тонкости» подвергаются иронии и сарказму лишь со стороны героя подполья, да и тот в таких случаях саркастический яд изливает больше на себя (на самолюбование в «прекрасном и высоком»), а не на существо тех идеальных ценностей, которые под этими словами понимаются. Пафос Достоевского на стороне героя присутствует только до тех пор, пока защищается сила и значение индивидуального самосознания от рационалистических теорий, которые нивелируют и устраняют индивидуальность. Эту индивидуальность, волевою самостоятельностью Достоевский отстаивает, как необходимое свойство подлинной любви, где, *в противополож-*

ность принципам пользы и выгоды, самоотдание и сближение между людьми осуществляется, по его пониманию, в свободе от всякой сторонней принудительности.

Нет здесь и отказа от идеала счастливого устройства человечества. Речь идет лишь о неприятии за идеал того, что выдается за идеал рационалистическими теориями. Но даже и у героя подполья оставлена сама жажда идеала, искание его, и только лишенный моральной опоры, он, по мысли автора, не может его найти: «Я бы дал себе совсем отрезать язык из одной благодарности, если б только устроилось так, чтоб мне самому уже более никогда его не хотелось высовывать», и проч.

Логическая концепция «Записок», в сущности, есть не что иное, как *доказательство от противного*. Автор выключает из психики человека то, потребность и необходимость чего ему нужно доказать, и затем, доводя до конца внутреннюю диалектику тех начал, при которых личность оставлена, приводит ее к праху, отчаянию, отказу от жизни. В таком приеме скомпонованы все отрицатели и «бунтовщики» его романов: Раскольников, Свидригайлов, Ипполит, Ставрогин, Кириллов, Крафт, Иван Карамазов. Все эти лица разнятся между собою предметами их дерзаний, а главное, степенью колебания между наличностью (хотя и «затемненной») или совершенным отсутствием тех природных нравственных начал, которые в себе они носят и которые в себе борют.

Особенно близка диалектическая концепция «Записок из подполья» к известному вымышленному письму «логического» самоубийцы, которое Достоевский, под заглавием «Приговор», напечатал в «Дневнике писателя» за 1876 год (XI, 425—427).

В свое время на многих «Приговор» произвел впечатление, обратное тому, которое предполагалось Достоевским. Логика самоубийцы была принята сама по себе как таковая, как поощрение самоубийства. Оказалось надобным разъяснить смысл «Приговора» в его выводах, и Достоевский приписал к нему «нравоучение» («Запоздавшее нравоучение». «Голословное утверждение». «Дневник писателя», 1876, декабрь, I, II, III) (XI, 482—489).

Отчасти то же произошло с «Записками из подполья», хотя «нравоучение» на этот раз присутствует вместе и рядом с отрицанием, на протяжении почти всего произведения. Логическая линия здесь та же, что в «Приговоре».

Оставьте человека одного — говорит «Записками из подполья» Достоевский — с одним сознанием и самолюбием,

отнимите живую непосредственность добра, замутите нравственные источники сердца, и он запутается в себе самом, не будет знать, что желать, за что взяться, куда идти (подпольный человек в целом). Доведите до конца логику мысли, взгляните на несомненную независимость индивидуальной воли от доводов рассудка, проникнитесь силой неутомимой жажды самостоятельности («самая выгодная выгода»), попробуйте устроить счастье такого человека на одних доводах благоразумия и выгоды («хрустальный дворец») — и вы увидите, что в рамки разумности человека не включить, что он может желать себе и неразумного и даже обязательно пожелает неразумного «зазнамо», «нарочно» пожелает («со злости», назло), если этим благоразумием очень допекать будут и наперед всю обязательность его поступков предскажут и распишут, пожелает себе заведомо вредного и невыгодного, лишь бы сделать поступок своим, а не навязанным («самая выгодная выгода»). Если устраивать человека идеально, нужно оставить ему всю свободу личного самоопределения, вплоть до всякого каприза и произвола, потому что без этого он удовлетворен и счастлив не будет («не дворец, а курятник»). Попробуйте убедить его неизбежностью и необходимостью примириться с таким ограниченным благополучием, разъясните ему, что иначе, как только так, нельзя устроиться («невозможность», «каменная стена», «законы природы»), его это не убедит, не успокоит, ограничение останется ограничением, страдать от этого он не перестанет, как голодный не перестанет хотеть есть, как бы он ни понимал всю невозможность насытиться («хоть и законы природы, а все-таки обидно»). Такой идеал, где ему нужно будет принудительно мириться на компромиссах, насильственно приглушать свои желания, он не примет за идеал, то есть за конец своих стремлений, откажется и по-прежнему останется без пути и выхода («инерция»). Бессильный преодолеть жизнь, но оскорбленный нарушением, попранием своей личности, он ради утоления своей самостоятельности оградится от мира внутренним бунтом, злобой, лишь бы не примириться с навязанным ему руслом покорности («не примирюсь с ней (со стеною. — А. С.) потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило»). Ради того чтобы заявить свою волю, человек с проклятием пойдет наперекор требованиям природы, кинется на добровольное страдание, с тем чтобы в сознании себя обиженным, раздавленным, но непокорившимся ощутить сладость своей самостоятельности («наслаждение обидой и унижением»).

Но, отстаивая свою самостоятельность, самозаконность, такой человек не будет иметь своего закона (беспринципность). Всегда жаждущий высоты и утверждения своей стоимости, он, лишенный внутренних нравственных критериев, не будет знать, за что себя ценить, что в себе уважать, на чем себя утвердить. И зашатается он в хаосе желаний, чужих взглядов, случайных положений, в единственной погоне, чтобы не отдать себя в преобладание чужому тщеславию («вливание», поведение на проводах Зверкова и проч.). Во имя чего он мог бы пренебречь умалением себя в сознании другого? Ему нужна только *своя* неподчиненность, свое господство, в чем бы оно ни проявлялось. И снижения своей личности он не перенесет ни от того, кого он презирает (Ферфичкин, Зверков и К⁰), ни от того, кого он мог бы жалеть и любить (Лиза). От презренного тем тяжелей ему снести обиду превосходства, потому что этого превосходства совсем нет («шушера»), а у того, у кого превосходство действительно есть, оно ему еще обиднее: он не может простить никакого преобладания над собою (история с Лизой). И вот всегда соревнующий, завистливый, чтобы защитить себя от снижения в сознании всякого чужого «я», он, не имея своего знания о должной ценности, схватится за все средства, утверждая себя, перестанет быть собою, возведет на себя ложь, лишь бы не допустить снижения себя в мнении другого (самооболганность в поведении героя). Но сам же и усомнится, сам же увидит тщету своей лжи и возненавидит себя, проклянет себя в жгучей тоске недовольства самим собою (эпизод с Лизой, финал «Записок»). Этому противопоставлено стихийное влечение к любви, желание любить и быть любимым. Только в живом бескорыстном сердечном единении с человеком, во взаимном прощении и приятии может найти себе радость и успокоение всегда слабый и интимно несчастный человек (см. открытое непосредственное сознание своей недостаточности и жажда прощения у Лизы и подавленное самолюбием влечение к тому же у подпольного человека). Только в следовании непосредственным порывам неискоренимой иррациональной потребности любить, жалеть и быть любимым осуществляется «живая жизнь» (подпольный человек, в противоположность Лизе, вне «живой жизни»). Такова логическая связь мыслей, составляющих собою идеологическое содержание «Записок из подполья».

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»
СРЕДИ ПУБЛИЦИСТИКИ «ВРЕМЕНИ» И «ЭПОХИ»

«Записки из подполья» были напечатаны в журнале «Эпоха» в 1—2-й и 4-й книгах за 1864 год. 1—2-я книга «Эпохи» вышла из печати 24 марта 1864 года¹. Книжка 4-я вышла в начале июня этого же года². Имеются основания предполагать, что «Записки» писались и отделялись в первой части незадолго до выхода 1—2-й книги, а во второй части в ближайшие месяцы перед выходом 4-й книжки.

После закрытия «Времени» новому журналу Достоевского позволено было выходить с января 1864 года. Объявление об издании «Эпохи» появилось в «СПб. ведомостях» только 31 января 1864 года. Достоевский был очень озабочен наибольшим блеском, значительностью и идеологической яркостью первых книжек. Нужно было оказать впечатление, зарекомендовать новый журнал. Но болезнь жены заставила его выехать в Москву, оторваться от непосредственной редакционной работы и предоставить главную заботу о составлении книжек брату Михаилу Михайловичу. Сохранился ряд писем, где Достоевский, волнуясь за участь и успех книжек, высказывает брату всякие советы и опасения. Здесь же находим сведения и о том, что сам Достоевский готовил и имел в виду поместить в этих книжках журнала.

Первое письмо к брату, дошедшее до нас, помечено 9 февраля 1864 года. О собственных литературных занятиях Достоевского находим следующее. Он заболел, «...через это работа моя остановилась совершенно». «Не можешь представить, — пишет он дальше, — сколько мучений я вытерпел от мысли, что к 1-м книгам моего ничего не будет. Но нечего делать; надо наконец в этом сознаться...» «Достань, голубчик, хоть что-нибудь и не жалей материалу. Я же к марту. Не скрою от тебя, что и писанье у меня худо шло. Повесть вдруг мне начала не нравиться. Да и я сам там сплосшал. Что будет — не знаю». «Никогда не прошу себе, что раньше не успел кончить. Вся-то повесть дрянь, да и та не поспела: это значит записался. И вышло не то. Мнителен я ужасно стал» (Письма, I, 347).

¹ Цензурное разрешение дано 20 марта. 24 марта 1864 г. в «СПб. ведомостях» было напечатано объявление о выходе этой книги.

² Цензурное разрешение дано 3 июня.

Таким образом, 9 февраля у Достоевского еще ничего не было готового, что он мог бы послать брату для первых книжек. Он пишет какую-то «повесть», и она у него очень худо идет.

Второе письмо этого времени уже 29 февраля. Здесь о его литературных работах и намерениях имеется: «Выдумал еще великолепную *статью* на теоретизм и фантастизм теоретиков (Современника). Она не уйдет, особенно если они нас затронут. Будет не полемика, а дело. С завтрашнего же дня сажусь за статью о Костомарове» (Письма, I, 349). О «повести» нет ни слова.

Следующее письмо было от 26 марта. Но о нем скажем ниже.

За этим письмом следует письмо от 2 апреля 1864 года. Статью о Костомарове Достоевский уступил Аверкиеву. Теперь он пишет «повесть». «Повесть растягивается. Иногда мечтается мне, что будет дрянь, но однако же я пишу с жаром; не знаю, что выйдет. Но все-таки в том дело, что она потребует много времени. Если я хоть половину напишу, то вышлю для набора; но напечатать я ее хочу всю, *sine qua non*»¹. Здесь же в конце письма: «В повести моей, наверно, 3 листа будет, а может, и больше, может, и четыре» (Письма, I, 355—356). Очевидно, речь идет о чем-то другом, а никак не о «Записках из подполья». Первая часть «Записок» уже напечатана (в уже вышедшей 1—2-й книге), здесь же Достоевский почти не надеется выслать и «половину набора». Но, может быть, речь идет о второй части «Записок»?

В письме 5 апреля Достоевский хоть и обещает «повесть» к апрельской книжке, но здесь же и просит: «...если напишешь, что можно, *за нужду*»², и обойтись без моей повести, то я тотчас же ее отложу...» (Письма, I, 357).

В письме от 9 апреля Достоевский о «повести» пишет: «Повесть, кажется, не кончится...», «...повесть разрастается», «Будет вещь сильная и откровенная; будет правда. Хоть и дурно будет, пожалуй, но эффект произведет» и проч. (Письма, I, 362). Могут ли эти слова относиться к «Запискам из подполья», по крайней мере, ко второй их части, которая еще не напечатана? Нет, не могут.

Это ясно из следующего письма — от 13 апреля 1864 года. Здесь Достоевский пишет: «Повесть растягивается...», «разделяется на 3 главы...», «2-я глава находится в хаосе, 3-я еще не началась, а 1-я обделывается... Если напишешь, чтоб я присылал одну 1-ю главу, — я пришлю. Напиши же непременно.

¹ Как непереносимое условие (*лат.*).

² Курсив Достоевского.

Пожертвовать такими пустяками я еще могу и пришлю главу» (Письма, I, 365). Таким образом, речь здесь идет о повести, которая печатанием еще не начиналась, тогда как «Записки из подполья» в первой части уже были напечатаны. Следовательно, эта «повесть» никак не может быть «Записками из подполья». К тому же о них в этом письме есть особое упоминание в другом месте письма, независимо от неизвестной «повести»: «Обещай, что в будущем номере *наверно*¹ будет продолжение «Подполья» (Письма, I, 366). Очевидно, Достоевский вместе с окончанием «Записок» усиленно работал над какою-то другою повестью (может быть, «Игрок»). Но эта вещь у него к этому времени так и осталась недоработанной.

В последнем из писем из Москвы брату от 15 апреля Достоевский уведомляет: «Повесть теперь во всяком случае (*даже и начала*) не могу прислать» (Письма, I, 372)².

Теперь отметим письмо от 26 марта. Мы его выделили особо, потому что оно важно во многих отношениях. Во-первых, здесь «Записки из подполья» названы *статьей*; это дает основание предполагать связь между «Записками» и той статьей «на теоретизм и фантастизм теоретиков» (Письма, I, 349), о которой писал Достоевский в письме от 29 февраля³. Во-вторых, здесь Достоевским определенно названа тенденция «Записок». В-третьих, здесь обозначено, что эта тенденция в рукописном тексте была выражена Достоевским еще ярче, чем это оказалось в печатном тексте «Эпохи». Письмо это было написано Достоевским после получения 1—2-й книги «Эпохи», где была напечатана первая часть «Записок» — «Подполье». Достоевский, делая замечания об удовлетворительности книжки, между прочим, пишет: «Пожалуюсь и за мою статью: опечатки ужасные, и уж лучше было совсем не печатать предпоследней главы (самой главной, где самая-то мысль и высказывается), чем печатать так, как оно есть, то есть с надерганными фразами и противоречия самой себе⁴. Но что делать! Свиныи

¹ Курсив Достоевского.

² В скобках слова Достоевского, А.С. Долининым в статье «Достоевский и Суслова» (Достоевский. Статьи и материалы. Т. 2, С. 160—161) отождествляется «повесть», о которой говорит Достоевский в письмах от 2, 9 и 13 апреля, с «Записками из подполья», очевидно, по недосмотру. Та же ошибка в отношении письма от 13 апреля в статье В. Комаровича (Там же. С. 67).

³ В то время было принято называть *статьями* и беллетристические вещи.

⁴ «Дело идет о первой части «Записок из подполья». Примечание Н.Н. Страхова. Иной статьи Достоевского в этом номере «Эпохи» нет. — А. С.

цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду* — то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа — то запрещено» (Письма, I, 353).

* * *

В каком же соотношении «Записки» находятся с тем, чем особенно был занят Достоевский в эту пору, то есть с его публицистикой? Сличение «Записок» с журнальными статьями «Времени» и «Эпохи» дает прекрасную иллюстрацию к характеристике общих приемов Достоевского в художественном воплощении его идей. Известный момент идей и мнений Достоевский берет в крайних диалектически завершенных формах и на этой основе в индивидуально-интимном плане проектирует конечный результат данного настроения. То же и в «Записках».

Герой подполья воплощает в себе конечные результаты «оторванности от почвы», как она рисовалась Достоевскому.

Публицистика «Времени» и «Эпохи» — большая и малопочатая тема. Но здесь нам достаточно указать на самые общие, руководящие линии¹. Русское образованное общество находится в полной духовной неустойчивости. Принципы, стремления, вкусы — все окончательно перепуталось. «В наше время, когда все запуталось... повсеместно возникает спор об основаниях и принципах...» (XIII, 511). «Все более и более нарушается в заболевшем обществе нашем понятие о зле и добре, о вредном и полезном. Кто из нас, по совести, знает теперь, что *зло* и что *добро*?» (Курсив Достоевского. — А. С.). Все обратилось в спорный пункт, и всякий толкует и учит по-своему» (XIII, 518—519). «В чем мы наиболее все ошибаемся и в чем все до ярости несогласны друг с другом? В том: что именно у нас есть хорошего. Если б нам только удалось согласиться в этом пункте, мы б тотчас же согласились и в том, что у нас есть нехорошего. Неумелость эта — опасный и червивый признак для общества»² (XIII, 518).

¹ Далее в изложении взглядов Достоевского мы намеренно пользовались его собственными, наиболее обобщенными формулами, чтобы этим избежать упрека в перетолковании.

² Ср.: «Всякий, всякий должен делать теперь и, главное, попасть на здравый смысл. Слишком у нас перепутались в обществе понятия. Недоумение наступило какое-то». Из письма Достоевского Н.Н. Страхову. Париж, 26 июня (8 июля) 1862 г. (Письма, I, 309).

До сих пор русский образованный класс жил «на помочах» Европы. Мы разучились думать, разучились чувствовать по-своему, разучились сознавать себя. Мы «все еще сидим на европейских учебниках...» (XIII, 504). Мы «унеслись на воздух и отказались чуть ли не от самой почвы» (XIII, 504). «Мы ко всему сплошь прикидывали наш новый аршинчик торопливо, с заранее готовым взглядом» (XIII, 504). «Мы и *русскую-то* (курсив Достоевского. — А. С.) нашу землю любим как-то условно, по-книжному» (XIII, 504). «Мы ищем «общей формулы», хотим «обратить человека в стертый пятиалтынный» (XIII, 505). Нас заражает теоретизм, «кабинетное, рассудочное решение вопросов». Мы отказываемся от живого человека, отрезаем его естественные желания и потребности в угоду теорий¹. Мы остаемся «в недоумении перед недавними фактами нашей национальной жизни, не зная, как отнестись к ним, то есть и за общечеловеческие наши убеждения боясь, и неотразимый факт проглядеть боясь, — сбиваясь и путаясь и на всякий случай наблюдая благо-разумное влияние туда и сюда» (XIII, 519). Мы белоручки. «Трудов мы не любим». Мы изъедены фразерством, пустыми словами о должном, высоком и благородном, но этим лишь себя тешим, собою любимся. «Да-с, мы теперь совершенно утешились. Пусть все вокруг нас и теперь еще не очень красиво; зато мы сами до того прекрасны, до того цивилизованы, до того европейцы, что даже народу стошнило на нас глядя». «Либерализмом и прогрессизмом все равно что торговали у нас в последнее время». В так называемых «гражданских слезах» наших всего больше самолюбования и внешней моды². «Зато самолюбия, желчи в нас накопилась бездна; немудрено: сидячая жизнь!» (XIII, 505). «Фразерство, эгоизм, самодовольство и самолюбие» у нас дошли уже «до пожертвования истиной» (XIII, 505)³.

¹ Ср. сатиру в наставлениях Щедродарову от редакции «Современника»: «Люди глупы, не умеют разглядеть, в чем их настоящая выгода... живут сами по себе наобум, по своей воле, а не по умным книжкам, и таким образом бедны, разединены» и проч.— «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» (XIII, 329). Ср. слова Щедродарова о предварительном параличе способностей организма... (XIII, 335).

² См.: «Бунт Щедродарова» (XIII, 331—332). Ср. «кнутик *рутинного* либерализма» (XIII, 512).

³ Ср.: «Ему (Щедродарову. — А. С.), кроме себя, все равно, а следовательно, только польстить его тщеславие, и он на все будет согласен...» (XIII, 326). «У него совершенно беспредметная и беспричинная злость, злость для злости... Злость, в которой он и сам ничего не понимает» (XIII, 325).

Но что такое Европа, куда мы тянемся? «Западная наука и жизнь доросли только до личного права на собственность...» (XIII, 519). Там всюду (в Лондоне, в Париже) «упорная, глухая и уже застарелая борьба, борьба насмерть всеобщезападного личного начала с необходимостью хоть как-нибудь ужиться вместе, хоть как-нибудь составить общину и устроиться в одном муравейнике; хоть в муравейник обратиться, да только устроиться, не поедая друг друга, — не то обращение в антропофаги»¹. Ради этой цели отрываются от высших потребностей духа, приглушается человеческая природа. В Лондоне, как и в Париже, Достоевский замечает «отчаянное стремление с отчаяния остановиться на *status quo*², вырвать с мясом из себя все желания и надежды, проклясть свое будущее, в которое не хватает веры, может быть, у самих предводителей прогресса, и поклониться Ваалу». «Все это замечается сознательно только в душе передовых сознающих, да бессознательно инстинктивно в жизненных отправлениях всей массы». Те, мысли и чувства которых не поднимаются до сознания катастрофичности такого положения, спокойны и даже удовлетворены. «Буржуа, например, в Париже сознательно почти очень доволен и уверен, что все так и следует». Все стараются себя уверить, что идеал достигнут, что уже окончательно наступил «рай земной», и все-таки боятся, втайне чувствуют, что кое-что в настоящем нужно прикрыть, позабыть, не замечать. Живут без мысли. «Вообще буржуа очень не глуп, но у него ум какой-то коротенький, как будто отрывками. У него ужасно много запасено готовых понятий, точно дров на зиму...». Потеря нравственного чувства здесь полная. Во всем господствует «начало единичное, личное, непрерывно обособляющееся». Здесь даже «братство» хотят построить на «выгоде», то есть опять-таки одно личное начало выставляют. Кроме собственнических личных претензий, «ко всему равнодушные, мимолетные, пустые интересы». Все то, что есть там внешне «добродетельного», «благородного», это лишь «обрядная форма отношений», или самолюбующаяся «игра», «подделка под чувство». Для парижанина большею частью все равно, что настоящая любовь, что «хорошая подделка под любовь». Где-то в уголках души сохранилось уважение и тяготение к непосредственности, к чистым чувствам. Но все это здесь превратилось в забаву, живет лишь в верхнем наружном слое жизни. «Неизъяснимое благородство» существует лишь как деко-

¹ Всяюду слова в кавычках взяты из «Зимних заметок...».

² Существующее положение (*лат.*).

ративное украшение, предмет «красноречия». «Поболтать позволяется» (речи в парламенте, речи в суде и проч.). Парижанин любит соединиться *avec la nature*¹, и особенно любит, если на него «кто-нибудь в это время смотрит». На сцене, в театре тоже очень много «высокого красноречия». «Благородство» здесь куражится, заносится, презрительно плюется и, должно быть, в этом праве плевать находит свое последнее увенчание («Гюстав презрительно смеется... объявляет, что все люди подлецы, недостойны его кисти» и проч.). «Гюстав... обрутав всех самыми скверными словами за то, что во всем роде человеческого нет такого же неизъяснимого благородства, как в нем, идет к Сесиль» и проч.

Нельзя не видеть, что все эти черты: замутнение нравственных источников, инстинкты индивидуалистической замкнутости, внешнее самолюбующееся «неизъяснимое благородство» — все это как раз те самые мотивы, которые легли в основу концепции «героя подполья» как художественного персонажа. Это вовсе не значит, что Достоевский всю массу «оторвавшихся» представлял в виде подпольного героя, чтобы он его считал типичным выразителем «оторванности» в ее общераспространенном виде. Его герой, по его словам, «повиднее обыкновенного»². Но здесь отличия не качественного, а больше количественного порядка.

Там нет того решительного и окончательного чувства безысходности, нет призыва к «инерции», есть какая-то деятельность, люди о чем-то хлопочут, в каждый данный момент на что-то надеются, во что-то будто бы верят («хрустальный дворец», например), устраивают «комитеты», много, правда, говорят без толку, без подлинного понимания вещей (с его точки зрения), но выносят какие-то решения, суетятся и что-то будто бы делают. Но все это лишь по их непоследовательности, все потому, что в исходных началах своих они останавливаются на полдороге, не видят концов и в своей практике припутывают к ним то, что, собственно, к ним не относится. У них «ум какой-то коротенький, как будто отрывками», и думают они «готовыми мыслями» («ужасно много запасено готовых понятий, точно дров на зиму...»). Они не понимают себя. Правда, и из них многие внутри себя не спокойны, они чувствуют, что они не там и делают не то, их не покидает тревога, они *совестливо тоскуют о своей бесполезности* (Чацкий — «Зимние заметки...»; Базаров — там же), «чего-то ищут», жадно ждут, что вот кто-то придет и «рассеет беспред-

¹ С природой (*франц.*).

² См. прим. Достоевского к заглавию первой части «Записок».

метную тоску и усталость» (там же). Но и это бывает лишь с теми, кто поумнее и поглубже. Об остальных «заботиться нечего», эти крепко верят в «чужие помочи» и живут «книжками», совсем без своей головы и сердца, противоречат себе ежеминутно, «виляют» и ни в чем не отдают себе отчета.

То же и в самолюбии. Они сами не знают, как они самолюбивы, как они всегда сосредоточены на себе, на своем «я». Они наивно уверены, что в этих красноречивых рассуждениях о «гуманности», о «любви к народу», о «долге гражданина», в их риторических «гражданских слезах», во всем их «рутинном либерализме» ужасно много «прекрасного и высокого». Но ведь это одни слова. Ведь главное для них здесь не в том, что вот делается что-то прекрасное, а в том, что они сами так «прекрасны» и «неизъяснимо благородны». Прекрасное им нужно, чтобы только себя утешать, на свою красоту посмотреть. А на подлинное, настоящее самоотречение, живое служение человеку их уже не хватает. Там действительно нужно поступиться собою и, может быть, на грязную работу пойти, а главное, достоинство и благолепие европейское потерять — это уже свыше их сил. «Дело» все больше ограничивается словами и «мечтами».

Достоевский над такой самоутешающейся «добродетелью» иронизировал еще в 1861 году в «Сновидениях в стихах и в прозе». Весь этот фельетон построен на контрастах подлинной нужды и страдания с фразеологическими самоутешениями тех, кто «соболезнует» («Я вообще ужасно люблю, когда Новый Поэт говорит, например, о философии, об искусстве... и вообще про добродетель» и проч.) (XIII, 166). Эти «соболезнующие» здесь так и названы «мечтателями». Фельетон заканчивается стихотворением «мечтателя-прогрессиста».

Мы в наслаждения скромны.
За ближних мы стоим горою,
Но, чтя Вольтера и Руссо,
Мы кушать устрицы порою
Не забываем у Дюссо...
и проч. (XIII, 171)¹.

¹ Для Достоевского «мечтательство» всегда имеет нечто привлекательное, зовущее (его герои «искатели» всегда в юношестве восторженные «мечтатели»), но это лишь до тех пор, пока оно содержит в себе залоги и признаки внутренних порывов к лучшему идеальному миру. Юношеской мечтой удовлетворяется жажда собственной полноты, святости и чистоты. («Не было минут в моей жизни полнее, святее и чище», — говорил Достоевский о себе в «Сновидениях

Но многие подобные «мечтатели» до того «наивны», до того уверены в добродетельности своих чувств, что так всю жизнь проживут и не увидят, что они своим прекраснодушием только себя тешили, своему самолюбию угождали и на подмостках «героев» разыгрывали. (Впоследствии в «Бесах» из такого понимания прекраснодушия 40-х годов выросли образы Степана Трофимовича Верховенского и Кармазинова).

Но, кроме «наивности», их отличает от героя подполья более *легкая примиримость* с обстоятельствами, с непреложностью данной действительности. «Самолюбия, желчи» и здесь «накопилась бездна», но в том-то и дело, что они не ко всему восприимчивы, и потому и злость их умереннее, скромнее, короче по захвату, диапазоном уже. Это о *них* сказано в «Записках», когда речь шла о пасующей покорности перед «каменной стеной». Перед «невозможностью» они «смиряются», «стена имеет для них что-то успокоительное, нравственно разрешающее и окончательное».

По отношению к такому беззлобию и успокоенности перед неизбежностью находим иронию в тех же «Сновидениях в стихах и в прозе». «Бедность, конечно, факт... ну, положим так — исключительный, спорить не будем. Ведь есть же и богатые и достаточные люди... Ведь у нас чрезвычайно все это странно; по неизвестному какому-то закону делается, а должен же быть закон: ведь по законам же действует природа и живет человек. А между тем все-таки странно... Но все-таки невыносимо... Но... успокоимся; к чему совершенно бесполезные вопросы? Бедность всегда исключение; все живут, и живут кое-как. Общество не может быть все богато; общество не может быть без случайных несчастий... Если б все были — ну хоть только богаты, то было бы

в стихах и в прозе» (XIII, 157)). Но если мечтатель остается лишь в самом себе, в одних грезах, без выхода к жизни, Достоевский уже осуждает его, как праздность, самолюбование, лень, преступное пренебрежение к действительной жизни. Пафос мечтательства в «Белых ночах» заканчивается признанием «преступности» такого отрыва от жизни (такая жизнь есть «преступление»). То же и в «Сновидениях в стихах и в прозе». Мечтательству своему Достоевский здесь противопоставляет поворот к жизни, к живым «титularным советникам», к загадкам души живого реального человека. Проведя читателя через ряд картинок о живом, неоправданном человеческом страдании, Достоевский кончает фельетон определенной иронией и насмешкой над теми, кто так мало задумывается и скоро примиряется с живыми вопиющими противоречиями жизни, кто так легко утешается речами и статьями «про добродетель»; мысль фельетона окончательно договаривается стихотворением, несколько стихов из которого мы привели выше.

крайне однообразно, к тому же бедность развивает человека, учит его иногда добродетели... не правда ли? Если б на свете везде пахло духами, то мы бы и не ценили запаха духов» (XIII, 165—166).

Для тех, кого «законы природы» «успокаивают», многих обид, от которых коробился герой подполья, совсем не существует и не потому, чтобы они были так кротки, а просто потому, что перед «каменной стеной» у них моральная восприимчивость совсем прекращается, здесь у них уже совсем не болит. Завистливые, тщеславные, берегущие себя, они, в сущности, легко поступаются Собою, не добровольно, не по любви, а по трусости, то есть рабски отступая перед силою обстоятельств и невозможностью. Но они, опять-таки «по наивности», «обманывая самих себя», свою «трусость» за благоразумие принимают. Обиды жизни для гордой личности и от природы и от людей бесчисленны и неустранимы («всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб... Если случится кому из них похвалиться над чем-нибудь, то пусть этим не утешается и не увлекается; все равно перед другим сбрендит». — «Записки из подполья»), и если эти самолюбцы их не чувствуют, и не оскорбляются, и не протестуют, и не страдают (не «бунтуют», не «злятся»), так это не потому, что они свободно, своей волей, принимают свою долю, а лишь по рабской успокоенности («тупости») перед «стеной».

Герой подполья — это «беспочвенник», выпрямленный, последовательно проведенный до конца и осознавший себя: «...мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее... Ведь мы до того дошли, что настоящую «живую жизнь» чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше...», «Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся — не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать?..», «Что, собственно, до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие и тем утешались, обманывая сами себя».

Во внутреннем шатании, в незнании, куда направить себя, в бессилии найти опору для своих стремлений он не останавливается на компромиссной полдороге, потому и приходит к провозглашению «инерции». Беспредельно чуткий ко всяким

нарушениям внутренних требований личной самостоятельности, он бесконечно страдает от «обид» жизни и, предоставленный самолюбию, неспособный простить, он не знает уступчивости, оскорбляется рабской зависимостью от всего, что противостоит ему и обезволивает его. Поэтому его напряженная злоба развивается безмерно дальше, глубже и шире. Его жажда одобрения, признания своей личности и в то же время внутренняя беспринципность в оценке самого себя и своего поведения — проведены с завершающей последовательностью. Он не «наивен». Что для других скрыто в подсознательном, он видит в себе и знает. Поэтому он видит свою ложь, вилание и притворство и сам оскорбляется ею, как новым проявлением внутренней зависимости от того, от кого он защищал себя своей ложью.

Поэтому же он и мечтательному самолюбованию не может отдаться с тою безмятежностью, как те, не столь «развитые». Он и здесь не может не язвить над собою. Вскрывая истинное существо своих самолюбивых претензий, он видит тщеславный корень фальшивого «неизъяснимого благородства», и этим сам в себе носит свой суд. Это «фразер», но прозревший фразер, осознавший утеху самолюбия, ради которого говорится цветистая фраза. Это его отличает от французского Гюстава и от русского «самолюбующегося рутинного либерализма», — хотя внутреннее существо их остается (для автора) одним и тем же¹. Герой Достоевского знает свое ничтожество и бесцветность, бесполезную пустоту своей жизни, в глубине еще не совсем угасшей совести он тоскует и осуждает свою ненужность и нравственное распадение, но «отвыкший от живого», *бессильный любить*, иным стать не может.

За вычетом выпрямленности, крайней последовательности и конечной осознанности герой подполья является для Достоевского одним из тех «лишних людей», о коих он писал в «Объявлении «Эпохи» на 1865 год: «Мы видим, как исчезает наше современное поколение, само собою, вяло и бесследно, заявляя себя странными и невероятными для потомства признаниями своих «лишних людей». Разумеется, мы говорим только об избранных из «лишних» людей (потому что и между «лишними» людьми есть избранные); бездарность же и до сих пор в себя верит и, досадно,

¹ Ср. его иронию: «О, если б я ничего не делал только из лени (т.е. не из-за излишка сознания. — А. С.). Господи, как бы я тогда себя уважал... я бы себе тогда выбрал карьеру: я был бы лентяй и обжора, но не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому» и проч.

не замечает, как уступает она дорогу новым, неведомым здоровым русским силам, вызываемым, наконец, к жизни...» (XIII, 520)¹.

Наш вывод, таким образом, сливается с примечанием, которое Достоевский поместил под заглавием «Записок из подполья»: «И автор «Записок», и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицом публики, *повиднее обыкновенного*, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения».

Что касается последней, завершающей идеи «Записок», то она находится в полном соответствии со славянофильскими представлениями о «народной правде». В публицистике Достоевского европейскому «личному», «гордому», но «слепому» началу неизменно противопоставляются начала «русской народности», «русская почва». И эти «спасительные», «русские», «народные» силы заключаются для него как раз именно в том, что в «Записках» присуще Лизе. Ее непосредственное понимание «добра», ее способность к живому самоотданию и любовному порыву, ее сознание собственной греховности и незатемненная свежая совесть должны были воплощать в себе тот свет истины, который Достоевский усматривал в «народе». Лиза всецело укладывается в определения, которые Достоевский давал своему понятию о «народной правде».

«Признак же настоящего русского теперь это — знать то, что именно теперь надо не бранить у нас на Руси. Не хулить, не осуждать, а любить уметь... Потому что кто способен любить и не ошибается в том, что именно ему надо любить на Руси, — тот уже знает, что и хулить ему надо; знает безошибочно и чего пожелать, что осудить, о чем сетовать и чего домогаться ему надо...» (XIII, 517). Народ не путается в различении добра и зла, и не европейская «всесторонняя цивилизация» «нас этому научит», а именно «народ» (у Фонвизина само собою сказалось:

¹ Скобки Достоевского. О рождении «нового здорового» поколения ср. в «Зимних заметках...». «И знаете ли что: я вот уверен, что не все и теперь у нас одни только фельдфебеля цивилизации и европейские самодуры; я уверен, я стою за то, что юный человек уже народился». В данном случае «новым здоровым» поколением Достоевский считал, разумеется, не представителей радикализма «Современника» и «Русского слова».

«когда надо было правду сказать, ее все-таки сказала не Софья, а бригадирша», простая «дура»; «сбрендила благовоспитанная Софья с своей оранжерейной чувствительностью перед простой бабой». — «Зимние заметки...»).

Здесь же среди публицистических страниц находим отчетливую формулу идеальной полноты личного самосознания, как его понимал Достоевский. От индивидуальной самооценки и здесь Достоевский не отказывается, наоборот, и здесь защищает ту же «самостоятельность» и личное достоинство, и так же, как в «Записках из подполья», наиболее высоким состоянием личного самосознания считает способность личности к добровольному самоотданию. «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтоб быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли... Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью... ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормального человека»¹.

Мы видели, что это тяготение к самоотданию в «Записках» настойчиво выдвигалось не только в Лизе, но и в подпольном герое. Источником его трагедии как раз является нарушение этого «закона».

Таким образом, никаких оснований к выделению «Записок» из общей системы мировоззрения Достоевского этого времени

¹ Ср.: «Чем выше будет сознание и самоощущение своего собственного лица, тем выше и наслаждение жертвовать собой и всей своей личностью из любви к человечеству. Здесь человек, пренебрегающий своими правами, возносящийся над ними, принимает какой-то божественный образ, несравнимо высший образа всесветного, хотя бы и гуманного кредитора, благоразумно, хотя бы и гуманно занимающегося всю свою жизнь определением того, что мое и что твое». Слова эти взяты из редакционного примечания к одному из мест статьи Н. Соловьева «Теория пользы и выгоды» (Эпоха. 1864. № 11. С. 13). Примечание подписано «Ред.» и, несомненно, принадлежит Ф.М. Достоевскому.

нет. Никакого отказа от прежних гуманистических идейных ценностей в них усмотреть нельзя.

С «Записками из подполья», правда, Достоевский выходит на новый этап своего творчества. Но это новое заключалось не в смене его конечных идеологических тяготений, а в усложнении и обогащении художественно-диалектического кругозора, в уточнении логических контroversий. Формально это выразилось в окончательном превращении психологической художественной типологии в типологию социально-идеологическую. В раннем творчестве Достоевский оставался в пределах общих и характерных для того времени исключительно психологических характеристик. В выборе и трактовке типов, конечно, сказывались оценочные симпатии и интересы автора, его общее понимание людей и отношение к жизни, но рисунок «типа» оставался почти исключительно на психологических контурах, не поднимаясь к проблемам мировоззрения как идейной системы. Тогда «тип» интересовал особенностями и оригинальностью только психологического склада, теперь «тип» является носителем не только определенной психологии, но и связанной с нею идеологии. «Записками из подполья», «Преступлением и наказанием» Достоевский вошел в сферу борьбы идей своего времени. Разработка идей идет на психологической базе, в интимно-индивидуальном плане. Оценка своих и чужих идеологических устремлений у Достоевского всегда исходит из понимания психики человека. Факты души служат для него критерием для идеологического прогноза. От этого прежний психологический рисунок, не теряя своей остроты и детальности, но, наоборот, еще более усложняясь и утончаясь, все же систематизируется иначе, получая новую функцию иллюстрирующего и аргументирующего материала к оценке борющихся идей и мнений. В этом отношении «Записки» действительно обозначают собою начало нового этапа. Здесь даны основные элементы его художественно-логических приемов, здесь же обозначился и тот главный центр, около которого всегда будет концентрироваться общий кругозор его идейной диалектики.

Что касается самого существа его идейных утверждений — они остались прежними, приняв лишь страстный характер ярко выраженной полемической диалектики.

Нельзя оставить без внимания и того обстоятельства, что в 40-х годах призывы к «гуманности» всюду разливались свободным, уверенным потоком. Теперь, в 60-х годах, в новых мате-

риалистических и рационалистических теориях «пользы» и «выгоды» принципы любви, свободного расположения человека к человеку, в проектах устройства общественной жизни совсем вычеркивались или отводились на далекий, задний план. Достоевский страстно держится за прежнюю веру. Задачи защиты своей веры и опровержения ее врагов, несомненно, уже сами по себе должны были сообщать новому творчеству Достоевского и формы его диалектического построения, и страстный полемический пафос¹.

4

ЭЛЕМЕНТЫ ЭМПИРИЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ДОСТОЕВСКОГО В «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

Несомненно, Достоевский и сам в себе, в своей эмпирической личности, многое носил из того ада, который воплощен в герое из подполья. Безмерное самолюбие, подозрительность, болезненная обидчивость, острая чуткость к чужому самолюбию, вспышки злобы за свою недостаточность — все это в нем было².

¹ «Записки из подполья» считают ответом Достоевского на роман Чернышевского «Что делать?». Впервые на это указал Н.Л. Бродский (Чернышевский и его читатели 60-х годов // Вестник воспитания. 1914. № 9). В развернутом виде эта мысль представлена в статье В. Комаровича «Мировая гармония» Достоевского» (Атеней. 1924. № 1—2. С. 122—130). Скорее всего, действительно роман Чернышевского побудил Достоевского высказать свои мысли *просторнее* и *острее*. Однако уже в «Зимних заметках...» Достоевский знает и «теорию выгоды», и «хрустальный дворец». Очевидно, эти идеи занимали его и раньше появления в печати романа «Что делать?». Кроме того, что Достоевскому была известна эта точка зрения непосредственно из западноевропейских источников, заметим, что главные мысли романа «Что делать?» Чернышевским были высказаны еще в 1860 г. См. его «Антропологический принцип в философии», напечатанный в журнале «Современник» за 1860 год, № 4—5, а также его статью «Процесс Менильмонтанского семейства», напечатанный в «Современнике» этого же года, № 5. Об отношении романа Чернышевского «Что делать?» к его публицистике см. некоторые замечания в нашей статье: Роман «Что делать?», его внутренний состав и общественное воздействие // Н. Г. Чернышевский. Саратов, 1926.

² Н. Страхов в известном письме к Л. Толстому 28 ноября 1883 г. прямо сближает Достоевского с героями из подполья. Ср.: *Миллер О.* Материалы к биографии Достоевского // Биография, письма и заметки, из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 44, 46, 56, 62, 65, 66 и др. (о «самолюбии»

Известно также, сколько в Достоевском было доброты, непосредственной сердечности, широкого, щедрого великодушия и живого пламенного общественного энтузиазма. Об этом тоже свидетельствует вся его биография¹.

Вся жизнь его и мысли его пронизаны борьбою этих двух противоположных стихий, одинаково сказывающихся в больших и малых тревогах, и в суетных мелочах обыденности, и в вопросах его социального и общего метафизического мировоззрения. Но эту борьбу нельзя представлять в смысле столкновения двух враждебных, но одинаково равноценных начал. В его сознании, в сердце его, в воле его последнего «я», одна сторона в каком-то смысле была бесконечно ниже другой и всегда осуждалась и противостояла как предмет должного преодоления, другая же, противоположная стихия — любовь, самоотдание, приятие человека и жизни — возносилась как конечный призыв и идеал. Толчки личной стихии Достоевский в себе очень сознавал и, главное, всегда их судил, борол в себе, каялся и никогда их не оправдывал. Одно в нем жило как бы насильно, без его воли,

Достоевского); *Яновский С.Д.* Воспоминания о Достоевском // Русский вестник. 1885. № 4. С. 819 («беспримерное самолюбие»); *Некрасов Н.А.* Каменное сердце (Глазиевский — Достоевский); *Скандий А.В.* Ф.М. Достоевский в Семипалатинске // Исторический вестник. 1903. № 1 («угрюмость»); *Браиловский С.Ф.* Ф.М. Достоевский в Омской каторге и поляки // Исторический вестник. 1908. №4; *Фон-Фохт Н.* К биографии Достоевского // Исторический вестник. 1901. № 12. С. 1026 («злостный свет в глазах»); о «странностях», вспышках, резкостях Достоевского говорят почти каждые воспоминания о нем; см., напр.: *Соловьев Вс.* // Исторический вестник. 1881. № 3, 4; *Штакениншейдер Е.А.* Из воспоминаний о Ф.М. Достоевском (дневник 1884 г.) // Голос минувшего. 1916. № 2; *Янжул Н.И.* Воспоминания о пережитом и виденном в 1864—1909 гг. вып. 2. С. 25—26 и др.

¹ Не говоря о других, не нужно забывать, что тот же Н. Страхов, самый жестокий его «судья» (см. известное и часто цитируемое его письмо Л. Толстому 28.XI.1883 г.) писал тому же Л. Толстому и тоже в частном, интимном письме: «Чувство ужасной пустоты не оставляет меня с той минуты, когда я узнал о смерти Достоевского. Как будто провалилось пол-Петербурга или вымерло пол-литературы. Хоть мы не ладили все последнее время, но тут я почувствовал, какое значение он для меня имел: мне хотелось быть перед ним и умным и хорошим, и то глубокое уважение, которое мы друг к другу чувствовали, несмотря на глубокие размолвки, было для меня, как я вижу, бесконечно дорого» (Толстовский музей. Переписка Л. Толстого с Н. Страховым. СПб., 1914. Т. 2. С. 266). Письмо Страхова 3. II. 1881 г. Ср. ответ Вл. Соловьева на укоры Н. Страхова (письмо Вл. Соловьева Н. Страхову 2. III. 1884 г. // Письма Вл. Соловьева. СПб., 1908. Т. 1. С. 17).

одолевало его, и всякое впадение в эту стихию им переживалось как попустительство, как *недолжное*. Другое, наоборот, предстояло как святое и желанное.

Сознавая в себе «неограниченное самолюбие и честолюбие», он жалуется на это брату, как на «ужасный порок»¹. Он ненавидит в себе демона, который мешает ему быть «добрым»². Его письма к близким полны жалоб на свой «дурной характер»³. Мы уже не говорим о его идеологических высказываниях в письмах к друзьям или в редакции журналов, где печатались его романы. Здесь Достоевский всегда обнаруживает полную определенность своих тяготений к правде «добра»⁴. Очевидно, в какой-то глубоко интимной, последней и решающей точке своего индивидуального самосознания Достоевский был один и тот же, и в свете этого последнего конечного самоощущения одному началу в себе говорил «да», другому «нет»⁵.

Понимая глубины и восторги возносящегося самоутверждения и зная всю силу индивидуалистических влечений («воли к власти»), Достоевский в своем творчестве никогда не был апологетом индивидуализма, никогда не звал к нему. Индивидуальная самососредоточенность, неспособность к любовному самоотданию и прощению, всякое противопоставление себя миру, отсечение себя от общего — всегда в конечных результатах представлялись ему как ужас, пустота и отчаяние.

¹ Письмо брату, 1 апреля 1846 г. (Письма, I, 89). Ср.: «Самолюбие хорошая вещь; но, по-моему, его нужно иметь только для главных целей, для того что сам поставил себе целью и назначением всей жизни. А прочее все вздор» (из письма к А. И. Шуберт, 3 мая 1860 г.) (Письма, I, 293).

² «Я за тебя и за твоих, — пишет он брату, — готов жизнь отдать, но иногда, когда сердце мое плавает в любви, не добьешься от меня ласкового слова. Мои нервы не повинуются мне в эти минуты» (из письма брату, январь — февраль 1847 г.) (Письма, I, 293). Ср. из письма Н. Д. Фонвизиной (20-е числа февраля 1854 г.): «Самое несносное несчастье, это когда делаешься сам несправедлив, зол, гадок; сознаешь все это, упрекаешь себя даже — и не можешь себя пересилить. Я это испытал» (Письма, I, 143).

³ См., напр., письмо брату 17 сентября 1846 г. (Письма, I, 95). Ему же январь — февраль 1847 г. (Письма, I, 107). Письмо А. Е. Врангелю 23 марта 1856 г. (Письма, I, 174).

⁴ См. упоминаемое выше письмо Н. Д. Фонвизиной, позднее письма Страхову, Майкову, Н. А. Любимову и др.

⁵ Вспомним здесь элементарную истину: совпадение в свойствах персонажа с личными качествами автора не может быть показателем авторских мнений и симпатий. В противном случае мы должны были бы признать, что Гоголь образом Хлестакова защищает хлестаковщину.

Никто с такою силою, как это было у Достоевского, не признавал себя личностью не только перед людьми, но и перед миром, никто в такой степени не чувствовал оскорбительной поверженности личной воли перед бесстрашием и косностью природы. Но никогда бунт требующей личности не возводился им в конечный героизм. Достоевский знает и любит пафос личного своеволия, восторг индивидуальной самозаконности, но это лишь до тех пор, пока ему нужно сказать о глубине и ценности личного самосознания в человеке. Из глубины личного самосознания, по его пониманию, вырастает потребность быть любимым, и конечный, предельный героизм личного самообладания для него заключается не в утверждении себя как единственной ценности, а в добровольном, самозаконном отдании себя, в добровольном признании над собою иных внутренне обязывающих начал.

Эгоистическая «воля к власти» в этом случае осознается, как всякий иной инстинкт, слепая стихия, над которою должна возвыситься иная, высшая самоцарственность личного «я»¹.

Другое дело, насколько в себе самом, во всей эмпирии личной жизни, Достоевский достигал этого идеала, но стремился и звал человечество он всегда сюда.

В этом отношении и «Записки из подполья» не составляют исключения².

Достоевский здесь обрушился на «беспочвенников» за то, что он в себе больше всего ненавидел, а в *них* это его приводило в еще большее негодование, потому что (как ему казалось) они

¹ Ср. с этим известные споры славянофилов и западников о сущности «внутренней свободы», слова И. Киреевского или Хомякова о «внутренней целостности духа», о «независимом сердце», о «смирении свободном» и проч. и упреки к ним со стороны западников в недостаточности и неясности разграничения «свободы» и «смирения».

² В.В. Починковская (Т—ва) в воспоминаниях о Достоевском (Исторический вестник. 1904. № 2) передает слова, сказанные ей «Достоевским о «Записках»: «Es ist schon überwundener Standpunkt». (Это уже преодоленная точка зрения. — нем.). Если Починковская запомнила и записала слова Достоевского вполне точно (воспоминания относятся к 1873 г., а изданы в 1904 г.), то такое заявление Достоевского вызывает вопрос, какое «преодоление» он здесь имел в виду. Этот вопрос может быть разрешен только путем сопоставления идеологического состава «Записок» с его дальнейшим творчеством. Здесь мы считаем возможным сказать, что этическая точка зрения в основе всех романов Достоевского сохраняется одна и та же, и именно та, которая определенно присутствует в «Записках». Изменения в развитии мировоззрения Достоевского происходили лишь в смысле расширения и углубления одних и тех же утверждений: о силе чувства индивидуальной самоценности и о потребности индивидуально свободного самоотдания, то есть

не замечали на себе густой шелухи мелкого тщеславия, да еще похваливали себя за «добродетель». Кроме того, сам он понимал (опять-таки, как ему казалось) их тупик, они же по непониманию остановились на середине этой дороги, зовут сюда других, не отдавая отчета в том, где они стоят и куда идут. В образе героя подполья, во-первых, захвачена обывательская, житейская полоса самолюбия, именно «тщеславие», в тесном смысле слова: с тщеславия здесь сдернута вся видимость, какую оно на себя навлекает, и этим обнаруживается его подлинная отвратительность, неэстетичность («все черты антигероя»). Во-вторых, в герое подполья срединность обывательских тщеславных переживаний завершена картиной тех же стремлений и состояний в их предельном углубленном развитии. Личность поставлена лицом не только к людям, но и к миру (к «законам природы»). Этим указывается на неминуемый конфликт личных стремлений с законами природы, то есть на ту трагедию, которую «они», стоящие на полдороге, не видят, но зовут к ней. Наконец, в-третьих, все это дано в полной осознанности и безыллюзорности для той личности, которая в этом «капкане» оказалась. Этим обнажается страдание, которого «они» не предусматривают.

Таким образом, герой подполья в ближайших генетических корнях является выражением представлений Достоевского о психологической сущности духовного сдвига, который он усматривал в «беспочвенниках» (в предельной осознанности и завершенности) и понимание которого он проектировал на основах некоторых выделенных и гипертрофированных свойств собственной психики. «Записки» же в целом выражают мировоззрение Достоевского (этого времени) в его отрицаниях и утверждениях.

Отсюда уже должны идти дальнейшие генетические разыскания в глубь всех исторических влияний, социальных и литературно-идеологических, под которыми складывалось мировоззрение Достоевского. Но эта задача уже выходит за пределы вопроса, поставленного в заглавии этой статьи.

любовного единения человека с людьми и всем миром. На это опирается вся его «философия», и социально-политическая и религиозная. Ср. нашу статью о романе «Идиот» (Творческий путь Достоевского / Под ред. Бродского. С. 131—185). Что касается авторитетности непосредственных высказываний самого Достоевского о «Записках из подполья», то, конечно, в этом случае мы должны поставить на первое место его собственные слова в упомянутом выше письме Н. Страхову 26 марта 1864 г.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И ЖОРЖ САНД

1

Среди учителей и вдохновителей Чернышевского одно из значительнейших мест занимает Жорж Санд. Чернышевский всегда высоко ценил эту писательницу и преклонялся перед ее именем до конца своей жизни.

Познакомился с ее творчеством он очень рано, юношей, читая переводы ее романов в «Отечественных записках», которые получал в Саратове его отец¹. В это время, еще на семинарской, потом на университетской скамье, сложилось его восторженное преклонение перед Ж. Санд и потом сохранилось навсегда.

Правда, был момент, когда Чернышевский считал выше Ж. Санд такого писателя, как Е. Сю. В одном из писем 1846 года к Л. Котляревской, подчеркивая и восторженно разъясняя «любовь к человечеству у Сю», Чернышевский с упреком и удивлением восклицает: «А есть люди, которые ставят Жоржа Занда выше его!» (XIV, 45)².

¹ «Когда я не умел читать французских книг, я любил читать в тогдашних «Отечественных записках» переводы романов Жоржа Занда» (Автобиография Чернышевского, первая редакция) (*Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. М., 1939. Т. I. С. 634. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы). В 40-х годах из произведений Жорж Санд в «Отечественных записках» было напечатано: «Мельхиор» (1842. Т. XXV. Отд. I. С. 273—299); «Орас» (1842. Т. XXIII. Отд. I. С. 161—284; Т. XXIV. Отд. I. С. 45—173); «Жак» (1844. Т. XXXV. Отд. I. С. 189—326; Т. XXXVI. Отд. I. С. 118—176 (перевод без последних 7 глав)); «Домашний секретарь» (1844. Т. XXXII. Отд. I. С. 49—194); «Жанна» (1845. Т. XL. Отд. I. С. 28—172, 175—281); «Маркиза» (1845. Т. XLI. Отд. VIII. С. 69—90); «Теверино» (1845. Т. XLII. Отд. I. С. 272—385); «Путешествие к парижским дикарям» (1845. Т. XLII. Отд. VIII. С. 8—25); «Проклятое болото» (1846. Т. XLVII. Отд. VIII. С. 99—139); «Проступок господина Ангуана» (1846. Т. XLVI. Отд. I. С. 270—358; Т. XLVII. Отд. I. С. 1—110, 300—406); «Лукреция Флориани» (1847. Т. L. Отд. I. С. 65—234).

² В письме идет речь о романе Сю «Мартын Найденыш».

Отметим и еще одно место, которое свидетельствует, что в Чернышевском были минуты колебаний в оценке Ж. Санд.

Однажды друг его, В. Лободовский, прочел ему какое-то свое произведение. Чернышевский по этому поводу пишет в дневнике: «Я опасался несколько, что он не напишет так, как они — весьма хорошо, если не принимать во внимание Ж. Занда и подобных ему, о достоинстве которых я хорошенько, однако, не могу сам судить, а восхищаюсь, потому что все так делают» (I, 336).

Все другие упоминания Чернышевского о Ж. Санд, идущие на протяжении всей его жизни, всегда полны признательности и высокого пиетета.

В университетские годы в кругу чтения Чернышевского Ж. Санд занимает одно из самых выдающихся и почетных мест. Среди взятых для прочтения книг всегда называется какой-нибудь роман Ж. Санд (I, 77, 390 и др.). Стремясь отдать отчет о своих литературных вкусах и симпатиях, Чернышевский всегда ставит Ж. Санд наряду с самыми дорогими для него именами — Гоголем, Лермонтовым или Диккенсом. «Поклоняюсь Лермонтову, Гоголю, Жоржу Занду более всего» (I, 297). В другом месте, после анализа своих политических и религиозных взглядов и отношений к Гизо, Луи Блану, Фейербаху, Чернышевский, переходя к литературе, опять среди высоких имен называет Ж. Санд: «В других отношениях люди, которые занимают меня много, — Гоголь, Диккенс, Ж. Занд» (I, 358). Наконец в апреле 1849 года имеется запись, уже совершенно не оставляющая никаких сомнений: «Да, сильный, великий, увлекательный, поражающий душу писатель, эта Жорж Занд... После этой повести («Теврино». — А. С.) остается у меня чувство, похожее на то, как если бы иметь прекрасную, любимую от всей души сестру и поговорить с ней часа два от души, прерывая разговор всякими братскими нежностями — какая-то духовно-материальная, но решительно чистая радость» (I, 276).

С годами поклонение Ж. Санд только усиливается. В самые восторженные моменты он больше всего способен говорить о Жорж Санд. В 1850 году, разговаривая с Александрой Григорьевной Клиентовой, которая ему тогда нравилась, в присутствии ее брата, он сейчас же пытается обратить последнего «в веру Жоржа Занда, Гейне и Фейербаха» (I, 388)¹. В беседах с Ольгой

¹ Интересна и эта постановка имени Ж. Санд рядом с Фейербахом, которого он всегда считал самым высоким мудрецом.

Сократовой, в период первого сближения, он ей рекомендует читать Ж. Санд (см.: I, 529).

Среди книг, имевшихся у Чернышевского в рavelине, находились романы Ж. Санд¹. Собираясь в Сибирь, он не забывает отложить несколько книжек Ж. Санд, чтобы взять их с собою².

В конце 70-х годов, когда имя Ж. Санд для многих прежних ее поклонников уже утратило свое обаяние, когда с изменением литературных вкусов ее уже почти не читали, — Чернышевский во всей европейской литературе, как ей, так и другому своему литературному кумиру — Диккенсу, не находил равных. В письме к сыну Михаилу 14 мая 1878 года из Вилуйска Чернышевский наставительно писал: «Но я тебя спрошу: много ли ты прочел в подлиннике — например, из французской беллетристики: романов Жоржа Занда? Из английской — романов Диккенса? «Они устарели». Они устареют, когда явится что-нибудь написанное с таким же талантом, с таким же умом, с такою же честностью» (XV, 285).

В «Автобиографии», говоря о своих литературных вкусах и вспоминая о любви к Жорж Санд и Диккенсу, Чернышевский замечает: «Я остался совершенно с теми же пристрастиями в этом отношении, с какими был в 12 лет» (I, 633). Наконец, в 1885 году, в письме к сыну Александру, когда понадобился образец литературной лирики в прозе, Чернышевский, в качестве самого высокого образца, указывает прозу Ж. Санд (см.: XV, 514).

В литературно-критической деятельности Чернышевский ни разу не обращался к более или менее полной характеристике творчества Ж. Санд. Среди его статей нет ни очерка, ни хотя бы нескольких страниц, особо посвященных ей. Однако те упоминания, которые приходилось ему делать о ней попутно, по ходу речи по разным поводам, свидетельствуют, что имя Ж. Санд было для него всегда столь авторитетно, столь признанно высоким и известным, что он как бы не чувствовал никакой надобности с своей стороны что-либо разъяснять и указывать в ее достоинствах. Они для него были совершенно непререкаемы.

¹ См. список бумаг Чернышевского. Архив Октябрьской революции. Арх. Рев. и Вн. Пол. Ф. 3. Отд.: Из вещей, доказ. 249. Копия списка имеется в Саратовском музее Н.Г. Чернышевского. Здесь среди других книг названы «La comtesse de Roudolstadt», «Piccinino», «La dernière Aldini».

² См. список вещей, которые Чернышевский намеревался взять с собою в Сибирь. Список был приложен к отношению коменданта крепости Сорокина в III Отделение от 19 мая 1864 г.

В студенческой статье о «Бригадире» Фонвизина Чернышевский называет Ж. Санд «величайшим писателем нашего времени» (II, 800). В «Очерках Гоголевского периода», по поводу слов Полевого: «неистовые романы новейшей французской словесности исключаются из области изящного», — Чернышевский, указывая на явную несообразность такого мнения, ограничивается восклицанием: «Здесь подразумеваются преимущественно романы Жорж Санда — они исключаются из области изящного!» (III, 35). В другом месте, когда Чернышевскому для иллюстрации мысли о порабощающем влиянии гения нужно было назвать несколько таких гениальных имен, он рядом с Байроном, Платоном, Гёте, Руссо и Аристотелем называет и Жорж Санд¹. Когда по ходу мысли Чернышевскому нужно было в области разных культурных интересов назвать имена, наиболее привлекательные и в своей области образцовые, он в области поэзии называет Жорж Санд².

2

Ко времени сознательной жизни Чернышевского высокое признание Ж. Санд среди русского интеллигентного общества установилось прочно. Уже закончены были споры и сомнения, ее имя уже утратило впечатление первой, еще неясной и неопределенной новизны. В журнале непрерывным потоком печатались переводы ее романов, в критике, если и дебатировались отдельные моменты ее идей, то уже никто не отрицал общей значительности и большой волнующей содержательности ее творчества в целом.

В России Ж. Санд стала известна читающим по-французски, очевидно, вскоре за появлением ее романов. В 1833 г. появился русский перевод «Индианы». Тогда же, в 30-х годах, и в печати и в быту поднялись споры за Ж. Санд и против нее. Споры велись

¹ «Гениальный человек, развивая нашу мысль, в то же время обыкновенно порабощает ее себе, — все равно, начитались ли вы Байрона или Платона, Гёте или Руссо, Жоржа Санда или Аристотеля — вы становитесь в какое-то зависимое положение от вашего путеводного гения» (IV, 124—125).

² «Если бы мы захотели фельетонных достоинств, мы прямо стали бы читать фельетоны г. Эмиля Жирардена, Луи Дюнойе, Теофиля Готье; если бы мы захотели наслаждаться поэзией, мы стали бы читать романы Жоржа Санда...» (VII, 225).

преимущественно вокруг вопроса об эмансипации женщины. Особенно нападал на Ж. Санд журнал «Библиотека для чтения», порицавший «безнравственность» ее романов и защищавший брак как «узы, самые священные и необходимые для человеческого счастья». О. Сенковский, редактор «Библиотеки», всячески вышучивал и персонажей ее романов, и самого автора, называя его Егором Зандом. К циклу всяких издевательств и насмешек над Ж. Санд относится сатира Ф. Булгарина, напечатанная в «Библиотеке для чтения» в 1834 г. под заглавием «Петербургская чухонская кухарка, или Женщина на всех правах мужчины. La femme émancipée des simonies. Эпилог к философическим глупостям XIX в.»¹

В ту пору к врагам Ж. Санд принадлежал и Белинский. Для него в это время источник идеи эмансипации открывался лишь «в желании иметь возможность удовлетворять порочным страстям». К самому понятию «*femme émancipée*» он мог тогда отнестись только иронически и насмешливо. «Une femme émancipée — это слово, — писал он, — можно б очень верно перевести одним русским словом, да жаль, что его употребление позволяет в одних словарях, да и то не во всех, а только в самых обширных»².

Столь же резко и оскорбительно-насмешливо Белинский говорил о Ж. Санд и в статье «Менцель — критик Гёте» (1840). Ее романы он называет «нелепыми» и «возмутительными». Идею эмансипации понимает как требование, по которому «должно уничтожить всякое различие между полами, разрешив женщину на вся тяжкая (курсив Белинского. — А. С.) и допустив ее, наравне с мужчиною, к отправлению гражданских должностей, а главное — предоставив ей завидное право менять мужей по состоянию своего здоровья»³.

Одновременно высказывались и сторонники Ж. Санд. В «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» в 1837 г. Ж. Санд причисляется к «истинно великим талантам» и содержание ее произведений не только не признается «безнравствен-

¹ Библиотека для чтения. 1834. № 2, 3, 6.

² Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 226.

³ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 398. Отметим, что нападки на свободу страсти высказываются Белинским в это время в связи с Ж. Санд. По другим поводам он о том же говорит поощрительно. См., напр., рецензию на роман «Наталия» (Там же. Т. 1. С. 206), а также о «Ледяном доме» Лажечникова (Там же. Т. 3. С. 14).

ным», но, наоборот, характеризуется как истинно возвышенное и прекрасное¹. Одобрительные отзывы о Ж. Санд встречаем и раньше (см., например, в «Сыне отечества» статью «Манифест юной литературы»² или «Об историческом романе во Франции и Англии»³).

Среди читательской публики имя Ж. Санд быстро сделалось популярным. Успех ее романов, особенно среди читательниц, был огромный. Идеи женской эмансипации отчасти были известны и раньше. Теперь, с романами Ж. Санд, стало обнаруживаться желание реализовать ее призывы к свободе в практической жизни. Об увлечении Ж. Санд находим свидетельство, например, в воспоминаниях П.Н. Татлиной⁴. Моралистка А.О. Смирнова с негодованием говорит о многочисленных русских жоржсандистках, приводя примеры многих супружеских столкновений и разводов, вызванных увлечением русской аристократической женщины идеями Ж. Санд⁵. Одну из жоржсандисток, между прочим, упоминает А.С. Пушкин в письме к жене 29 сентября 1835 г.: «Ты мне переслала записку от m-me Kern; дура вздумала переводить Занда и просит, чтоб я сосводничал ее со Смирдиным. Черт побери их обоих. Я поручил Анне Николаевне отвечать ей за меня, что если перевод ее будет так же верен, как она сама верный список с m-me Sand, то успех ее несомнителен»⁶.

В 40-х годах, когда у Белинского оживился интерес к общественной жизни и литературные симпатии явно повернулись в сторону французской литературы, — признание Ж. Санд для него стало бесспорным. В заметке о романе «Mauprat» 1841 года он называет Ж. Санд «гениальной женщиной», восторгается ее «прекрасными мыслями», «практическими идеями о... человеке», «глубокой гуманностью»⁷. Требуя от искусства разумного содержания, он противопоставляет Бальзаку, Дюма, Жанену, Сю, Виньи творчество Ж. Санд. Для него теперь Жорж Санд — «первая поэтическая слава... мира»⁸. В обзоре «Русская литература в 1842

¹ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. № 18. С. 174—175.

² *Сын отечества*. 1834. Т. XLI. Ч. 163. № 4.

³ Там же. Т. XLVI. Ч. 168. № 51.

⁴ *Русский архив*. 1899. № 9, 10—11, 12.

⁵ Там же. 1895. № 10, 11.

⁶ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 10. С. 550—551.

⁷ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 175—176.

⁸ Там же. Т. 6. С. 279.

году» он снова выделяет Ж. Санд, ставя ее неизмеримо выше всех других писателей¹. В 1845 г. по поводу Бриколена из «Мельника из Анжибо» Белинский опять говорит о «высоком гении» французской писательницы². В 1847 г. Белинский так определяет литературные заслуги Ж. Санд: «Явился Ж. Санд, — и роман окончательно сделался общественным, или социальным»³.

Во второй половине 40-х годов Ж. Санд многими выдвигается как провозвестница новых освободительных социалистических идей. Ее имя ставится рядом с Сен-Симоном, Кабе, Фурье, Луи Бланом. В ее творчестве видят прежде всего провозглашение новой веры в человека, в будущий «золотой век», который должен прийти вместе с социализмом. Кажется, нет ни одного сколько-нибудь значительного русского писателя или публициста 40-х годов, который не был бы заражен обаянием творчества Ж. Санд.

Вера в будущую радость, которая должна скоро открыться человечеству, соединялась с именем Ж. Санд. Все знали, что она является только рупором многих более сильных умов, но дорожили ее пафосом, ее яркими образами, горячей проникновенностью ее призывов. Не говоря о величинах второстепенного значения, ее влияние испытывают на себе Достоевский⁴, Салтыков-Щедрин⁵, Тургенев⁶, Григорович⁷, Анненков⁸, Дружинин⁹, Герцен⁹, Григорьев¹⁰, Некрасов¹¹, Остров-

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 522.

² Там же. Т. 9. С. 407—409.

³ Там же. Т. 10. С. 109. Тот же неизменный восторг см. в письмах Белинского В. Боткину (1841, 15 января); ему же (1841, 28 июня); Бакунину (1843, 23 августа) и др. О переломе в отношениях Белинского и Ж. Санд см. в кн.: Панаев И.И. Литературные воспоминания. М., 1950. С. 242; ср. в кн.: Панаева А.Я. Воспоминания. М., 1948. С. 97.

⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. худож. произв. Т. 11. С. 307—316.

⁵ Салтыков М.Е. (Н. Щедрин). Полн. собр. соч. Л., 1936. Т. 14. С. 161—208.

⁶ Тургенев И.С. Письма. Ср.: Каренин В. Тургенев и Жорж Санд // Тургеневский сборник. Пг., 1921.

⁷ Григорович Д.В. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 12. С. 209.

⁸ Анненков и его друзья. СПб.: Изд-во Суворина, 1892. С. 186, 265, 530 и др.

⁹ Дружинин А.В. Полинья Сакс // Дружинин А.В. Собр. соч. В 8 т. СПб., 1865—1867. Т. 1.

¹⁰ Герцен А.И. Собр. соч. В 30 т. Т. 20. Кн. 2. С. 615—628; ср.: Ветринский. Герцен. СПб., 1908. С. 153, 160, 178 и др.

¹¹ А.А. Григорьев: Материалы для биографии / Под ред. В. Княжни. Пг., 1917. С. 119.

¹² Панаев И.И. Воспоминания о Белинском // В.Г. Белинский в воспоминаниях современников. М., 1962. С. 214; ср.: Нелидова Л. Встреча с Н.А. Некрасовым // Русское богатство. 1894. № 12. С. 193—199.

ский¹, Писемский² и др. Несколько в стороне от общего увлечения Ж. Санд стоял Гончаров, но и он преклонялся перед ее литературным мастерством и новым наполнением художественного полотна³. Л. Толстой не подчинился общему увлечению и занял к жоржсандизму обособленную, скептическую позицию⁴. Среди групп, мало сочувствующих новым идеалам, проводником которых была Ж. Санд, при вполне понятной сдержанности, все же всегда признавались и ее талант, и искренность ее убеждений, и живой пафос ее художественных образов⁵.

Сороковые годы — время Ж. Санд. О причинах ее успеха отчетливо говорил Достоевский. Это было суровое время тяжелой правительственной реакции. Беспощадная цензура давила всякое обнаружение новой мысли. Между тем новые запросы и сдвиги в общественной жизни притягивали мысль к социальным идеям, рождались мечты о возможном счастье. «Вдруг возникло действительно новое слово и раздались новые надежды: явились люди, прямо возгласившие, что дело остановилось напрасно и неправильно, что ничего не достигнуто политической сменой победителей⁶, что дело надобно продолжать, что обновление человечества должно быть радикальное, социальное»⁷. «И вот, особенно страстно это движение проявилось в искусстве — в романе, а главнейше — у Жорж Занд»⁸. «Надо заметить, что тогда только это и было позволено, — то есть романы, остальное все, чуть не всякая мысль, особенно из Франции, было строжайше запрещено...». «Но романы все-таки

¹ Patouillet J. A. Ostrowski et son théâtre de mœurs russes. Paris., 1912. P. 390, 408 и др.

² Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. СПб., 1896. Т. 1. С. ССХХIII; ср.: Писемский А. Ф. Собр. соч., 1911. Т. 5. С. 111, 113, 118.

³ Гончаров И. А. Собр. соч. В 8 т. Т. 8. С. 57—60. О влияниях Ж. Санд на Гончарова см. замечания Скабичевского в кн.: История новой русской литературы. 7-е изд., 1909; ср.: Mazon A. Un maître du roman russe, Ivan Gontcharov. Paris, 1914. P. 73—84.

⁴ Об отрицательном отношении Толстого к Ж. Санд см.: Григорович Д. В. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 12. С. 326. См. также: Неизданные письма Л. Н. Толстого к А. А. Фету // Печать и революция. 1927. № 6; Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 227.

⁵ См., напр., отзыв Плетнева о романе «Вальянс», печатавшемся в «Москвитянине» (1843. Т. V); Переписка Я. Грота с П. Плетневым. СПб., 1896. Т. 3. С. 125 (письмо Плетнева Гроту, 1843, 2 октября); см. там же ответ Грота (С. 126).

⁶ Речь идет о результатах французской революции.

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв. Т. 11. С. 312.

⁸ Там же. С. 311.

дозволялись, и сначала, и в середине, и даже в самом конце, и вот тут-то, и именно на Жорж Занде оберегатели дали тогда большого маха»¹. «Надо кстати заметить, что к половине сороковых годов слава Жорж Занда и вера в силу ее гения стояли так высоко, что мы, современники ее, все ждали от нее чего-то несравненно большего в будущем, неслыханного еще нового слова, даже чего-нибудь разрешающего и уже окончательного»².

И вот в эту пору всеобщего ожидания, пламенной мечты, напряженного порыва к изменению угнетающей социальной действительности, когда творчество Жорж Санд было почти единственной легальной отдушиной, где могли находить себе выражение постоянные надежды на новую жизнь и где эта жизнь иногда вставала не как отвлеченная греза, а как реально осуществляемая живая страница быта, — в эту пору юноша Чернышевский зачитывается ее романами.

3

Скорее всего и ближе всего воздействие романов Ж. Санд сказалось на взглядах Чернышевского в области женского вопроса. В идее морального и гражданского освобождения женщи-

¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. худож. произв. С. 310. Это не совсем так. В биографических материалах того же Чернышевского имеются документы, свидетельствующие о том, что к этому времени у правительства к романам Ж. Санд уже было осторожное отношение. В Саратовском музее Н.Г. Чернышевского хранится копия с отношения коменданта Петропавловской крепости Сорокина в III отделение 19 мая 1864 г., № 98. Копия сделана рукой М.Н. Чернышевского. Сорокин представляет список вещей, которые Н.Г. Чернышевский намеревался взять с собой в Сибирь. Список состоит из перечня вещей, по преимуществу одежды и белья. Отмечено и несколько книг. Между прочим, имеется пункт: «Несколько книг Жоржа Занда». На отдельном листе к этому сделана пометка Потапова, тоже переписанная М.Н. Чернышевским: «Казалось бы, кроме романа Ж. Занд, все можно бы позволить, но не передавая на руки, а прямо в Тобольский Приказ, кроме, конечно, необходимого на дорогу белья. 19 мая». На листе Потапова дана резолюция кн. Долгорукова: «Согласен. 19 мая», и после слова «белья» добавлено: «и одежды». Кроме того, известно, что некоторые произведения Ж. Санд были запрещены. См., напр., в «Алфавитном каталоге книг на русском языке, запрещенным к обращению и перепечатанию в России. По 1 июня 1876 г.» (СПб., 1876. С. 26) помечено: «Санд Ж. Похождения Грибуля, Сочинения Ж. Санда, перевод с французского. С предисловием Искандера, Лондон, 1860 г.». Напомним также прекращение печатания романа Ж. Санд «Пиччино». См. об этом Письмо Белинского к П. Анненкову (нач. декабря 1847 г.).

² *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. худож. произв. Т. 11. С. 314.

ны для Чернышевского всегда было что-то наиболее интимно близкое. В Чернышевском неотступно жила постоянная забота об изменении того бытового и морального положения женщины, в каком ему приходилось ее видеть. Каждая женщина представлялась Чернышевскому прежде всего несчастной. В его глазах она была всегда или поработана, или умственно темна. И то и другое в нем отзывалось досадой и обидой. К его собственным порывам влюбленности, преклонения и обожания всегда примешивалось чувство великодушного сожаления, желания поднять, пробудить, освободить и научить. В его юношеских увлечениях всегда присутствовал жертвенный момент. Таково было его чувство к Н.Е. Лободовской, к А.Г. Клиентовой, к Е.Н. Кобылиной, то же было и по отношению к Ольге Сократовне.

Тема о существующем и должном положении женщины проходит через всю его беллетристику. Из известных наиболее ранних беллетристических попыток самая первая — «История Жозефины» — относится к разработке этой темы¹. И другие незаконченные наброски этого времени в основном повторяют тот же мотив². Начиная с романа «Что делать?», идея эмансипации и оздоровления быта и психики женщины присутствует в каждом из его многочисленных произведений, написанных в крепости или Сибири. Всюду в этих произведениях главное полотно заполнено наблюдениями, соображениями, нападками и советами на постоянные излюбленные темы — о положении девушки в семье, о выходе замуж, об отношениях мужа и жены, о ровности или благородстве супругов и проч. Здесь много мыслей, которые будут совпадать с мыслями и требованиями Ж. Санд. Требования признания женской личности, как равной мужчине и в семейной жизни, и в гражданских установлениях, защита свободы чувства и до замужества и после, возможность брака только при наличии взаимного порыва — все это одинаково проходит как у Ж. Санд, так и у Чернышевского.

Однако и здесь обнаруживается уже различие между тем и другим автором. Ж. Санд в своих призывах замыкается преимущественно в пределах апологии свободы чувства. Пафос Ж. Санд заключается в прославлении и защите любви. Любовь в ее творчестве выступает как *главное* дело жизни. Любить и быть любимым — этим замыкается круг жизненных устремлений ее персо-

¹ Дневник, конец 1848 и начало 1849 г.

² Ляцкий Е. Юношеская любовь Чернышевского // Познание России, 1909. Т. 1.

нажей. Любовь сама по себе священна. Ее порывы имеют в себе нечто провиденциальное. Остановить, прекратить любовь — преступление. Любовь — дар неба, и все человеческие установления перед ее шествием должны быть устранены. На этом, чисто романтическом, принципе у Ж. Санд держится все обоснование свободы личности от социальных и моральных стеснений.

Не говоря уже о том, что для Чернышевского любовь для того, чтобы быть свободной, вообще не нуждается ни в какой санкции, самое наполнение идеальной женской личности Чернышевским мыслится иначе. У Ж. Санд господствующая и главная ценность эмансипирующейся героини и ее поведения заключается в исключительной напряженности ее эмоционального подъема. Чернышевский выдвигает на первый план повышение общего духовного развития женщины и главное — развития интеллектуального. Он ставит вопрос об образовании и рациональном воспитании женщины. Кроме того, он требует от женщины труда. Без самостоятельного труда для него немыслима и моральная самостоятельность. Уравнение с мужчиной должно произойти не только в области взаимных супружеских отношений, но и на гражданском поле деятельности.

Несомненно, идеи женской эмансипации Чернышевский воспринимал не от одной Ж. Санд. «В пятидесятых годах женский вопрос имел за собой уже большую историю, и не только на страницах изящной словесности. Он был теоретически поставлен, обсужден и решен на Западе в целом ряде публицистических очерков, социологических исследований, моральных трактатов, утопических картин, полемических брошюр и резолюций, принятых на разных общественных собраниях»¹. Об этом читали на страницах Анфантена, Фурье, Консидерана. Уже широко была распространена и известна статья Милля «Об эмансипации женщины» (1851). Фельетоны Михайлова в «Современнике» знакомили русскую публику с полемикой, развернувшейся около этого вопроса во Франции². Известна была и горячая апология женщины Женни Д'Эрикур³.

¹ Котляревский Н. Очерки из истории общественного настроения 60-х годов. Женский вопрос в его первой постановке // Вестник Европы. 1914. Т. 2. С. 230. Ср.: Его же. Канун освобождения. Пг., 1916. С. 419—420.

² См.: Парижские письма // Современник. 1858. № 9; 1859. № 1; Женщины в университете // Современник. 1861. № 4; Милль Д. С. Об эмансипации женщин // Современник. 1860. № 11.

³ См.: «La femme affranchie», 1860.

Роман «Жак» из всех произведений Ж. Санд, по-видимому, был наиболее дорог и близок Чернышевскому. Он сознательно считал его программой и образцом своего собственного поведения.

В размышлениях о будущей совместной жизни с Ольгой Сократовной, тогда его невестой, он пишет: «А если в ее жизни явится серьезная страсть? Что ж, я буду покинут ею, но я буду рад за нее, если предметом этой страсти будет человек достойный. Это будет скорбью, но не оскорблением» (I, 513). Это — слова и думы Жака.

В другом месте мы читаем запись, где Жак уже прямо назван как пример и образец. Чернышевский записывает разговор, происшедший между ним и Ольгой Сократовной: «Неужели вы думаете, что я изменю вам?» — «Я этого не думаю, я этого не жду, но я обдумывал и этот случай». — «Что ж бы вы тогда сделали?» Я рассказал ей «Жака», Жорж Занда» (I, 528). Сюжетная концепция романа «Что делать?» имеет очень большое сходство с романом «Жак».

Оба романа дают сначала встречу героини с первым будущим мужем. Сейчас же обнаруживается взаимное влечение, возникает любовь. Герой — «друг» женщин. Героиня — воплощенное благородство и чистота сердца. В женитьбе и там и здесь, помимо чувства, играет роль стремление героя «вырвать» героиню из рук дурной матери. Супружеская жизнь первое время полна взаимного счастья. Потом наступает внутренний разлад вследствие несходства в характерах. Муж отличается большой положительностью и спокойной уравновешенностью; в жене больше экспансивности и молодого порыва, она ищет большей интимности. Появляется человек с более близким к жене характером. Происходит новое сближение и новая любовь. Муж узнает об этом, страдает. Он благороден. Его самоотверженная предупредительность идет навстречу счастью жены с другим человеком. Он стремится облегчить жене переход от него, освободить от возможности всяких самоупреков. Убедившись, что его присутствие все же всегда будет служить помехой их спокойствию и счастью, он совершенно устраняет себя.

Совпадение обнаруживается и в иных, второстепенных ситуациях. Так, и в том и другом романе встрече героини с ее будущим первым мужем предшествует знакомство с ним через рассказы других лиц, и он здесь характеризуется как человек с некоторыми странностями, как «дикарь». При начале сближения

с новым лицом героиня является собеседницей и утешительницей его после оставления другой женщиной¹. До окончательного сближения и разрыва с первым мужем все трое (жена, муж и их общий друг) бывают вместе и счастливо проводят время в дружеских беседах и развлечениях. Жена не сразу осознает в себе новое чувство, а осознав, борется с ним. Муж допускает эту борьбу, руководясь мотивами благополучия и спокойствия жены в будущем². В момент ухода жена полна к мужу чувства признательности и восторга перед его благородством и великодушием. Обе героини имеют матерей, искательниц богатого жениха для своей дочери. Обе матери имеют в своем прошлом внебрачную связь, результатом которой было рождение ребенка, удаленного потом навсегда из дома. Весь внутренний облик для той и другой в главном является общим (бесчестность, склонность к корыстной лжи и обману, жадность и проч.). Общими в том и другом романе являются и некоторые более мелкие аксессуары. Героиня в день знакомства поет и пением заинтересовывает героя. При сближении в обстановке комнаты присутствует рояль, за которым герои совместно проводят время и за которым имеют возможность говорить друг с другом наедине.

Отметим различия.

В романе «Жак» не разработан мотив семейного гнета, который падает на девушку до замужества. Здесь имеются лишь беглые указания на то, что среда, окружавшая Фернанду до замужества, недостаточно хороша вследствие дурного характера матери. Чернышевский этому моменту уделяет очень много внимания. Он усиленно нагнетает тяжелые краски.

Иначе разработан момент совместной жизни героини с первым мужем в начальном периоде. Герои Ж. Санд поглощены остротой взаимного чувства. Они вполне отдаются первым восторгам. Хотя Жак, по сравнению с Фернандой, обнаруживает большую сдержанность, некоторую обдуманность, все же они оба не боятся проявлений своих чувств, особенно Фернанда; она непосредственна, как ребенок. У Чернышевского мы видим скорее двух друзей, чем любовников. Здесь все упорядочено, все идет по намеченному, обдуманному, заранее установленному

¹ Вера Павловна утешает Кирсанова в потере Крюковой, Фернанда утешает Октава, покинутого Сильвией.

² Лопухов старается дать Верочке время «рассудить», Жак стремится дать возможность благородного усилия над собой, чтобы потом не было укоров совести.

распорядку. И эта рассудочная упорядоченность одинаково поддерживается обеими сторонами.

Иное эмоциональное наполнение дано персонажам. Отношения мужа и жены во многом различны. В любви Фернанды к Жаку много восторженности и поклонения, основанного на чувстве его превосходства. Его отношение к ней имеет оттенок снисходительности, как у взрослого к ребенку. Между ними нет полного взаимного понимания. Духовному горизонту жены открыт не весь внутренний мир мужа. Она ниже его, во-первых, потому, что моложе его по возрасту, во-вторых, потому, что несет в своем характере следы дурного воспитания (незнание жизни, слабость воли, эгоизм и проч.). Привлекательность ее образа состоит в таких качествах, как детская непосредственность, чистота, доверчивость и проч. У Чернышевского оба героя прежде всего идеально умны. Если героиня кое в чем еще отстаёт от героя, то лишь потому, что она еще не успела прочесть тех книжек, какие прочел герой. Испорченная атмосфера, окружавшая ее в детстве, не коснулась ее души. Вера Павловна не уступает Лопухову ни силою своего ума, ни твердостью характера, ни благородством побуждений. Она так же рассудительна, серьезна и духовно активна, так же здраво смотрит на жизнь и твердо идет по пути новых идеалов. Она даже активнее его в осуществлении их общих стремлений¹. Как и у мужа, внутренняя жизнь героини не ограничивается чувством. Глубокой волнующей радостью для нее является чувство собственной социальной полезности, какое ей дает живая общественная деятельность.

Расхождение между супругами выливается и там и здесь в разные формы. Благодаря отсутствию самообладания у Фернанды и по неспособности твердо переносить неприятности, ее глухое недовольство мужем принимает болезненные и мучительные для обоих формы. Она не умеет подавлять боли. Вера Павловна, смутно томясь, не дает этого чувствовать мужу. В ней нет претензий. Новому увлечению Фернанды предшествует целый ряд размолвок между супругами. Идеальные герои Чернышевского не могли спуститься до открытой ссоры. Их рассудительность, взаимная благородная предупредительность и уступчивость сделали трагедию неслышной.

Различны и соперники мужей. У Ж. Санд он, по сравнению с мужем, принижен до уровня наивности и недалекости жены.

¹ «Мы все говорим и ничего не делаем, — говорит ей Лопухов, — а ты позже всех стала думать об этом и ранее всех решила приняться за дело».

У Ж. Санд герой прекрасен тем, что он пылок, стремителен, и только. У Чернышевского он столько же умен, рассудителен, образован и благороден, как и муж.

Не совпадает и развязка. У Ж. Санд муж, страдая от неразделенного чувства, потеряв жену, уже не находит иных импульсов к жизни и трагически кончает самоубийством. Герой Чернышевского жив не только чувством к женщине. Тяжело переживая потерю, он все же знает и любит иные ценности жизни, и потому у него иной выход: оставляя жену свободной, он сам не покидает жизни.

Эти внешние совпадения и расхождения показывают грань, по которой расходятся идеологические совпадения обоих авторов.

Оба автора подвергают критике существующие семейные устои и строят, в противовес традиции, новые идеалы супружеских отношений. Присущая обоим романам идея женской эмансипации вытекает из признания в женщине больших духовных ценностей, а главное, из признания естественных прав всякой личности владеть и распоряжаться своим чувством. Оба требуют уважения в женщине человеческих личных прав. Отсюда требование предупредительности и жертвенной уступчивости в отношениях супругов. Как Жак, так Лопухов и Кирсанов — «друзья» женщины. Они полны новых эмансипационных стремлений. И тот и другой герой стараются окружить своих жен обстановкой, которая шла бы навстречу их вкусам и желаниям. Мотив жертвенного отношения к любимому человеку и в том и другом романе совершенно совпадает. Это главное, что сближает Чернышевского и Ж. Санд в их основном пафосе. Здесь заключена та внутренняя основа, которая и дала совпадение в основных сюжетных линиях обоих романов.

То, что отличает один роман от другого, вытекает из различия идеологических устремлений. Чернышевский глубже проникает в бытовую атмосферу, в которой вырастает женщина. Он страдает не только о том, что женщина не свободна в жизни с мужем, но и о том, что она является рабою в семье родителей, что она и здесь не равна мужчине, что она лишена должной независимости в выборе себе жизненного пути. Отсюда большая разработка биографии героини в том моменте, который касается ее жизни в доме родителей¹.

¹ Мысль о необходимости освобождения женщины от излишней родительской опеки дана в романе также в образе Кати Полозовой.

Далее. Чернышевский в проблеме эмансипации женщин не замыкается в исключительную сферу чувства, он связывает проблему супружеских отношений с проблемой участия женщины в общественной жизни. Отсюда тщательная разработка жизни Веры Павловны, когда она уже замужем и когда жизнь ее наполняется в главном не чувством к мужу и не мыслями о себе как о жене, а стремлениями гражданского порядка (организация мастерской и проч.).

Широкая разработка бытовой стороны в жизни Лопуховых вызвана именно стремлением показать, как и чем могла бы быть наполнена жизнь женщины. Подлинная жизнь ей открывается лишь с выходом на широкое поле общественной деятельности, где личность находит свое должное и полезное применение. Поэтому же, наряду с вопросами об эмансипации женщин, в романе в широкой практической постановке представлены проблемы социального порядка.

В разрешении проблемы раскрепощения женщины Чернышевский требует для нее как необходимого условия права на самостоятельный и независимый труд, который создал бы возможность и экономической независимости¹. В «Жаке» имеется лишь слабый намек на материальное первенство, влекущее за собою неравенство в супружеских отношениях. Этот намек не получает никакого развития. У Чернышевского идея эмансипации связана с социальной проблемой. Для Ж. Санд это проблема — индивидуального порядка. Отношения и обязанности супруга к супругу у Чернышевского мыслятся как результат благоразумного понимания условий реальной действительности. Между тем Ж. Санд в требованиях равенства, свободы, неподчиненности чувства каким бы то ни было сторонним соображениям и правилам апеллирует к идее провиденциальности чувства, то есть к его фатальности и подчиненности каким-то высшим инстанциям, не зависимым от человеческой воли, свободным от всяких человеческих установлений.

¹ «У кого есть деньги, у того власть и право, значит, пока женщина живет на счет мужчины, она зависит от него» («Что делать?»).

Социально-реалистическая или индивидуально-психологическая установка основной организующей мысли обоих романов дает каждому из них своеобразное наполнение в художественных аксессуарах.

Персонажи Ж. Санд в своем содержании не имеют ничего типически бытового. Их переживания не связываются автором с формами бытового уклада. Сведения из прошлого Жака связывают его с военной средой, но это упоминание не дает ничего конкретного. Каждый персонаж Чернышевского прикреплен к определенным условиям жизни, в которых растет и формируется его личность (см. биографии Лопухова, Рахметова, Кирсанова, Веры Павловны и др.). И динамика образов в романе Чернышевского проходит в бытовой атмосфере, в которой персонажи находятся. Чем герои живут, как трудятся, каковы их средства, каковы привычки их ежедневного уклада, в каком обществе вращаются — обо всем этом Чернышевский считает необходимым сообщить и всегда помнить. Идеино-психологическое наполнение персонажа у Чернышевского связано с его принадлежностью к некоторой социальной категории. Бытовыми условиями жизни определяются мысли, чувства и общие взгляды Марии Алексеевны, Сторешникова и его среды, а также и Кирсанова, Лопухова и др. Чернышевский ведет события в прикреплении к определенной эпохе. События и типы в его романе показаны как явления социальной современности.

«Жак» не знает твердой хронологической и социальной фиксации. Благодаря упоминанию об участии героя романа в наполеоновских сражениях, мы как будто можем видеть исторический момент, к которому относятся люди и события рассказа. Но это упоминание проходит незаметно, случайно, как бы к слову и имеет смысл не столько социально-бытовой, сколько психологический, указывающий на особенность психики Жака, поклонника Наполеона.

В психологическом рисунке, самом по себе, художественная устремленность у того и другого автора иная. Ж. Санд удовлетворяется указанием самых общих психических качеств. Развитие психологической характеристики идет путем патетических декламационных сопоставлений и разъяснений. Жорж Санд не знает конкретных деталей. Чернышевский стремится к детализации, то есть к связанности общей психики данного

персонажа с конкретными бегущими событиями бытового обихода. Он отмечает не только черты, психически доминирующие в важных и ответственных моментах жизни человека, но и такие, которые, казалось бы, ничего не имеют значительного, однако почти целиком составляют собою психику бытового текущего рядового дня (вкусы, привычки, наклонности Верочки и проч.).

Аксессуары в реалистическом рисунке приобретают определяющую и созидающую значительность, читатель именно в них и через них видит героя. Мягкая постель, ванна, диванчик, гравюры, цветы, ботинки (обязательно из магазина Королева) — для облика Верочки Чернышевский считает необходимым указать. Мелочи ставят человека в рамки быта. Ж. Санд игнорирует быт в идейной концепции романа, а следовательно, и в художественном рисунке.

Расходится Чернышевский с Ж. Санд и в общем пафосе и тоне рассказа. Ж. Санд нагнетает напряженность эмоциональной экспрессии. Главное художественное воздействие сосредоточивается на лирических излияниях. Непрерывно подчеркивается эмоциональная исключительность состояний. Предметная конкретизация эмоционального рисунка почти отсутствует, ее заменяет щедрая декламация и экстатическая энергия эмоционально насыщенных словосочетаний. Структура фразы осуществляет цели ритмико-мелодической приподнятости.

Портреты Ж. Санд даны только со стороны того эмоционального воздействия, которое они оказывают на созерцателя воспринимающего (к этому в известной степени обязывала и самая эпистолярная форма романа). Например, о Жаке: «Il me semble qu'il a le sourire triste, le regard mélancolique, le front serein et l'attitude fière; en tout, l'expression d'une âme orgueilleuse et sensible, d'une destinée rude, mais vaincue»¹.

О Фернанде: «...si tu voyais ses grands yeux, toujours étonnés toujours questionneurs, et si ngénus»².

Изображение портрета всегда сопровождается рядом восторженно патетических восклицаний («il n'est pas de figure plus

¹ «У него грустная улыбка, меланхолический взгляд, чистый лоб и гордая осанка; в общем, облик души горделивой и чуткой, судьбы нелегкой, но преодоленной» (франц.).

² «Если бы ты видел ее большие глаза, всегда удивленные, всегда вопрошающие и такие невинные» (франц.).

belle, plus régulière et plus noble que celle de Jacques»¹⁾ или исключительность выделяется путем романтических изысканно-преувеличенных сопоставлений («je vis une grande jeune fille... belle comme un ange», «...il me semble voire une vierge de L'Elisée, et je suis tombé à tes pieds comme devant un autel»²⁾).

Если такая эмоционально-абстрактная форма сочетается с живописностью, то краски даются всегда в исключительной яркости. Цвет волос только черный или белокурый, цвет глаз черный. Иногда прямое обозначение цвета заменяется ярким сравнением: «Ces cheveux teints du plus beau rayon du soleil»³⁾.

Напряженность усиливается контрастирующими сочетаниями. Если даются черные волосы, то рядом выделяется особая бледность лица (Жак), черные глаза сочетаются с белокурыми волосами (Фернанда) и т. п. Отдельные моменты состояний всегда схвачены в исключительной экспрессивности.

Роман «Жак» изобилует лирическими излияниями персонажей. Всякое новое событие появляется в сопровождении целого потока чувств его участников. Передача самих происшествий дается вскользь, центр рисунка падает на экспрессивные ламентации героев. Например, в описании летнего времяпрепровождения героев: Жака, Сильвии, Октава, Фернанды — нет конкретизирующих деталей. Упоминается, что они охотились, ели, смеялись, катались на лодках, пели...

Все эти короткие обозначения густо закутываются потоками и вереницами восклицаний и взволнованных лирических объяснений и оценок. Лишь в описаниях природы наблюдается большая, чем где-либо, конкретизация деталей.

В обрисовке внутренних состояний героев опять характерна исключительная эмоциональная напряженность, патетика. Моменты природы вводятся в состав переживаний в качестве гармонирующего фона.

Чернышевский уклоняется от таких способов. Он чуждается того пути, который был свойствен романтическому вкусу Ж. Санд. Он стремится быть искусным в другом направлении. В образец он берет другую традицию. Его учителями здесь являются

¹ «Нет лица красивей, правильной и благородней, чем у Жака» (франц.).

² «Я увидел высокую девушку... ангельской красоты», «...мне чудится, что передо мной дева из рая, и я припадаю к твоим ногам, как к жертвеннику» (франц.).

³ «Эти волосы, которых словно коснулся прекраснейший луч солнца» (франц.).

скорее такие романисты, как Диккенс¹, Теккерей, отчасти Гоголь. Он ищет реальности, бытовой осязательной действительности. Его портреты тяготеют к наполнению живыми чувственными элементами. Его психологический рисунок ищет внешней выразительности. Другое дело, находит ли, но ищет — несомненно. (См., например: «Она (Вера Павловна. — А. С.) бросалась в постель, закрывала лицо руками, вскакивала, ходила по комнате, падала в кресло и опять начинала ходить» и проч. С. 258.)

Герои Чернышевского, как и у Ж. Санд, много говорят о своих состояниях, но это не риторические беспорядочные ламентации, а рассудочные упорядоченные размышления. Буря чувства заменена твердостью разумной мысли.

Внешне-описательная манера в передаче эпизодов и событий совсем иная. Интересно сопоставить страницы Ж. Санд о летнем времяпрепровождении героев с летней прогулкой героев Чернышевского. Патетика здесь заменена указанием, сколько взято ящиков, из скольких человек состояла компания, из кого именно (перечисляется в цифрах): «более двадцати швей», с десятков детей, «три молодых человека» и др., какие были взяты припасы («груды булочных изделий», «громадные запасы холодной телятины» и проч.), во сколько пар танцевали (и в 16, и в 12, и в 18), если играли в горелки, то опять указывается, какие пары принимали участие, и проч. и проч. Правда, у Чернышевского все это превращается в протокольную каталогизацию. Но направление,

¹ Ю. Стеклов называет роман Диккенса «Наш общий друг», как такой, который, по его мнению, ближайшим образом «послужил образцом для Чернышевского» при написании романа «Что делать?». Нам кажется, что нет никаких оснований выделять в данном случае именно этот роман. Если речь идет о самых общих свойствах формы реалистического романа, то в этом смысле «Наш общий друг», рядом с другими романами Диккенса, не имеет какой-либо преимущественной близости к роману «Что делать?». Тем более нет оснований к каким-нибудь сближениям другого порядка (сюжетным, внутренне тематическим). Весьма отдаленным напоминанием может послужить при желании момент необразованности героини (Лизы Гексам) и ее стремление к просвещению. Но вся ситуация, весь ход устремлений героев и вся сеть событий романа Диккенса с романом «Что делать?» не имеют ничего похожего. Любовь между героями, принадлежащими к разным социальным классам, не дает оснований к сближению с «Что делать?». «Специфические приемы» «психологического анализа» в романе «Что делать?» вообще весьма далеки от Диккенса. См.: Стеклов Ю. Чернышевский и его роман «Что делать?» М.: Молодая гвардия, 1927. С. 153. Повторено в его кн. «Чернышевский» (1928. Т. 1. С. 203).

в котором Чернышевский искал художественного совершенства и яркости своего рисунка, становится совершенно ясным. Приемами Ж. Санд он пренебрегал. Ему импонировала новая реалистическая манера.

И в стиле Чернышевский тяготел к иным литературным образцам.

Вместо речи отрывистой, или, если и построенной на сложных предложениях, то все же непрерывно рвущейся на части, не имеющей логических связей, или перебитой эмоциональными восклицаниями, или недоговоренной, замкнутой многоточиями¹, у Чернышевского речь ровная, спокойная, с длинными периодами, логически законченными, стянутыми в сплошную неразложимую логическую цепь. Тут сказалась, конечно, индивидуальная ритмическая и логическая стихия, присущая Чернышевскому как индивидуальной психической организации, но все же та свобода, с какою он шел навстречу своему многословию, была бы невозможна, если бы это не находило соответствия в его сознательных стилистических вкусах. Периоды, располагающиеся на 9—14 строках в романе «Что делать?», являются обычными. Есть места, где период занимает 16—20 строк.

Медленность принятого темпа в рассказе, спокойствие тона, желание создать впечатление полной естественной непринужденности открыли доступ тем постоянным повторениям, которые так характерны для стиля Чернышевского. Здесь повторение не риторическая фигура, оно, как и период Чернышевского, нимало не поднимает экспрессии, оно присутствует лишь потому, что автор хочет сохранить тон непринужденной бытовой беседы². Отсюда же обилие вводных предложений, замедляющих темп

¹ «...tu priais pour moi! Ange du ciel, Dieu t'a exaucée! Quand je t'ai vue si belle, si candide... je suis tombé à tes pieds...» «Ces caresses passionnées... Ah! quelles horribles images me passent devant les yeux!» — «Частицы «Ah», «Oh» или другие восклицательные слова и словосочетания проникают почти в каждую фразу: «O, Dieu! ô, Dieu! Était-ce ainsi... Mais non! ce serait trop cruel...», «maudite soit elle», «Hélas! j'er suis maintenant à la croire capable de tous les crimes...».

² «Вера Павловна, проснувшись, долго *нежится* в постели, она *любит нежиться* и немножко будто *дремлет* и *думает*, что надобно сделать; и так *полежит*, не *дремлет* и не *думает* — нет, *думает*...» «Так и *нежится*, пока из *нейтральной комнаты*, — нет, надобно сказать: *одной из нейтральных комнат*, теперь уже две их, ведь это уже четвертый год замужества, — муж, т. е. «миленький», говорит» и т. д.

речи. Вводные пояснения, проникая всюду, растягиваются иногда на десять строк и всегда имеют логический или конкретно сообщаящий смысл¹.

Вопросительные, восклицательные обороты всегда имеют собственный логический смысл. Чаще всего это бывает в рассуждениях, где вопрос дает переход к новой линии мысли².

Нет надобности говорить, что Чернышевский не знает ни патетических метафор, ни гипербол, ни сопоставлений обычных явлений с фантастическими представлениями. Принятый тон речи запрещал автору прибегать к необычным, далеким от бытового тона, словам и словооборотам.

Его словарь полон бытовой, вещной терминологии. Его фраза конструируется в тоне спокойного рассказа. Если присутствует здесь авторская взволнованность, то совсем иного порядка, чем у Ж. Санд. Чаще всего Чернышевский иронизирует. Это его связывает опять с тою же традицией (Гоголь, Диккенс, Теккерей). Пафос общественного назидания, исправления нравов требовал насмешки, изображения действительности с высоты ее отрицания. Кроме Гоголя, в этом отношении на русскую литературу вообще и, в частности, на Чернышевского, несомненно, влиял английский роман. Как у Теккерея, здесь находим непрерывное «превращение в сатиру предметов, слов и событий». «Каждое слово героя тщательно выбрано и взвешено для того, чтобы быть отвратительным или смешным. Герой обвиняет сам себя, он заботливо выставляет свой порок, и за его голосом слышится голос писателя, который судит его, срывает с него маску и наказывает его»³. Вторжения самого автора, его непосредственные разъяснительные нападки на своего персонажа — это все опять близко напоминает манеру Теккерея. Чернышевский, как и Теккерей, притворяется говорящим против самого себя, он принимает сторону своего противника. Но его одобрение является бичеванием. Его кажущееся покровительство дышит чрезвычайным презрением.

Часто Чернышевский ведет изложение от лица персонажа,

⁵⁹ У Ж. Санд вводные слова — эмоциональные восклицания.

⁶⁰ «Так ли делаются, такие ли бывают посещения влюбленных девушек?» «Не ясно ли, что Катерина Васильевна и Бьюмонт были не люди, а рыбы?» «Скажи мне, зачем выставлена и подробно описана эта фигура?» (обращение к читателю).

⁶¹ *Тэн И. История английской литературы. М., 1904. С. 55.*

впадая в тон его речи и в то же время иронически поддерживая свое насмешливое к нему отношение¹.

В таком ироническом тоне проходит образ матери Верочки, Марьи Алексеевны, Сторешниковых и вообще всей группы светских людей.

Иные выпадения из ровного тона повествования бывают в романе Чернышевского в местах лирических призывов к лучшей жизни, идеал которой он рисует. Здесь пафос принимает вид ораторской речи с обращениями, глаголами в повелительной форме, периодами, ритмически нагнетающими убедительность призыва: «Поднимайтесь из вашей трущобы, поднимайтесь, это не так трудно, выходите на вольный белый свет, славно жить на нем, и путь легок и заманчив, попробуйте: развитие, развитие. Наблюдайте, думайте, читайте тех, которые говорят вам о чистом наслаждении жизнью, о том, что человеку можно быть добрым и счастливым. Читайте их — их книги радуют сердце» и проч.

Лиризм иронии и призывного дидактизма вполне соответствует тем назидательным целям, которые ставил Чернышевский. Насмешливая ирония к тому, от чего автор хочет читателя предостеречь, и яркий восторг перед лучшими перспективами, которые должны увлекать и манить читателя, — это перемежающееся чередование в стилистической ткани романа направлялось тем идейно-психологическим пафосом, который лежит в основе замысла всего произведения.

Итак, в концепции романа «Что делать?» литературный пример и образец из произведений Жорж Санд заражал Чернышевского лишь до тех пор, пока дело касалось основных направляющих линий в устремлении к тому идеалу должных супружеских отношений, обрисовке которого посвящены оба романа. Перспективы живой реализации этого идеала у того и другого писателя различны. Ж. Санд остается в сфере индивидуально психологической и этической проблемы. Чернышевский ищет путей воплощения идеала в живом быте, при учете всех конкретных условий социальной жизни, от которых никогда не свободно всякое человеческое существование. Практическая, социальная установка самой проблемы, взятой в основу романа,

¹ Например, сообщая о желании Марьи Алексеевны помириться с дочерью после ее самовольного замужества, автор рассуждает: «Почему и не помириться, тем более что *разбойник-зять*, изо всего видно, человек *основательный*» и проч. Или: «Учитель и прежде понравился Марье Алексеевне... говорил он мало — тем лучше, не вертопрах» и проч.

повела к тем отличиям, которыми роман Чернышевского резко отмежевывается от писательской романтической манеры Ж. Санд и сливается с иной литературной традицией, которая ближайшим образом шла к Чернышевскому от английского романа.

5

Что касается тех практических перспектив, которые развертываются в романе «Что делать?» (мы имеем в виду социалистический идеал), то в этом отношении роман «Жак» ни в какой мере не мог послужить Чернышевскому не только в качестве образца, но и даже в качестве первоначального импульса. В романе Ж. Санд эта сторона совершенно отсутствует. Подобные идеи свойственны другим произведениям Ж. Санд. Как писательница-социалистка, она выше всего ценилась, как мы видели, и у русских писателей. Но Чернышевский едва ли в какой-нибудь мере обязан своими идеями ее романам. Кроме общего устремления к братству, равенству и свободе, он ничего не мог там почерпнуть. Кроме того, и самый импульс социальной утопии у того и другого автора не одинаков. Пафос Ж. Санд в конечном смысле устремлен к религиозному оправданию и обоснованию должного общественного порядка («*La comtesse de Rudolstadt*», «*Le peché de M. Antoine*», «*Evenor*» и др.) Революционный радикализм всюду погружен в исторический мистицизм типа Леру. Наконец, мотивы социального равенства у Ж. Санд всегда прикреплены к основной теме ее романов — свободе любви. Протест против кастового разделения общества возникает из несообразности общественных предрассудков, мешающих сближению любовников, принадлежащих к разным общественным кругам. Лишь потому, что *Valentine de Raimbault*, *Marcelle de Blanchemont*, *Yseult de Villepreu* имеют своих возлюбленных из среды рабочих или крестьян, лишь потому на страницах романа и поднимаются пламенные речи о равенстве и должной отмене кастовых разделений. Конечно, у Ж. Санд перспективы социальных изменений идут дальше благополучного устройства счастья возлюбленных, но искра, поднимающая пафос автора, чаще всего идет отсюда.

Идеал Чернышевского чужд романтической экзальтации и тем более каких бы то ни было мистических и религиозных

оправданий. В основу общественного союза им кладется понятие выгоды, «разумного расчета». Поэтому на страницах его романа, вместо обильных рассуждений о провидении и должной любви между людьми (как это у Ж. Санд), особенно обстоятельно представлены хозяйственные и денежные соображения и вычисления.

Практической постановкой вопроса о социализме роман «Что делать?» отличается не только от романа Ж. Санд, но вообще является исключением среди социалистической беллетристики. В произведениях ранних русских социалистов-беллетристов (Герцен, Ахшарумов, Салтыков-Щедрин, Огарев, Плещеев) социалистические тенденции даны или в духе далеких реально-неопределенных перспектив, намеченных утопистами, или в духе Ламенне, в смысле сочетания утопического социализма с христианством.

Чернышевский, в отличие от других беллетристов, сосредоточивает прежде всего внимание на материальных условиях и трудовом распорядке жизни изображаемого фаланстера (развитие техники и проч.).

Еще более крупной особенностью романа Чернышевского является указание на определенное средство борьбы с эксплуатацией капитала: объединение трудящихся в товариществе (швейная мастерская Веры Павловны). В некоторое соответствие этому можно поставить отдельные страницы романов Сю («Juif Errant», «Mystères de Paris»). Сю требует практических реформ и между прочим говорит об основании коммунальных домов для рабочих, об организации народных банков для безработных¹, рисует образец фермы и однажды дает большое описание фабрики, где хозяин (Hardy), заботливый республиканец и гуманист, желая сделать для рабочих жизнь более благополучной, строит нечто вроде фаланстера. Автор детально описывает распорядок и устройство этого учреждения². Из произведений Ж. Санд здесь можно вспомнить деревенскую коммуну в романе «Мельник из Анжибо». Однако здесь нет той разработки хозяйственных и бытовых деталей, какая дана относительно мастерской в романе «Что делать?».

¹ В «Mystères de Paris» (IV, 7) дается устав и все детали устройства.

² См. роман «Juif Errant».

Чернышевского располагала к себе сама личность Ж. Санд. Ему нравилось в ней чувство личной независимости, умение быть свободной от рутины принятых условностей, жизнерадостность ее нрава, гуманное сердце и, наконец, ее образованность и высокий талант. Он пропагандировал биографию Ж. Санд. С выходом ее мемуаров («*Histoire de ma vie*») он переводит их и печатает в «Современнике»¹. Первые главы даны в точном переводе, дальнейшее дается отчасти в переводе, отчасти в свободном пересказе².

Чернышевский несколько меняет текст оригинала, и это позволяет судить о его личных мнениях и оценках.

В первой части (точный перевод) Чернышевский, делая большие пропуски³, сам в рассказ, однако, нигде не вмешивается, и переводимый текст передает точно.

Здесь опускаются или моменты и эпизоды, которые не имеют ничего относящегося прямо к собственной жизни Ж. Санд, или размышления и отступления рассказчицы.

Вторая часть дана пересказом. В предисловии к этой части перевода Чернышевский сообщает публике, почему он перешел к другому способу ознакомления русского общества с мемуарами Ж. Санд, указывает на их очень большой объем, а также на обилие в них такого материала, который для русского читателя не представляет интереса, приглашает читателя критично относиться к сообщениям Ж. Санд ввиду особой экзальтированности ее натуры, которая создает «излишнюю идеализацию природы, людей и событий». Чернышевский хочет трезвости в понимании

¹ Современник. 1855. № 1. С. 1—30; № 2. С. 128—160; № 3. С. 1—35; № 7. С. 1—14. В одном из дальнейших номеров «Современника» (1856. № 4. С. 162) Чернышевский ссылается сам на текст своего перевода, указывая 1854 год, № 12, но это ошибочно; в этом номере такого текста нет.

² Современник. 1856. № 4—8.

³ Вот перечень страниц французского издания «*Histoire de ma vie*» (1855. Кн. 1), где Чернышевским сделаны пропуски: 8, 22, 23, 24, 25—28, 29—30, 32, 40—42, 44, 45, 48—49, 50, 52, 57, 63—66, 69—72, 73, 80, 82, 93—97, 100—103, 103—105, 105—106, 107, 108—110, 110—119, 121—124, 125—127, 127—129, 131, 132—133, 140—141, 145, 145—148, 150—151, 152, 155—157, 158, 159—161, 161—163, 167, 168, 169—170, 170—172, 173—174, 176—179, 180—181, 182, 186, 194—197, 199—203, 206, 212—213, 218—222, 223—226, 227—229, 234, 235—246, 250—251, 253—261, 262, 263, 264, 267—271, 274—277, 279—280, 281, 285—297, 298—303, 303, 308—312, 314—315, 316—319.

людей и сам имеет в виду в своем пересказе указывать те искажения, преувеличения и несообразности, которые слишком заметны для всякого непредубежденного читателя. «Мы не обязаны закрывать глаза, чтобы разделять предубеждение автора в их пользу (то есть в пользу людей, которых Ж. Санд описывает. — А. С.), и постараемся представить их в натуральном свете, основываясь более на фактах, представляемых автором, нежели на его мнениях»¹.

Чернышевский очень сокращает рассказ Ж. Санд. Целые десятки страниц иногда укладываются в несколько строк². Вместо подробного описания каких-нибудь событий Чернышевский только упоминает о них. Иногда факты, имеющиеся у Ж. Санд, у Чернышевского остаются в стороне, без всякого упоминания³. Опускаются обычно или эпизоды, случившиеся с родственниками и знакомыми Ж. Санд и не имеющие к ее жизни никакого отношения, или многочисленные письма разных лиц, тоже большей частью родственников и знакомых Ж. Санд. Совсем выбрасываются теоретические и лирические замечания самой Ж. Санд по разным поводам своих воспоминаний.

Особенно интересны изменения в эмоциональной окраске передачи. Чернышевский не разделяет оценок самой Ж. Санд. Она обо всех говорит с исключительным благожелательством, примирением и прощением. Чернышевский этим недоволен. Он исправляет этот недостаток⁴. «Переданное нами на десяти страницах, — замечает он в одном месте, — изложено у Жоржа Санда на двухстах, вовсе не тем тоном, какой имеет наш рассказ: Жорж Санд на все проливает елей кротости и примирения, а часто и слезы признательности. В другом писателе это было бы несносно, потому что было бы притворно. Но Жорж Санд говорит эти странные вещи от искренности душевной... Читая записки ее,

¹ Современник. 1856. № 4. С. 165.

² См., напр.: *Sand G. Histoire de ma vie*. Т. 1. Р. 320—487 и «Современник» (1856. № 4. С. 167); *Sand G. Histoire de ma vie*. Т. 2. Р. 1—34 и «Современник» (1856. № 4. С. 173).

³ Напр., *Sand G. Histoire de ma vie*. Т. 1. Р. 408—426, 473—479; Т. 2. Р. 77—81, 175—184, 191 — 195 и др.

⁴ «Сатира совершенно чужда этой писательнице, — сожалеет Чернышевский, — во всех ее произведениях едва ли найдется хотя одна фигура вроде молевых или гоголевых лиц, столь поразительных своею житейскою верностью. Много у ней страниц, написанных кровью, но нет одной, приправленной солью» (Современник. 1856. № 7. С. 61).

вы смеетесь над нею, вы досадуете на нее — и еще более прежнего уважаете ее»¹. Ж. Санд в чужих поступках «старается отыскать хорошую сторону, чистые побуждения, извинить, оправдать. Все дурное, что мы говорим о том или другом из описываемых ею лиц, говорится нами, а не Жоржем Сандом»².

Чернышевский принимает свой обычный боевой нравоучительный или сатирический тон. То эпитетом, то изменением слова, то собственным, открыто комментирующим замечанием он факты мемуаров освещает с точки зрения своего понимания³. Ему не нравится бабушка Ж. Санд, и он не скупится на слова, чтобы вызвать у читателя ненависть к ней. Он не может ей простить родительского деспотизма, хотя и сглаженного любовью к сыну (к отцу Ж. Санд) и к внучке (самой Ж. Санд). И он всюду старается отодвинуть снисходительность и панегирики Ж. Санд и представить это лицо как истинное воплощение зла. Чернышевский не мог простить не только деспотизма самодура, но и тирании любви⁴. Ненавистен ему и Морис, отец Ж. Санд, особенно в том моменте, где идет речь о его женитьбе на Викторине, матери Ж. Санд. Чернышевский обрушивается на него за мягкость, с какою он выносит деспотизм и вмешательство матери в его любовь к своей невесте, а потом жене. Его ирония здесь приобретает наиболее резкий и жесткий тон⁵. Сатирически излагаются также все страницы, где идет речь о светском парижском обществе. Пустота, сплетни, притворство, игра показным аристократизмом, невежество, отсутствие способности понять свежую новую мысль, религиозное ханжество, тайная озлобленность против всего, что не принадлежит этому кругу, — все это

¹ Современник. 1856. № 5. С. 34.

² Там же. С. 27—28.

³ Напр., изменения смысла слов и фактов: *Sand G. Histoire de ma vie*. Т. I. P. 438: «Une tendre lettre de ma grand'mère ramena Maurice au bercail...». Ср.: Современник. 1856. № 4. С. 171: «Но мать писала грознее и грознее». Или: «Ma bonne maman fut effrayée du tort que sa repugnance pouvait faire à son fils» — «Старуха согласилась принять невесту потому лишь, что боялась молвы» (Современник. 1856. №5. С. 182). Обильны интерпретирующие вставки и замечания. Они касаются оценки мнений самой Ж. Санд или оценки сложившегося общественного мнения о личности Ж. Санд. Примеры см.: Современник. 1856. № 4. С. 168-169, 172—176, 180—181, 192; Современник. № 5. С. 19, 27—28, 33, 34, 37—39, 41, 43.

⁴ Отголоски образа бабушки Ж. Санд, как она представлялась самому Чернышевскому, отозвались в его повести «Отблески сияния» (мать героя).

⁵ Современник. 1856. № 4. С. 170—176.

вызывает со стороны Чернышевского новый и новый и все более крепкий яд гневной насмешки¹.

Наоборот, все, что Чернышевский замечает открытого, смелого и искреннего, это подчеркивается, выделяется, ставится в контраст и образец. Особенно выделены два лица: Викторина, мать Ж. Санд, и, конечно, сама Ж. Санд. Обе женщины подвергались гонению, клевете и насмешкам за то, что имели смелость быть свободными в своих чувствах. Чернышевский здесь подхватывает любимые мысли о должной эмансипации и многие страсти мемуаров превращает в яркую публицистическую статью².

Итак, Чернышевскому Ж. Санд была близка как писательница, поставившая в своем творчестве вопросы о переустройстве общества в направлении к социалистическому идеалу.

Но в ее призывах господствует лозунг самоотвержения, любви отдающей. Ее революционность апеллирует к этическим идеалам, к совести сильных³. Чернышевский — разночинец и материалист — вносит сюда дух борьбы. Он в своем творчестве адресуется не к тем, которые должны отдать, а к тем, которые должны завоевать. Поэтому в вопросах о необходимости и возможности реального осуществления поставленных идеалов Чернышевский уходит от общих этических увещаний и свой призыв ставит в перспективы практических мероприятий, которые могли бы привести к преодолению враждебных консервативных устоев.

Ценил Чернышевский Ж. Санд и как писательницу. Его требования от литературы непосредственного участия в освещении и обсуждении вопросов социальной жизни так или иначе удовлетворялись романами Ж. Санд, которые открывали собою новую полосу искусства. Пусть во многом Ж. Санд оставалась в кругу романтической традиции, но первые выходы литературы к новым проблемам социального порядка именно романами Ж. Санд осуществлены были с наибольшей яркостью, остротой

¹ Напр., Современник. 1856. № 5. С. 28 и след.; № 6. С. 127 и след.

² Напр., Современник. 1856. № 7. С. 60 и след.

³ Этическая насыщенность и наивность практических перспектив в социальных идеалах Ж. Санд Белинскому напоминали «Переписку» Гоголя. «Посмотрите на Ж. Санд, — писал он к Д. Кавелину 7 декабря 1847 г., — в тех ее романах, где рисует она свой идеал общества: читая их, думаешь читать переписку Гоголя» (*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 462). Этическая позиция Ж. Санд особенно почувствована и восторженно вознесена была Достоевским. (См.: Полн. собр. худож. произв. Т. 11. С. 307—316).

и художественным совершенством. Как и Белинский, Чернышевский тогда уже знал, что Ж. Санд будет принадлежать историческая заслуга начинательницы социального романа.

Однако для Чернышевского естественны были искания иной литературной манеры, более последовательно отвечающей требованиям практического мышления. Он искал форм, которые с большею точностью и свободой могли бы развернуть конкретные картины жизни, — отсюда тяготение к литературному реализму. Его дух борьбы искал выражения гнева и отрицания, — отсюда стремление к сатире и общий иронический тон в стиле. Его стремления пропагандиста требовали ясных, ярких и горячих лозунгов и призывов, которые могли бы вдохновить и привлечь новых борцов, — отсюда, рядом с реализмом, установка на идеальные «должные» типы и призывная публицистическая лирика.

ИДЕИ И ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ТОЛСТОГО

1

Настоящая статья останавливает внимание на соотношении идей и форм в творчестве Толстого. Причем имеется в виду преимущественно психологический рисунок Толстого как наиболее заметная и важная особенность в его художественном методе. Известные способы и задачи во внутреннем психическом наполнении персонажа имели решающее значение и для других сторон литературного искусства Толстого. В отношении композиции, например, это совершенно очевидно. Кроме того, ни в какой иной области оригинальность и художественная сила Толстого не выступают с такою очевидностью, как именно здесь.

В 40—50-х гг. прошлого столетия под влиянием социальных сдвигов во всей Европе писательское сознание повернулось к проблеме изображения конкретной бытовой действительности. Сейчас же особенно остро стал вопрос о воспроизведении «живого человека». Легко было взять жизнь в ее внешних формах. Обстановка быта, предметное окружение человека, его внешнее социальное положение, особенности его костюма, жилища — все это быстро схватывалось наблюдательным глазом. Гораздо трудней было овладеть психикой.

В литературе уже с XVIII в. был опыт реалистического письма. Что мог дать этот опыт в области психологического рисунка? Авантюрный роман, кроме внешнего бытового колорита, давал или явную карикатуру, или общие сентенции. Требования внешней авантюрной занимательности подавляли интерес к внутреннему миру человека. Что касается той разновидности романа, где психологические цели ставились более широко (Прево, Мариво, Руссо, Ричардсон), то и здесь быт, как внешний и весьма далекий от жизни чувства аксессуар, оказывался в стороне. Причем и самое чувство давалось как нечто далеко уходящее из рамок обычного. Исключительность сказывалась и в

остроте сюжетных ситуаций, а также и в стилистических способах патетически декларативного освещения отдельно взятых эмоций. Перипетии чувства обнаруживались не столько в бытовом непосредственном переживании, сколько в рассуждениях, саморазъяснениях, в непрерывных «маленьких диссертациях», врывающихся посторонним телом в бытовое следование событий.

Внутри романтизма реалистические импульсы находили осуществление в стремлении к «местному колориту». Здесь позднейший реалист тоже мог найти способы изображения внешней конкретности. Известно, насколько влиятельным был в этом отношении романтический исторический роман во главе с Вальтером Скоттом. Но психологический рисунок исторического романа, остававшийся целиком в традиции лирической эмфазы и патетики, не мог гармонировать с внешним современно-бытовым наполнением и окружением героя.

Стендаль, писатель с определенными психологическими и реалистическими интересами, сейчас же почувствовал неприемлемость психологического рисунка Вальтера Скотта для своих новых целей. Его энтузиазм к Вальтеру Скотту быстро упал, и его жанр он признал ложным. «Костюм и ожерелье средневекового раба, — говорил он, — легче описать, чем движения сердца человеческого...» Между тем «малейший недостаток, малейшая фальшь в этом последнем отношении делают всю картину века смешной и ложной». Обычно так и бывает, герои XIII в., столь суровые и грубые, заменены фальшивыми существами XVIII в., «единственным делом которых, кажется, является преувеличение страшных гримас, которые у них должны быть, когда они являются одетыми в доспехи»¹.

Однако и сам Стендаль, ученик Гельвеция, Кондильяка, Траси, в приемах психологического рисунка почти целиком остается в традиции XVIII в. Он требует от художника (и от себя в том числе) истины в изображении чувства, изобретение характеристических бытовых деталей он считает главным достоинством романиста, но все это остается больше в принципе, а в собственной художественной практике он не является большим новатором. В общей концепции персонажа он следует давней манере конденсации образа вокруг одного преобладающего психического качества. Он пишет больше всего «о страстях». Для яркости он берет особенно сильные чувства и

¹ Correspondence de Stendhal. Paris, 1908. 2. P. 227; 3. P. 181.

героические души. Анализ психики им осуществляется преимущественно путем рассуждений и самовысказываний персонажей. Давнюю традицию внутренних монологов он не только не видоизменяет, но рационализирует в еще большей степени. Состав его монологов исключительно «диссертационный». Это сплошная казуистика, забавляющаяся логическим примирением искусственно изобретенных сочетаний и поворотов в настроениях экстравагантных персонажей. Элементы фактического, конкретного проявления чувства всегда у него носят печать выделенности, подчеркнутой непохожести на обычный ход вещей. Исключительная страсть получает исключительные проявления, создает исключительные ситуации, сопровождается исключительными жестами и словами. Все это сбивается на мелодраму. Стремясь к простоте в стиле и композиции, он сам непрерывно ломает эту простоту вторжением преувеличенной ложной экспрессивности в самообнаружения своих главных героев с их мелодраматической или рационалистической риторикой в словах и в поступках. Его быт, как и в романе XVIII в. (например, у Мариво, у Прево), очень далек от психики. Он еще не знает тона среднего повседневного состояния человека, не знает непрерывного вторжения мелочей быта в настроения и ход переживаний персонажа. Его бытовые жанровые страницы присутствуют отдельно, сами по себе. В большей степени бытовое наполнение психики им осуществляется в обрисовке второстепенных и «отрицательных» персонажей, но и здесь Стендаль целиком следует привычкам прежней традиции, впадая в гротеск и карикатуру.

Такие писатели, как Ж. Санд, Е. Сю, Сулье, В. Гюго, вводя в свое полотно элементы быта и конкретной социальной обстановки, откровенно объединяли бытопись с риторикой и о психических состояниях своих персонажей, одетых в социальный и бытовой костюм, говорили языком шатобриановской прозы.

Печать того же компромиссного, переходного, гибридного состояния способов обрисовки психики персонажей лежит и на творчестве таких признанных «реалистов», как Бальзак и Диккенс.

У Бальзака и Диккенса связи между психикой и бытом прочувствованы теснее и глубже. Однако прежние точки зрения в восприятии человека у них еще весьма ощутительны. Стремление к замкнутости персонажа в пределах одной страсти или психической причуды вело их к концентрации всего рисунка

около одной лейтмотивной черты. Наружность, жилище, все мелочные проявления персонажа концентрически собираются в однозначную массу около кардинального психического пятна. Это выражается в законченной и логически завершенной гармонии между психическим обликом и наружностью, жилищем и даже улицей, на которой живет персонаж. Отсюда яркость и одновременно упрощенность психического состава, отсутствие психической детализации и нюансов, своеобразная реалистическая насыщенная абстрактность и схематичность. В стилистических способах остаются две испытанные и взаимно обособленные, противоположные категории. Там, где речь идет о «благородном» и «высоком», там риторика и патетика. На противоположном полюсе — гротеск и карикатура. Психологический рисунок Гоголя в основных чертах и формах имеет те же особенности. Его лица характеризуются психологической и предметной собранностью около господствующей черты. Ближайшая плеяда реалистов, преклоняясь пред гением Гоголя, в способах обрисовки лиц сознательно отходит от него (Тургенев, Гончаров, Достоевский). Нужна была большая сложность. Этого Гоголь и сам искал и, борясь со своими привычками к «однобокости», этим он страдал в работе над продолжением «Мертвых душ»¹.

Вообще усилия этого времени направлены к преодолению прежних способов понимания и изображения человеческой психики. Это сказывается и в писательской практике, и в оценках критики. Например, отзывы о «Наших, списанных с натуры русскими» направлены преимущественно к указанию несоответствия жанровых намерений и результатов их выполнения. Их упрекали прежде всего в психологической примитивности («карикатура», «гротеск», писаная «добродетель» и проч.)².

Григорович так и остался в этой однобокости (см. его образы в «Деревне» и «Антоне Горемыке»), Достоевский, во многом

¹ Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 208, 217.

² Северная пчела. 1842. № 250, 279 и др. Особенно интересны слова Л. Бранта в книге «Опыт библиографического обозрения, или Очерк последнего полугодия нашей литературы с октября 1841 г. по апрель 1842 г.» (СПб., 1842): «Пора бы перестать типовать офицеров и чиновников! На них привыкли смотреть в неверное стекло, представляющее одни карикатуры и смешное. Тогда как в числе тех и других есть многие, стоящие кисти артиста-психолога, а не малярной вывески над циркульней в Гороховой улице» (цит. по ст. В. Виноградова о «Бедных людях» Достоевского (Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 57—58).

близкий к Гоголю, уходит в широту захвата и глубину анализа, Тургенев, Гончаров ищут синтеза пушкинской и гоголевской манеры. Среди художников интенсивно вырабатывается и упражняется дар наблюдения над бытовой, конкретной сложностью каждого психического момента. Известны тургеневские подсчеты и записи звуков и красок. В аналогию можно вспомнить Ж. Санд, переживающую недостаточность своих привычных художественных средств при написании рассказов из крестьянского быта. Но даже и в шедеврах нового искусства еще долго звучат отголоски прежних традиций. Даль дает не столько быт, сколько феномены быта, деревенские странности, мужицкую экзотику. Тургенев в «Записках охотника» тоже фиксирует преимущественно «исключения» и портреты рисует в сильном скольжении к синтетической психологической конденсации (Хорь, Калиныч, Касьян, Бирюк, Сучок, Татьяна Борисовна и др.). Гончаров в «Обыкновенной истории» и в начатом «Обломове», хотя и в смягченных формах, продолжает манеру прямолинейно проведенного сгущения выделенных психических линий до пределов карикатуры и гротеска.

Толстой входит в общее русло реалистических исканий времени и окончательно ломает пережитки прежней традиции.

Выполняя историческую миссию художника-реалиста, Толстой в своих исканиях побуждался и руководился не только стремлениями к художественному «реализму» как таковому. Вся система выработанных им средств отвечала и служила его личным творческим идейным интересам.

2

Ни в какой стороне творческого процесса не сказывается столь сильно личное своеобразие писательской индивидуальности, как в области психологического рисунка.

В самом деле: чем определяется психическое наполнение персонажа? В какой мере здесь участвуют внешняя действительность и психика самого автора?

Кроме наличности известного кругозора, который дается автору его социальным положением, кроме специфических способностей к перевоплощению, во всяком художнике, наблюдающем и изображающем психику, необходимо предположить присутствие его собственной индивидуальной отправки

точки зрения, которая управляет его вниманием, придает его созерцанию своеобразную и особую восприимчивость к выделенным сторонам и моментам наблюдаемого поля.

Кроме того, — что еще важнее, — каждому художнику присуще известное понимание психической жизни вообще, которое позволяет ему материал наблюдения видеть в *системе*, то есть отдельные психические акты и свойства связывать (удачно или неудачно) в цепь импульсов и проявлений, причин и следствий.

Одного наблюдения здесь недостаточно.

Нужно усмотреть жест, нужно понять его психический эквивалент, нужно понять данное состояние и переживание, нужно еще поставить его в ряд предыдущих толчков и причин, последующих проявлений и следствий, — и вот здесь «психология» уже всегда и неминуемо переходит в идеологию.

Психологический рисунок в творчестве Толстого определяется: 1) его интересом к определенным состояниям, и 2) его теорией психики, то есть его пониманием внутренней жизни человека вообще. Конечно, здесь нет речи о законченной, научно обдуманной системе, теоретизм здесь понимается лишь в смысле наличности более или менее постоянной суммы убеждений о наполнении и связи между отдельными моментами психического процесса.

Для личного самочувствия Толстого характерна постоянная переоценка этических ценностей, искание прочных опор в моральном самоопределении. Это особенно привязало его к проблеме культуры и природы, в их значении для сложения нравственных требований, какие ставит себе человек.

О натуре и цивилизации не переставали спорить с XVIII в. Начиная с Руссо, французские идеологи — Гельвеций, Кондильяк, Кабанис, Биша, Траси, Вовенарг — в своих построениях вращались исключительно около вопросов о соотношении данного природой и приобретенного культурой, поворачивая решение вопроса о важности этих слоев то в ту, то в другую сторону. В частности, литературный сентиментализм и романтизм, то есть два господствующие направления первой половины XIX века, в тематическом наполнении развиваются в пафосе непрерывного призыва «к природе». В общественной жизни «*egalité naturelle*» не переставало служить боевым лозунгом.

К 40-м годам XIX в. эта проблема получила новое насыщение. Все острее и решительнее ставился вопрос о переустройстве

привычного социального крепостного уклада. Судьбы и положение крестьянина неминуемо должны были стать предметом интереса не только общего теоретического мировоззрения, но и практического бытия. В литературе теперь заполняет полотно не экзотический дикарь, а вот этот «человек природы», мужик, который живет под рукой.

К крестьянству, кроме того, влекла жажда успокоенности, искание отдыха от той внутренней смуты, неустойчивости и моральной растерянности, в какой тогда оказался не один Толстой. В какой-то части неудовлетворенных идеалов жизни крестьянство оказывалось примером и образцом. Для эстетически настроенного Тургенева многие стороны психики и быта деревни становятся своеобразно преломленным предметом красивой мечты. Хотелось ясности и покоя. Толстой около крестьянина искал моральной ясности и твердости.

В искании внутренних моральных опор наиболее родственно прозвучало для Толстого учение Руссо. Тут были близки и дороги и переоценка ценности культуры, то есть мира, для культурного человека привычного и неудовлетворившего, и призыв к натуральности, то есть к миру далекому, обещающему, и сосредоточенность на индивидуальной расшатанности, и искание подлинного «я», которое должно было окончательно установить ясность морального самочувствия.

Все это навсегда определило отправную идеологическую позицию Толстого. Отсюда он ищет. Отсюда он смотрит и видит.

По словам Ал. Григорьева, «Толстой прежде всего кинулся всем в глаза своим беспощаднейшим анализом душевных движений, своею неумолимой *враждой ко всякой фальши*, как бы она тонко развита ни была и в чем бы она ни встретилась. Он сразу выдался как писатель необыкновенно оригинальный смелостью психологического приема. Он первый посмел говорить вслух, печатно о таких дрязгах, о которых до него все молчали, и притом с такою наивностью, которую только высокая любовь к правде жизни и к нравственной чистоте внутреннего мира отличает от наглости»¹.

Во всей манере обрисовки персонажей, в способах описания, в приемах раскрытия их отдельных эмоциональных состояний, в раскрытии их внутренней и внешней «биографии», в конструкции диалогов, в приемах построения медитаций, наконец, в их

¹ Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. Граф Толстой и его сочинения // Время. 1862. № 1. Отд. 2. С. 5.

взаимном сопоставлении как целостных образов — всюду отражается постоянная забота Толстого протиснуться в человеке сквозь что-то и куда-то, снять какой-то заслоняющий пласт, и там за какими-то оболочками, заслонами, за потоком текучих, случайных и верхних наслоений увидеть то, что собственно ему и нужно, и здесь уже окончательно остановиться. Он стоит на точке зрения учения о естественном состоянии человека, ищет естественности и непрерывно определяет: в чем же она состоит? Его творчество развивается под импульсом непрерывного вопроса: есть ли действительно это искомое, это нечто незыблемое, автономно повелевающее и направляющее, есть ли эта первичная и самозаконная правда, до конца самоочевидная и неотразимая? Ему нужны корни человеческих поступков. Он взвешивает побуждения, стремления, порывы, определяющие человеческое поведение, — и в этом хаосе бесчисленных импульсов старается выделить первичное, непосредственно исходящее от натуральных, искренних влечений, и вторичное, побочное, явившееся результатом социальной и бытовой инерции, автоматизма, умственной и духовной лени и слепоты. Весь мир внутренних переживаний он непременно ставит на сравнительные *оценочные* весы по критерию непосредственного ощущения значительности, преимущественной важности в смысле конечного, завершающего удовлетворения.

3

Первое, что особенно выпукло выделяет психологический рисунок Толстого, — это его стремление изображать внутренний мир человека в его процессе как постоянный, непрерывно сменяющийся психический поток.

Еще в ранней молодости, когда Толстой начинал литературные занятия, и тогда уже он чувствовал невозможность описать человека в постоянных и твердых определительных терминах. «Мне кажется, что *описать* человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал. Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. — слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку»¹. В другом месте, описав внеш-

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 46. С. 67.

ность и некоторые общие манеры своего приятеля Марка, он, подойдя к его психике, опять отказывается от всяких определений: «Морально описать его не могу, но сколько он выразился в следующем разговоре — передам» и т. д.¹ То свойство психики, которое Толстой больше всего фиксировал и которое в литературном творчестве ему запрещало статические способы описания и требовало для выражения динамического рисунка, Толстой впоследствии особенно отчетливо сформулировал в романе «Воскресение» по поводу одного из состояний Нехлюдова.

«Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот; но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого — что он злой или глупый. А мы всегда так делим людей. И это неверно. Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь одним и самим собою». В 1898 г. в дневнике Толстой записал: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо»².

Это вовсе не значит, что Толстой только теперь, в 1898—1899 годах, впервые узнал это свойство человека и впервые пожелал дать ему художественное воплощение. «Текучесть человека» Толстой всегда знал и в своем творчестве всегда больше всего был занят этим. Правда, статические портретные этюды были свойственны некоторым из ранних страниц его писаний. В «Детстве» так описан, например, отец Николеньки, князь Иван Иванович и некоторые другие лица. Подобные же этюды имеем в «Набеге» (Розенкранц), в «Рубке леса» (типы солдат), время от времени встречаем более или менее крупные описательные пятна

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 46. С. 84.

² Там же. Т. 53. С. 187.

в характеристиках персонажей и в более поздних произведениях (напр., Облонский в начале романа «Анна Каренина», Варенька в том же романе).

Но такие места в общем составе творчества очень редки и чаще всего они относятся лишь к эпизодическим фигурам. Обычно каждое из произведений Толстого представляет собою не что иное, как «историю души» одного или нескольких главных лиц за некоторый промежуток времени. «Детство», «Отрочество», «Юность» — это «история души» Николеньки. Второй севастопольский рассказ — история души капитана Михайлова, третий севастопольский рассказ — история переживаний Володи Козельцова и отчасти его брата, «Семейное счастье» — история чувств сменяющихся настроений Маши, «Рассказ маркера» — история нравственных колебаний и падения князя Нехлюдова, «Война и мир» — огромная история духовных смен и роста целого ряда лиц, «Анна Каренина» — история души Анны и Левина. Человек у Толстого ни на минуту не останавливается, и в каждый момент он разный. Толстой всегда следил и больше всего смотрел на этот непрерывающийся ход бегущих настроений и сложнейших одномоментных сочетаний в зыбком потоке психики.

На основании наблюдений над совсем немногими ранними произведениями Чернышевский определил это свойство психологического рисунка Толстого, назвав его «диалектикой души». «Внимание графа Толстого, — пишет Чернышевский, — более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другое чувство, снова возвращается к прежней исходной точке и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний». Толстого занимает «сам психический процесс, его законы, — диалектика души, чтобы выразиться определительным термином»¹.

Но Чернышевский не подчеркнул идейно-логического значения этих психических смен, за которыми следит и которые описывает Толстой. Между тем здесь есть логика.

Толстым воспроизводятся переходы из одного состояния в другое, обнажается поток непрерывной сменяемости мыслей, настроений, стремлений и всяких иных элементов самочувствия

¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. М., 1948. С. 423.

персонажа не для простой констатации этих смен, но ради аргументирующей и обосновывающей художественной логики всякого произведения как целостного единства. Эта смена состояний всегда к чему-то ведет, она что-то доказывает.

В самом деле. Все произведения Толстого представляют собою «историю души» за некоторый промежуток времени. Что происходит в этом промежутке? Персонаж проходит ряд состояний. Причем эти состояния взаимно не безразличны. Они даны не только в чередовании, но и во взаимном оценочном сопоставлении. Они освещены и показаны, как должное или недолжное, фальшивое или натуральное, ложное или истинное. Каждое из состояний имеет при себе различными художественными способами высказанное оценочное суждение, и путем связей взаимного контраста или параллелизма все они ведут систему обоснования и раскрытия конечных авторских убеждений и призывов.

Остановимся на военных картинах. Человека на войне Толстой всегда видит под углом вопроса: что побуждает человеческую личность участвовать в военном массовом убийстве, когда, казалось бы, его должны отталкивать отсюда и естественное чувство самосохранения — страх за собственную жизнь, и отвращение к убийству? И, обрисовывая психику участников войны, он намечает приблизительно следующее наполнение ее: 1) страх за собственную жизнь, 2) тщеславие, 3) разновидность тщеславия — молодой пыл, ищущий героического самообнаружения (Аланин, молодой Козельцов, Петя Ростов и др.), 4) чувство долга. Выдвигая эти мотивы в отдельности или сочетая их вместе в психике одного лица, Толстой через сопоставление их дает им оценку. Больше всего он нападает на тщеславие. Сила тщеславия велика, она способна преодолевать даже страх быть убитым. Толстой, однако, показывает это чувство как импульс низшего, стороннего порядка. Поступки из-за тщеславия для него не натуральны. Действие здесь непосредственно не вытекает из прямого назначения. Тут есть что-то фальшивое и ложное. Здесь для субъекта важен не поступок, не дело само по себе, а лишь то эгоистическое тщеславное удовлетворение, которое получается в результате поступка, как вторичный, побочный и, в сущности, никому не нужный продукт. Эта вторичность, побочность, лживый подмен целей поступка и делает акты, связанные с тщеславием, «ненатуральными».

Вот выкидывание этого «побочного продукта» из скобок должного и совершается Толстым путем «диалектики души».

Наиболее простой случай, это когда разные мотивы так называемой «храбрости» Толстым размещаются по разным персонажам (наиболее ясный пример в «Набеге»). Персонажи сопоставляются между собою в неодинаковом оценочно-эмоциональном соучастии автора, и в результате выделяется тип, наиболее приемлемый для Толстого — храбрость по чувству долга, — как наиболее отвечающий требованию естественности, отсутствию позы.

Но логическое сопоставление персонажей само по себе еще не столь характерно для Толстого. Это у него общее со всеми другими писателями. Здесь еще нет специфической толстовской «диалектики души». Совершенно отчетливо она открывается во втором и третьем севастопольских рассказах, где Толстой объединяет разные и противоположные состояния в одном лице, заставляя его проходить разные стадии настроений и даже объединяя противоположные импульсы и устремления не только в одном персонаже, но и в одном моменте его переживаний (Михайлов, Козельцовы и др.). Здесь в отдельных линиях, составляющих настроение, Толстой раскрывает свою мысль, обнаруживая разную степень значительности и важности этих моментов и линий.

Человек — величина переменная. Это обстоятельство для Толстого-моралиста имело особо важное значение. В поисках *постоянных* моральных опор этот сменяющийся поток психики нужно было или преодолеть какими-то иными открытиями, или совсем отказаться от всякой возможности остановиться. И Толстой, непрерывно фиксируя и изображая изменчивость, на всем протяжении своего творчества оспаривает ее морально-нивелирующий смысл, «историей души» доказывая себе самому и читателю свою желанную и постоянную мысль о натуральной укорененности «должного». Весь смысл обрисовки сложных и противоречивых состояний в конце концов всегда сводится к тому, чтобы показать, как живет, заслоняется или, наоборот, пробуждается, и за хором гетерономного или верхнего, тихо или громко, звучит голос «натуры», живой искренности. Возьмем ли мы состояния Михайлова или Праскухина в жару военного огня, или состояние Пьера перед женитьбой на Элен, состояния Левина, связанные, например, с его визитом к Анне, или состояния самой Анны во все моменты ее отношений с Вронским — всюду через контрверсию перемежающихся настроений показано, где эти лица идут по пути коренных основ своего

естественного существа или допускают искривления и чем вызваны эти искривления.

Рядом с этим и крупные моменты «биографии» персонажа всегда оценочно взвешены и за ними ясно звучит авторское *за и против*. Когда после длинных перипетий, ошибок, ложных слов, поступков и стремлений умирает Брехунов или Иван Ильич, то предсмертным состоянием он отрицает всю свою жизнь и утверждает какую-то последнюю «правду», которую он только что постиг и которая лишь до времени была скрыта за верхними ложными человеческими напластованиями над подлинной внутренней жизнью. Там, где за такими коренными постижениями жизнь персонажа разворачивается снова мимо подобной правды, то такое забвение и квалифицируется как отклонение и заблуждение, за которое человек и понесет свою кару (Анна Каренина).

Если мы видим Андрея Болконского на Аустерлицком поле и проникаемся его состоянием, то тем самым мы вместе с Андреем должны почувствовать, сколь ничтожны были его прежние, только что прошедшие перед нами, его самолюбивые мечты о своем Тулоне и проч. По структуре рисунка, отвечающего заданию автора, читатель должен вместе с Андреем отвергнуть этот тщеславный мир соревнований, кровавых раздоров и принять спокойную величавость в настроении Андрея как прикосновение к конечной решающей правде, перед которой слишком ничтожен этот мир слепой человеческой суеты. Так это показано, и в этом нельзя не видеть присутствия авторского осуждающего отрицания и призывающего утверждения («как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, не так, как мы бежали, кричали и дрались... совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба»). «Диалектика души» состоит в том, что душа, по показу Толстого, как бы сама в конце концов выбрасывает ложное, прежде казавшееся столь значительным, и в свете открывшихся последних, коренных инстанций самоощущения, обнаружившее свою фальшивую иллюзорность.

В связи с тем же вопросом об источниках внутренней жизни человека находится и особое внимание Толстого к текущим и сменяющимся воздействиям на психику со стороны той внешней обстановки, в какой находится описываемое лицо в данный момент.

Все творчество Толстого отличается *обилием бытового аксессуара, непрерывно* сопровождающего жизнь персонажа во все моменты его состояний и переживаний.

Мелочи быта вошли в литературу гораздо раньше Толстого, и иногда в гораздо большей степени, чем у Толстого. Например, Бальзак, Диккенс, а у нас Гоголь и Гончаров в описании материального окружения, в каком находится герой, гораздо детальнее Толстого¹.

Но не мелочи сами по себе здесь характерны для Толстого, а то, какое он им дает применение. Там связи между бытом и психикой даны в статическом синтезе, как уже отслоившийся результат. У Толстого иначе.

Впечатление непрерывности психического процесса, которое отметил Чернышевский, и эта бытовая насыщенность психики, какую мы здесь подчеркиваем, находятся в непосредственной связи. Непрерывность, заполненность поворотных моментов как раз и получается в результате той роли, какую во всем этом играет бытовое окружение персонажа.

В самом деле, происходит смена состояний, мыслей, чувств, желаний и проч. Но чем вызвана эта смена? Что движет этим миром? Что пробуждает спящую потенцию, которая до времени молчит и не знает себя? Вот здесь и рождена та неслыханная актуализация бытовых мелочей, какую не знал до Толстого ни один из художников.

¹ В 40-х годах всюду было принято рисовать соотношение персонажа и его жилища, как улитку и ее скорлупу, то есть как полный совпадающий параллелизм качеств. Это было свойственно Бальзаку, Диккенсу, Гоголю («Мертвые души»), позднее Гончарову («Обломов»). В. Одоевский в «Космограме» писал: «Ничто нас столько не знакомит с человеком, как вид той комнаты, в которой он проводит большую часть своей жизни, и не даром новые романисты с таким усердием описывают мебели своих героев; теперь можно и с большею справедливостью переименовать старинную поговорку: «Скажи мне, где ты живешь, — я скажу, кто ты» (*Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь Одоевский. М., 1913. Т. I. Ч. 2. С. 374).

У Толстого описание чувства как такового нет. Его изображение эмоционального состояния всегда состоит, в сущности, из перечня тех воздействий, какие пришли из внешнего мира и притронулись к душе. Душа всегда звучит под бесчисленными, иногда незаметными, неслышными пальцами действительности данного момента.

Возьмем для примера чувство Анны при свидании с сыном. Оно дано как ряд усиливающихся приливов, связанных с толчками извне, от внешних впечатлений, в которых она «узнает» Сережу. Слышно детское зеванье. «По одному голосу этого зеванья она узнала сына и, как живого, увидела его перед собою». Дальше следует описание, каким она его постепенно видит, как бы вновь открывает для себя. Его улыбка, слипающиеся сонные глаза. Он, сонный, прильнул к ее рукам, «привалился к ней, обдавая ее милым сонным запахом и теплотой, которые бывают только у детей, и стал тереться лицом о ее шею и плечи». Она узнает его ноги, выпроставшиеся из-под одеяла, похудевшие щеки, завитки волос на затылке. «Она ощупывала все это и не могла ничего говорить: слезы душили ее». Описание процесса нарастания чувства состоит в перечне внешних воздействий, с какими это чувство связано. В свою очередь, и в Сереже под воздействием вида Анны постепенно что-то отщелкивается, открывается, выпуская готовую энергию чувства. Она улыбнулась. «Мама, душечка, голубушка! — закричал он, бросаясь опять к ней и обнимая ее. *Как будто он теперь только, увидев ее улыбку, ясно понял, что случилось.* — Это не надо, — говорил он, снимая с нее шляпу. И, как будто вновь увидав ее без шляпы, он опять бросился целовать ее».

Если проследить повороты в настроениях и в мыслях персонажей, они у Толстого всегда крепко связаны с *толчками* внешнего мира.

Пьер стоит у постели умирающего графа Безухова, пока холодный и безучастный. Но вот он увидел напрасное усилие графа поднять бессильно повисшую руку и страдальческую улыбку, выразившую как бы насмешку над своим собственным бессилием. «Неожиданно при виде этой улыбки Пьер почувствовал содрогание в груди, щипанье в носу, и слезы заступили его зрение».

Вронский знал, что у Анны есть муж, «но не верил в существование его, и поверил в него вполне, только когда увидел его, с его головой, плечами и ногами в черных панталонах».

Восторженному Володе Козельцову только в последнем этапе перед Севастополем, при мысли, что теперь, «сев в тележку,

он, не вылезая из нее, будет в Севастополе и что никакая случайность уже не может задержать его, впервые ясно представилась опасность, которой он искал, и он смутился при одной мысли о близкой опасности». И в Севастополе нужно было долгое нагнетание тяжелой обстановки осажденного города, чтоб ужас окончательно овладел им. Открывшееся чувство представлено в виде комплекса разных объединенных моментом впечатлений. «Волде вдруг сделалось ужасно страшно: ему все казалось, что сейчас прилетит ядро или осколок и ударит его прямо в голову. Этот сырой мрак, все звуки эти, особенно ворчливый плеск волн, казалось, все говорило ему, чтоб он не шел дальше, что не ждет его здесь ничего доброго...»

Штабс-капитану Михайлову так приятно было гулять в обществе штабных офицеров, что он забыл про милое письмо из Т. и о мрачных мыслях, осаждавших его при предстоящем отправлении на бастион. «Но едва штабс-капитан перешагнул порог своей квартиры, как совсем другие мысли пошли ему в голову. Он увидел свою маленькую комнатку с земляным неровным полом, с кривыми окнами, залепленными бумагой, свою старую кровать с прибитым над ней ковром, грязную с ситцевым одеялом постель юнкера, который жил с ним; увидел своего Никиту, который со взбудораженными сальными волосами, почесываясь, встал с полу; увидел свою старую шинель, личные сапоги и узелок, из которого торчали конец сыра и горлышко портерной бутылки с водкой, приготовленной для него на бастион, и *вдруг вспомнил*, что ему нынче на целую ночь идти с ротой в ложементы. «Наверное, мне быть убитым нынче», — думал штабс-капитан» — и далее разворачивается внутренний монолог, рисующий новое состояние Михайлова¹.

¹ Заметим здесь, что внутренний монолог у Толстого развивается иначе, чем у его предшественников. Там имеем рассуждение, самоанализ, построенный в виде логически связанного размышления (см., напр., у Стендаля его непрерывные «*se dit*»). У Толстого бывают рассуждения (напр., у Левина в конце романа, после разговора с Фоканьчем). Но гораздо обычной у Толстого, вместо рассуждения, даны клочки мыслей, обрывки и клубки сталкивающихся чувств, которые впереди были подготовлены и вызваны. Кроме того, внутренний монолог у Толстого насыщен, как и все переживания его персонажей, толчками реальной бытовой действительности, моменты и куски которой толпятся в сознании и рвут чувства и мысль на множество внешне несвязных осколков и линий. См., напр., состояние Анны, когда она едет на вокзал, и Долли, когда она едет к Анне. См.: Брежунов в саях, в снежной степи; см. монологи Оленина в «Казаках» и проч. и проч.

Чувство ужаса у Брехунова складывается в результате воздействия всей обстановки снежного бурана в одиноком пустынном белом поле. Последнюю решающую, откупоривающую роль сыграл чернобыльщик, «торчавший из-под снега и отчаянно мотавшийся под напором гнущего его все в одну сторону и свистевшего в нем ветра...». «Почему-то вид этого чернобыльщика, мучимого немилосердным ветром, заставил содрогнуться Василия Андреевича, и он поспешно стал погонять лошадей».

Левина в Москве и дорогой в вагоне «одолевали путаница понятий, недовольство собой, стыд перед чем-то; но когда он вышел на своей станции, узнал кривого кучера Игната, с поднятым воротником кафтана, когда увидел в неярком свете, падающем из окон станции, свои ковровые сани, своих лошадей с подвязанными хвостами, в сбруе с кольцами и с мохрами, когда кучер Игнат еще в то время, как укладывались, рассказал ему деревенские новости, о приходе рядчика и о том, что отелилась Пава, — он почувствовал, что понемногу путаница разясняется и стыд, недовольство собою проходят».

У Анны чувство беспричинного стыда, которое ею владело дорогой, при возвращении домой исчезло. «В привычных условиях жизни она чувствовала себя опять твердою и безупречною». «То, что казалось значительным на железной дороге, теперь казалось ничтожным случаем светской жизни, стыдиться которого совсем нечего».

Эта зависимость душевных состояний от непрерывного потока внешних воздействий предусматривается Толстым всюду: и в области состояний телесного организма с соответствующими коррелятивными изменениями в настроении, и в направлении внимания, и в области общей слитности душевной жизни со средой окружающего внешнего мира. Он видит человека и в его возрасте, приурочивая каждому возрасту свой комплекс специфических душевных свойств («Детство», «Отрочество», «Юность», «Семейное счастье», «Война и мир»). Видит состояние его физического самочувствия в моменты усталости, или, наоборот, бодрости, или возбуждения под разными влияниями физиологических ощущений (Левин на охоте, Левин в клубе, Левин в гостях у Анны, под влиянием выпитого вина, Козельцов на плоту, с подмоченными ногами, Брехунов, изнуренный холодом, и проч.). Толстой всегда показывает психические проявления в специфической зависимости от данного наплыва телесных или внешних факторов. Никогда он не забывает ни социального

положения человека, ни той обстановки, в какой он находится, ни людей, которые его окружают и на него действуют. Одним словом, человек в каждый момент для него совершенно непредставим иначе, как во всей сложности конкретного бытового положения в каждый час, в каждый миг его жизни.

Сложность психического состава персонажей Толстого (в человеке «есть все возможности») и бытовая распределенность их переживаний и общего самочувствия создают то впечатление, которое не позволяет говорить о его персонажах как о «героях» в принятом литературно-абстрагированном и идеализованном смысле¹. У Толстого не могло быть «героев». Эта особенность его психологического рисунка является производной из его общего понимания психики, то есть из ее сложности, динамичности, конкретной разнохарактерности и бытовой распределенности.

Каждый персонаж Толстого, конечно, представляет собою нечто отличное от всех других. Но это своеобразие у Толстого никогда не переходит в выделенность. Индивидуальное, личное в человеке у Толстого никогда не заслоняет того, чем он похож на других, потому что впечатление индивидуальности у него вырастает не в результате вырванных и от всего остального изолированных качеств, а на основе множества свойств, привычек, склонностей и мелочей, которые стягивают данное лицо в быт, делают его общей единицей. Его фигуры не выходят из общего русла обиходного порядка вещей, не возвышаются над ним в произвольных привилегиях декоративной выделенности, но всегда своими мыслями, поступками, переживаниями непрерывно связаны с общей бытовой атмосферой. Эта распределенность и разнохарактерность проявлений психического потока делает каждое лицо «обыкновенным» в том смысле, в каком «обыкновенен» при близком бытовом знакомстве всякий живой человек. Непрерывная включенность в обиход быта, непрерывная связанность душевных вспышек с самыми обыкновенными постоянными будничными и ходовыми настроениями создает впечатление «обыкновенности» даже для моментов действительно

¹ На это тоже было обращено внимание современной Толстому критикой. Дудышкин противопоставляет его в этом отношении Марлинскому и Лермонтову (Отечественные записки. 1855. № 12. Отд. IV. С. 74 и след). Дружинин рисунок Толстого противопоставлял прежним «великолепным описаниям» (Библиотека для чтения. 1856. Сентябрь. Критика. С. 1—30). Много об этом говорил Страхов в статьях о «Войне и мире».

исключительных. Даже какие-нибудь явные редкости или странности в персонажах, в событиях или в отдельных настроениях у Толстого всегда до того близко сцеплены с обиходными привычными сторонами жизни и с обычным будничным психическим укладом, до того тесно связаны с текущим ходом для всех общего дня и плотно вправлены в текущие обыденные отношения, что в общей пестроте полотна романа все это «странное», «редкое» и «особенное» не составляет особого пятна. Так, редкие и яркие моменты и вещи, помещенные в свою естественную среду, между непрерывным потоком всяких иных моментов и вещей, теряются, распределяясь в общей множественной перспективе.

5

Казалось бы, такое чувство зависимости настроений от внешней действительности должно было находиться в совершенном противоречии с основным принципом автономной натуральности и естественности. Если человек всегда готов измениться под напором внешних, независимых от него мелочей быта, то где же признак автономности? Казалось бы, самое различие натурального и ненатурального, должного и недолжного готово исчезнуть. Однако оно у Толстого никогда не исчезает.

Здесь выступает другая сторона психики в понимании Толстого. Характер изменений во внутреннем мире толстовского персонажа всегда для каждого имеет свои особенности и свою предельную амплитуду. Изменения происходят на каком-то неизменном субстрате. Вернемся к формуле самого Толстого и подчеркнем её другую сторону: *«Люди как реки: вода во всех одинаковая, везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все одним самим собою».*

Итак, человек, при всех изменениях, всюду остается самим собою. Такая точка зрения сказывается в неизменном и очень строгом сохранении за каждым персонажем определенной индивидуальности. Пьер в каких бы то ни было условиях всегда останется похож на себя, и его никогда нельзя будет подменить

Андреем Болконским. Левин никогда не будет похож на Вронского и Вронский на Левина и т. д. Внешние временные возбудители играют на инструменте индивидуальной психики, но могут извлечь оттуда только такие звуки и лишь в таком разнообразии тембра и диапазона, который задан данной индивидуальности и неизменно за ним сохраняется. Воздействие только актуализует то, что потенциально где-то уже содержится и что уже просится к обнаружению.

Чернобыльник, с образом которого фиксируется страх Брехунова, лишь потому так воздействует, что накопление страха было уже подготовлено. Ножки, волосы, шейка Сережи, пухлые руки его могли нежно воздействовать на Анну Каренину лишь потому, что любовь к нему в ней уже была, и ко всем этим внешним впечатлениям нужно было только притронуться, чтобы полился эмоциональный поток. Раскаяние, просьба о прощении, экстатическое признание своей вины перед мужем, все это размягчение души у Анны после родов ближайшим образом было вызвано ее болезненным горячечным состоянием. Но этот излившийся порыв обнаружил лишь то, что в ней всегда жило, что всегда болело и лишь до времени отодвигалось из поля сознания и не имело актуального выхода. После выздоровления опять дверь захлопнется, сознание вины отодвинется и заслонится другими чувствами, но за всею радостью жизни с Вронским всегда будет в ней болеть и, в конце концов, поведет Анну на рельсы железной дороги. Радостное возбуждение, чувство открытой истины лишь потому могло овладеть Левиным после разговора с Фоканычем, что слова Фоканыча открыли Левину только то, что в нем уже было, хотя и не получало полного осознания. Поток действительности опять заслонит пережитое, узнанная истина опять будет затираться другими чувствами (досада на кучера, на брата, на Катавасова и проч.), всегда готовые встречные возбудители ворвутся в его психику и «принизят его настроение», но это жить не перестанет и войдет в его волю как регулирующий фактор. И так всюду Толстой ищет обнажения души и всюду говорит, как густо и плотно облегают ее эти волны хаотической податливой рассеянности и замутнения. Но та *градация внутренней значительности*, по критерию которой Толстой расценивает хаос состояний и человеческих желаний, остается и здесь. Обнаружение того, что Толстой считает в человеке коренным и основным, он обставляет наиболее серьезными катастрофическими обстоятельствами.

Во втором севастопольском рассказе есть такие две картинки. Штабные офицеры сидят у себя и мирно, откровенно беседуют между собою. «Замечательно то, — пишет Толстой, — что все эти господа, расположившись здесь, кто на окне, кто задрав ноги, кто за фортепьяно, казались совсем другими людьми, чем на бульваре: не было этой смешной надутости, высокомерности, которые они выказывали пехотным офицерам; здесь они были между своими в натуре». Разговор их между прочим коснулся трудностей службы на бастионах. Они удивляются пехотным армейским офицерам: «это герои, удивительные люди». Только что это было сказано, в комнату вошел пехотный офицер. «Я... мне приказано... я могу ли явиться к ген... к его превосходительству от генерала?» — спросил он, застенчиво кланяясь. «Калутин встал, — продолжает Толстой, — но, не отвечая на поклон офицера, с оскорбительною учтивостью и натянутою официальною улыбкой, спросил офицера, не угодно ли *им* подождать, и, не попросив его сесть, не обращая на него больше внимания, повернулся к Гальцину и заговорил по-французски, так что бедный офицер, оставшись посередине комнаты, решительно не знал, что делать с своей персоной». Но вот на бастионах поднялось сражение. У штаба появляется тот же офицер. «Откуда?» — «С бастиона. Генерала нужно». — «Пойдемте. Ну что?» — «Атаковали ложементы... Заняли. Французы подвели огромные резервы... атаковали наших, было только два батальона...» — говорил, запыхавшись, тот же самый офицер, который приходил вечером, с трудом переводя дух, *но совершенно развязно* направляясь к двери». Таким образом, в решительный момент, в катастрофе, верхнее и внешне мелочное, тщеславное отошло, человек стал самим собою.

Толстой ждет и ищет этих решительных моментов и ведет к ним. Отсюда в композиционной структуре его произведений особое, центральное значение имеют всякие моменты душевной травмы. Здесь происходит обнажение конечных стихий. Здесь конец всякой искусственности, всего внешнего и наносного (см.: Поликушка, ранение Лукашки, ранение Андрея Болконского, Пьер в плену в постоянной опасности быть расстрелянным, смерть старика Болконского, болезнь Анны, Брехунов перед смертью, Иван Ильич перед смертью и др.). Около этих моментов у Толстого всегда сосредоточиваются главные синтетические оценочные узлы, бросающие оценочный свет на всю перспективу всех событий и состояний, развернутых в произведении. Под

воздействием действительности в человеке что-то открывается, что-то закрывается. Человек живет неполной жизнью, и в обычном спокойном ходе жизни его психика актуальна лишь в верхних, наиболее мелких этажах. Но достаточно произойти чему-то такому, что затрагивает биологическую судьбу его личного существования, тогда открывается дно души, и, по Толстому, это есть то, что принадлежит природе.

Так Толстым в его исканиях автономных непреложных ценностей преодолевалось непостоянство, податливость и изменчивость человека. В «текучести» человека он видел не крушение своих этических предрасположений и взглядов, а, наоборот, залог их истинности и победы. «Человек течет, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр, и наоборот. В этом величие человека. И от этого нельзя судить человека. Какого?.. Ты осудил, а он уже другой. Нельзя и сказать — не люблю. Ты сказал, а он другой»¹. «Человек есть все, все возможности, есть текучее вещество... Это есть хорошая тема для художественного произведения, и очень важная и добрая, потому что уничтожает злые суждения... и предполагает возможность всего хорошего»². Мелочи жизни, по Толстому, способны закружить человека, сбить его с толку, заставить принять ненужное и второстепенное за главное; надвинув хор обстоятельств, они могут временно гипертрофировать всякие и самые неожиданные порывы, но за всем этим покровом живет конечная натуральная правда, и свет ее, падающий моментами, всегда ведет свой неотразимый суд и обличение. Быт нужен Толстому лишь как проявитель души, как показатель и постоянный свидетель ее внутренней самозаконной «диалектики». И в этой диалектике мы узнаем идеологическое толстовство.

6

Особое внимание Толстого к телесному выражению внутренних состояний тоже находится в связи с постоянной для Толстого темой о подлинности и «естественности» переживаний и поведения человека.

Описание внешности персонажа как средство к обозначению и обнаружению *внутреннего облика персонажа* было известно

¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 53. С. 179.

² Там же. С. 185.

задолго до Толстого. Этим много увлекались в XVIII в. Потом Бальзак, Диккенс, Гоголь разрабатывали портрет с особой тщательностью и обдуманностью¹. Другие писатели если и считали всегда необходимым так или иначе обозначить наружность персонажа, однако не придавали этому столь прямого психологического значения. Наружность действующих лиц считалась необходимой принадлежностью, но чаще всего портрет превращался в список внешних примет, не имеющих никакого значения.

Толстой и здесь занял особое место. Ни у кого внешне зримое в человеке не достигает той психологической актуальности, как у Толстого. У других писателей чаще всего портрет статичен, сконденсирован в начале показа персонажа; психологическая значимость тех или иных особенностей там или гротескно преувеличена, или совсем забыта, портрет механизирован. У Толстого синтетический портрет мало разрабатывается. Хотя он всегда при первом появлении персонажа скажет несколько слов о его наружности, но укажет здесь лишь такие черты, которые должны быть заметны в ситуации *данного* момента. Синтетическая портретная обрисовка, как и обобщенная психологическая характеристика персонажей, у Толстого присутствует лишь в раннем творчестве (в «Детстве», «Отрочестве», «Юности», в «Набеге», в «Рубке леса»). Потом от этого способа изображения Толстой почти совсем отказывается. Толстой всегда предпочитает показать лицо и внешность героя в аспекте момента как обнаружение данного состояния. «Текучесть» человека и здесь сохранена. Поэтому внимание Толстого сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, моментально возникающего и исчезающего: жест, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела. Особенная выразительность языка тела в творчестве Толстого была отмечена сразу современной ему критикой как выделяющая его особенность. Анненков изумлялся искусству, с каким Толстой «роль второстепенных и третьестепенных признаков в жизни человека» — «манеру ходить, носить голову, складывать руки, говорить с людьми» — возводит «до

¹ Здесь, несомненно, сказывалась влияние особенно ходовых тогда физиогномических и френологических теорий Лафатера и Галля. Литературные портретисты очень интересовались «физиогномикой» Лафатера. Еще Радищев ее упоминал в «Путешествии». О влиянии Лафатера и Галля на Бальзака см.: Baldensperger J. Orientations étrangères chez Honoré de Balzac. Paris, 1927. P. 75—84.

верных, глубоких психологических свидетельств»¹. О том же говорил Дружинин, потом Леонтьев².

В поисках предельных возможностей к раскрытию «настоящего» человека, к обнажению подлинности Толстой стремится взять человека там, где он себя не видит, поглядеть там, где он собою меньше всего управляет. Он ловит всякие просветы подлинного, которое так густо бывает закрыто и завуалировано остерегающейся и условно стыдливой человеческой тактикой.

Обнажающая функция языка тела особенно ясно обнаруживается там, где Толстому нужно показать моменты несовпадения между подлинным состоянием и волевым самообнажением. Например: «Он поцеловал ее руку и назвал ее *вы*, Соня. Но глаза их встретившись сказали друг другу *ты*», и т. д. Или: «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах; но он светился помимо ее воли в чуть заметной улыбке». Толстой знает, что человек может лгать и телом, но в этом случае тело же его и обличает. «Он (Облонский. — А. С.) втянул голову в плечи и хотел иметь жалкий и покорный вид, но все-таки сиял свежестью и здоровьем». «Лицо ее (Долли. — А. С.), которому она хотела придать строгое и решительное выражение, выражало потерянность и страдание».

Все сказанное побуждает сделать особое замечание о так называемом «остранении». То, что этим термином, в применении к Толстому, обозначает В. Шкловский³, несомненно, относится к той же «диалектике души». Речь идет о двух разных отношениях к одной и той же вещи. И вовсе тут дело не в простом желании сделать вещь странной. Термин «остранение» здесь является неудачным не только в силу его словесной неуклюжести, но и потому, что он не обозначает сущности явления.

В поисках «натурального», искреннего Толстой видит, как много человек лжет против себя самого. По Толстому, человек не знает, не видит «правды» больше всего по своей инертности, духовной лени. Отсюда постоянное стремление разворошить и

¹ П. А. — в. О мысли в произведениях изящной словесности // Современник. 1855. № 1. Отд. III. С. 24—25.

² Библиотека для чтения. 1856, сентябрь. Критика; Дружинин А. Собр. соч., 1865. Т. 7. С. 180; Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого, М. 1911.

³ Шкловский В. Искусство как прием // Поэтика. Пг. 1919. С. 105—109, 113. Его же: Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М.: Федерация, 1928. С. 109—127.

раздернуть мертвую, механическую, гетерономную стихию в человеческом сознании. Толстой убежден, что постижению истины мешает отсутствие у человека самостоятельного отношения к жизни, его механическая, ленивая, духовно инертная и слепая подчиненность давлению окружающих установившихся привычек и предубеждений. Его лозунг «верьте себе» принадлежит не только его этической публицистике последних лет, но составляет одну из постоянных тенденций всего его художественного творчества. Снять пелену предубеждения, пошатнуть наскоившуюся ложь — это для Толстого всегда значит вернуть человека к критерию собственного индивидуального, непредубежденного самочувствия, пробудить в нем нерв действительной, конечной, наивной искренности. Толстой во всем всегда апеллирует к этой инстанции, сюда всегда сводится его аргументация, о чем бы он ни говорил, в чем бы ни убеждал. *К противопоставлению предвзято-ложного и непосредственно-правдивого* и должного сводится та особенность рисунка Толстого, о которой здесь идет речь. Противопоставляются два представления о вещи или о явлении жизни: одно — создававшееся в волне данного порыва, данного настроения, увлечения или вообще предубежденного устремления сознания; другое — исходящее из непосредственного, более глубокого, личного, непредубежденного натурального чувства.

Здесь речь идет не только о выведении вещи из автоматизма восприятия, но о наполнении этого восприятия совсем иным и всегда определенным содержанием. Ради этого содержания и дается этот специфически толстовский контраст. В результате вещь должна предстать не в «странном», а в должном, с точки зрения Толстого, подлинном виде.

В конце романа «Анна Каренина» Кознышев, Катавасов и Левин спорят о должном отношении к происходящей тогда балканской войне. Кознышев и Катавасов, находившиеся в потоке патриотической приподнятости, говорят о «воле граждан» к начатой войне, о «всенародном выражении человеческого христианского чувства», о том, что «в народе живы предания о православных людях, страдающих под игом «нечестивых агарян», а всему этому противопоставляется аргументация Левина. Левин говорит, что если б он убил когда-нибудь кого-нибудь, то только отдавшись своему «чувству непосредственному», но «такого непосредственного чувства к угнетению славян нет и не может быть», а что касается народа, «народ о войне ничего не знает и

не думает». Далее следует наивный опрос безучастно стоящего здесь старика Михайлыча: «Ты что думаешь? Надо нам воевать за христиан?» Наивность ответа Михайлыча окончательно довершает аргументацию Левина, апеллирующего к непосредственной правде.

Эта страница могла бы служить хорошим примером для «остранения». Апелляцией к непосредственному чувству и к наивности Михайлыча «остраняется» высокий стиль дворянско-интеллигентской военной публицистики того времени. Но разве это противопоставление дано только для того, чтобы эту публицистику сделать новой и освежить ее восприятие? Разве здесь нет мысли? «Полно, полно, — говорит всем этим Толстой, — все эти ваши слова о «восьмидесятимиллионном народе» — это в лучшем случае лишь слепое увлечение, это только самообман из-за каких-то ваших эмоциональных предубеждений. Оглянитесь, посмотрите, остановитесь и сверьте с правдой без предубеждений — и ничего такого, о чем вы говорите, совсем не окажется». И это приглашение «остановитесь, оглянитесь, посмотрите» присутствует всюду, где имеется подобное «остраняющее» сопоставление, и всюду здесь присутствует определенно направленная оценочная мысль. Когда Холстомер размышляет о том, как люди называют вещи «своими», хотя никогда ими не пользуются, как вообще мало смысла в этих людских словах «мое», «свое» и др., как глупы люди, что придают значение этим словам и руководствуются ими в своей деятельности, и, наоборот, как умны лошади, которые не знают и не понимают этих бессмысленных слов, — то, конечно, институт собственности этим самым не только выводится из автоматизма восприятия, но и подвергается уничтожающей оценке, как нечто не отвечающее естественным требованиям природы.

То же нужно было бы сказать об описании театрального представления или об описании христианского богослужения (в романе «Воскресение»), о картине заседания суда и проч. — всюду «наивность» нового восприятия подставлена в опровержение принятых, ложных, предубежденных воззрений, с какими Толстой борется критерием и доводом «непосредственной натуральной правды». И в этой натуральной «наивности», разрушающей предубеждение, и состоит то специфически толстовское, что заключается в этом приеме.

В атмосферу военного боя вводится сознание штатского, не заинтересованного своим участием наблюдателя. Что этим

достигается? Когда аудитор или Пьер едет по полю сражения, все происходящее здесь тем самым выводится из аспекта военной заинтересованности, то есть из той односторонней поглощенности психики, которая создает слепоту военного пафоса. Сбитые с толку люди сами не понимают, не чувствуют того, что они, в сущности, делают. Толстой такому слепому, остановившемуся сознанию противопоставляет восприятие «свежего», натурального, непредубежденного сознания, и его восприятием обнажается и взвешивается ложь закружившихся, замутненных настроений. И этому свежему, постороннему, наивному, незамутненному сознанию война у Толстого будет предстоять как нелепость, как голое противоречие натуральному чувству отвращения.

Иногда в таких случаях противопоставляются два настроения одного и того же лица: друг за другом следуют момент опьянения, как бы вывиха души в каком-то порыве, и момент более глубокой самососредоточенности, отрезвления, когда сам человек внутренне убеждается в ничтожестве своих стремлений, которыми он только что был взволнован. Сюда, например, относятся напоминания среди вспышек боевого увлечения о нежных чувствах, о жажде жизни, об ужасе смерти, о неизменном величавом спокойствии природы и т. д. Здесь нужно было бы повторить то, что сказано об идейном значении настроения князя Андрея, лежащего на аустерлицком поле. Всюду та же внутренняя логика души, о которой говорилось выше.

Да, конечно, искусство ищет всяких средств, чтобы сделать вещь осязаемой. Но всегда осязаемость ее нужна всякому художнику с какой-то определенной, на этот раз ему необходимой стороны. И в данном случае у Толстого речь идет не о простой осязаемости, а о том освещении вещи, которое автор считает должным и единственно правдивым. Здесь дано *суждение* о вещи. Критерий, с точки зрения которого это суждение здесь производится, требовал от Толстого именно сопоставлений с «наивностью», то есть с натуральностью, на которую он опирается всюду. Такие сопоставления проходят через все творчество Толстого. Здесь не нужно выискивание примеров, потому что сюда будет относиться каждая страница Толстого. Это его постоянная и неизменная тема. Здесь «недоверие» не к «вещам», как выражается В. Шкловский¹, а к людским оценкам вещей.

¹ Шкловский В. Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». С. 119.

Как и во всем, здесь сказывается постоянное устремление Толстого обратить сознание к «натуре», освободить восприятие и мысль от предвзятости гетерономных оценок, показать затемняющую роль временной заинтересованности, обозначить лживую силу верхних предубеждений, обнажить ту «правду», которую он сам ощущает и в творчестве своем имеет в виду формулировать и сделать предельно ясной для себя и других.

Таким образом, творческие искания Толстого в создании новых способов психологического рисунка, завершая исторически поставленную перед реалистическим искусством задачу, одновременно диктовались его личными, социально детерминированными, идейными устремлениями.

Наблюдая человека в быту, в потоке перемежающихся переживаний, эмоций и настроений, Толстой оценочно сопоставляет между собою звенья этого потока по степени их внутренней значительности, большей или меньшей укорененности в «натуральной» биологической или этической стихии¹. В художественном творчестве такая точка зрения осуществляется приемами динамического изображения человеческой психики, «диалектикой души», которая не только раскрывает психический поток, но позволяет Толстому вести свойственную ему расценку отдельных состояний их элементов.

Устанавливая непрерывную связь психической жизни человека с тем предметным бытовым окружением, в котором он находится, Толстой рассматривает внешние факторы (рост, физиологические состояния, окружение вещами и людьми) как силы, актуализирующие некоторую натуральную биологическую потенцию, автономную в своих свойствах и устремлениях и неотразимо повелевающую. Отсюда в художественном рисунке Толстого, во-первых, — постоянное, неизменное и обильное насыщение психологического рисунка деталями предметной конкретности и, во-вторых, — неизменное сохранение оценочной градации между переживаниями персонажа, с точки зрения их большей или меньшей «глубины» и «натуральности».

Взаимно отслаивая в человеке стихию «лжи» и натуральной «правды», Толстой замечает в жизни и поведении человека наибольшую естественность и правдивость подсознательных,

¹ В этой статье намеренно не дифференцируется конкретное наполнение понятия натуральности и естественности. Для целей статьи было достаточно общего смысла.

непроизвольных самообнаружений. Поэтому, стремясь выдвинуть в человеке «подлинное», он в художественном рисунке самообнаружение персонажа ведет преимущественно не языком слов, а языком тела. В изображении отношений персонажа к вещам и явлениям жизни Толстой обнаруживает то же постоянное стремление к обнажению живых натуральных восприятий и ощущений и к снятию ложных, предвзятых наслоений и заблуждений, вызванных или духовной леностью и пассивностью, или слепотою временного одностороннего эмоционального порыва и увлечения. В художественном рисунке такое обнажение «натуральной правды» достигается введением контрастирующего мотива обличающей наивности, непосредственности и природы.

О ПСИХОЛОГИЗМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СТЕНДАЛЯ И Л. ТОЛСТОГО

1

Казалось бы, Стендаль и Толстой близки по исходным задачам своего искусства. Оба стремятся к наибольшей близости в своих картинах к живой исторической действительности. В изображении человека они стремятся к воплощению не психики вообще, а психики именно вот этого определенного объекта, связанного именно с данным (прошлым или современным) моментом социальной и бытовой обстановки. Однако благодаря особым условиям жизни и развития каждого из них направляющие предпосылки их наблюдений, круг их понимания и связанные с этим их способы литературного оформления настолько далеки, что в типологической характеристике литературных стилей они в отношении психологического рисунка едва ли могут быть поставлены в общие скобки.

В самом деле, что является наиболее характерным для рисунка Толстого? Очевидно, сцепленность, неразрывность внешнего и внутреннего бытия, многообразная сложность взаимно пересекающихся психологических линий, непрерывная актуальность заданных персонажу психических элементов, одним словом, та «диалектика души», которая образует собою непрерывный индивидуальный поток бегущих столкновений, противоречий, всегда вызванных и усложненных теснейшими связями психики с окружающей обстановкой текущего момента.

Толстой всматривается в мелочи бытового самочувствия человека. Именно здесь, в ежедневном обиходном наполнении жизни, в том, что течет, повторяясь, он ищет то постоянное, что он мог бы признать нормой жизни и что дало бы ему опору в установлении и оценке неизменно должного. Толстой видит и хочет видеть человека не в его отдельных функциях, не в его значении как единицы, отправляющей то или иное общественное

поручение, а в его индивидуально-синтетическом существе, когда сквозь разные временные отправления просвечивают натуральные, естественные, коренные общечеловеческие интересы и склонности. Толстой созерцает быт как сферу интимно-индивидуального бытия, где под мелочами летучих впечатлений, под пестротой временной рассеянности непрерывно живет и открывается вся полнота постоянного биологического и желательного для него морального содержания жизни.

Совсем иная точка зрения у Стендаля. Стендаль подходил к действительности как воинствующий буржуа в ту пору, когда наступательные силы буржуазной революции были приостановлены дворянской реакцией. Приглушенная энергия восходящего класса томилась вынужденной успокоенностью и требовала новых просторов. Субъективно в творчестве Стендаля это сказалось в боевом культе энергии и в ненависти ко всякому застою и рутине. Наиболее высокое обаяние для него составляет сила индивидуального характера, способность к пренебрежению опасностью, наслаждение риском и упоение радостью личных побед.

С другой стороны, когда Стендаль обращается к быту, к картинам рядового обихода жизни, то здесь он в человеке прежде всего и больше всего видит его общественную категорию, то есть его служебную и профессиональную принадлежность. Мир личных интимных «частных» переживаний в этом случае почти совсем отсутствует. Быт, нравы Стендалю интересны лишь как показатели социально-политической стороны жизни, как выражение тех форм и устоев, которые ему были ненавистны.

При этом мир страсти и мир социально-обиходного порядка жизни всегда у Стендаля взаимно обособлены. Когда Стендаль подходит к образу с психологическими задачами, в этом случае ему нужен человек не там, где он входит в обиход ежедневности, не в тех проявлениях, которые его делают участником общего для всех круга переживаний и интересов, а лишь в таких качествах, которые данное лицо сразу выделяют, делают единственным и исключительным существом. Только в сфере этой, заранее выдвинутой единственности и исключительности разворачивается заданное соответствующему «герою» психологическое наполнение. Когда же имеются в виду цели общей нравоописательной характеристики, в этом случае, наоборот, совершенно устраняется мир индивидуально-интимной психики. Круг бытовой ежедневности и вверенный герою полет страсти остаются без взаимодействия.

Стендаль целиком остался при тех способах и литературных приемах, которые были выработаны прежней литературой. В прошлой традиции Стендаль нашел себе много тематически близкого, а тематическая однородность повела, в свою очередь, к заметному усвоению тождественной литературной манеры.

Из достояния прошлого его вообще привлекает только то, что отвечало его порыву воинствующего буржуазного наступления. Ему импонирует Макиавелли, у Брантома он любит дикой необузданностью индивидуальной энергии, у Скюдери, Лафайета, Ларошфуко он берет примеры безумия любовной страсти, у Корнеля и Расина его волнует бурная непреклонность благородства души («*âme généreuse*») и образы страстных героинь, погибающих за свое чувство, у Кребийона и романистов его времени он следит за проявлениями «жажды страсти» и дикого эгоизма, борющегося за счастье. Стендаль прочитывает мемуары *m-me Roland*, *m-me Monteville*, *d'Aubigné* и выбирает оттуда анекдоты и факты о непокорности своевольного чувства. У Шенье, Шамфора, в «Трактате об амбиции» Сешеля, как и всюду, Стендаль выделяет и значительно подчеркивает хитрую или властную настойчивость воли и чувств, недовольство мелочами жизни, отвращение к умеренности и повышенный вкус к удовлетворенной амбиции («*chasse au bonheur*», «*passion de parvenir*», «*volonté de puissance*»). Стендаль изучает Сен-Симона, Лабрюйера, Монтескье, Вольтера, Ретиф де ла Бретона, и его восхищает искусство обнажения оборотной стороны медали в нравах внешне учтивой аристократии. Ему импонирует наступательный напор героев Лакло, Мариво, Лесажа и Бомарше. Моральный индифферентизм, сухость ума, ловкость в одурачивании враждебной привилегированной среды, умелая расчетливость даже и в чувствах — все эти качества для пробивающегося буржуа оказались необходимыми и теперь. При всем разнообразии эти писатели сходны в одном. Дают ли они «анатомию души» или изображение общественных нравов — известные свойства человека они мыслят отдельно, взаимообособленно, как самостоятельные инстанции, замкнутые в определенной законченности и неразложимости. Коварство, гнев, скупость, зависть, любовь, гордость, ханжество и все множество прочих подобных понятий, а также и все складывающиеся на их основе характеры у них существуют как бы сами по себе, без тех непрерывных усложнений и взаимно просачивающихся противоречий, какие вносятся многообразием жизни в живую психику всякой

личности. При описании нравов различным персонажам вверяются различные и тоже обособленные проявления различных сторон общественной жизни. Каждое лицо представляет собою некоторую абстракцию, которая одна в нем и получает свое раскрытие. В том случае, когда персонаж должен совмещать в себе разные и противоположные качества, эти последние представляются опять-таки не как взаимодействующие и взаимопроникающие, а в виде лишь простого сосуществования, как рядоположности. Они могут находиться во взаимной борьбе, но и борьба в этом случае представляется лишь в виде простого выталкивания и механического замещения, живая слитность и взаимопроникнутость и здесь отсутствуют.

2

Стендаль целиком стоит на позиции такой же рационалистической изоляции. В его творчестве поток внешней действительности, круг ежедневных встреч, привычных забот и поступков не втянут в психологическую ткань. Страсть, мысль, чувство в его персонажах живут особняком, сами по себе, и его анатомия души не выходит за пределы сопоставлений и столкновений двух-трех схематически выделенных психических инстанций. Его герои, например, Жюльен или Фабриций, имеют свой круг развития, вращаются в своей среде, высказывают свои взгляды по разным поводам, переживают ряд чувств, но это в них не приведено во взаимодействие. Если на одной из страниц Жюльен проливает слезы жалости к заключенным, находящимся за стеной квартиры Вальнода, то эта острота социальной отзывчивости на дальнейших страницах будет совсем забыта. Если Жюльен иногда рассуждает о революции, восторгается заговорщиками, то это происходит лишь эпизодически, к случаю. Ни в каком соответствии его словесная революционность не находится с главной линией его жизни и поведения. Если бы это было показано как его непоследовательность, тогда противоречие было бы снято. Но такой темы в этом образе нет. Противоречие просто не замечается, оно брошено на дороге и не входит в общий синтез. Стержневые любовные переживания Жюльена связываются непрерывно только с его амбицией. Все его другие проявления к основной психологической теме романа никакого отношения не имеют.

То же самое и у Фабриция. Как его жизнь увязывается с его общим обликом и с тем кругом мыслей и чувств, которые сюжетно ведут роман, — об этом нельзя получить никакого представления. Фабриций учится в иезуитской школе, потом возвращается среди придворной аристократии Пармы, готовится занять пост епископа, следовательно, должен был так или иначе войти в тот круг всякого коварства, хитрости и продажности, который здесь же рисуется. Но автор только констатирует его идеальную чистоту и возвышенность настроений. В круговороте каких конкретных впечатлений, чувств и мыслей происходит это идеальное очищение души, — об этом нет речи. Противоречия не сведены, в этой плоскости опять нет взаимодействия. В Фабриции вырастает крупная клерикальная персона, все поражаются глубине его знаний, вскоре он становится влиятельным и убежденнейшим проповедником, обо всем этом рассказывается по разным поводам без всякой связи с основной линией его поведения, которая в романе подвергается непосредственной психологической разработке. В результате, при видимой многокачественности героя, рисунок остается однолинейным. Разные стороны психики не увязаны, не проникают друг в друга, не развиваются в единую диалектику взаимодействия и непрерывности.

Стендаль знал нравы, но не знал их жизни и преломления в индивидуальных переживаниях отдельных лиц. Он знал отдельные чувства и склонности, но не улавливал сложной диалектики их непрерывного сосуществования в одной личности.

Совсем не случайно, что у Стендаля весь материал романов, не имеющий прямого отношения к любовным чувствам героев, композиционно обособлен, сюжетно не актуализован и ощущается как отягчающий придаток. Иначе и не могло быть в силу внутренней несвязанности этих элементов. Нравоописательная часть романа, падая на особо выделенные суммарные страницы, захватывает нравы лишь в их самых общих и верхних чертах. Там, где он желал бы дать живую сцену, рисунок всегда быстро переходит в обобщенную рассудочно-описательную характеристику. В этих случаях или сам автор откровенно берет себе слово, или вверяет это речам и мыслям своих главных лиц (см., например, сцены в гостинной де ла Моль, на балу и др.; они почти целиком состоят из обобщенных сентенций и высказываний графа Альтамыры, Матильды или самого Жюльена).

В силу той же разорванности между психикой и конкретным бытом у Стендаля поступки и качества его главных героев, на

которых сосредоточена нить основных психологических задач романа, совсем освобождены от общих реальных норм. Все главные персонажи Стендаля являются исключениями, всегда далеко выходящими за пределы своей среды. Они всегда поставлены в особое эстетически привилегированное положение. Жюльен всегда вызывает «ропот удивления». Он всюду странный, всюду несравненный: и среди родственников, и в доме Реналь, и в Безансоне среди семинаристов, и среди аристократии в доме де ла Моль. Мы никогда не видим, как он живет общей жизнью. В общей обстановке он иногда появляется, но лишь для того, чтобы удивить всех своими талантами и подчеркнуть свою непохожесть ни на что до сих пор известное. То же и Фабриций. Ему заранее предоставлены все привилегии удивляющего и обаятельного исключения. В гостиной он поражает изяществом беседы, в столкновении с врагом он безудержно храбр, в любви необычайно пылок и благороден, на церковном амбоне красноречив так, что театры перестают работать: вся публика устремляется слушать его проповеди; он прекрасен даже тогда, когда играет в карты¹.

В виде подобных же исключений представлены его героини: они подчеркнуто выдвинуты из общих условий и норм окружающей среды. И m-me Реналь, и Матильда, и Клелия, и герцогиня Сенсеверина, каждая по-своему награждены такими качествами, которые заранее освобождают проявления их натуры от всех норм общего порядка. Тем самым для автора легко достигается возможность двигать и направлять поведение героев исключительно по мотивам абстрактно взятой «логики страсти», как ее понимал Стендаль.

¹ Заметим здесь, что героическая исключительность Фабриция сохраняется Стендалем и в известных страницах, где описывается его пребывание на поле Ватерлоо. Во всех рассказанных там эпизодах Фабриций всюду остается единственным образцом храбрости и великодушия. Он оказывается наиболее находчивым, показывая брод через канаву. Он наиболее удачлив в стрельбе. При всеобщей панике он один из всех сохраняет спокойствие и остается в поле, с которого все бегут. Он один среди жадных и жестоких заступился за крестьянина. Он, несмотря на страшную опасность, отдает свою лошадь маркитантке. Всюду подвиг принадлежит только ему. Влияние Стендаля на изображение войны у Толстого признано им самим, проверено и неоспоримо подтверждено критикой. Однако здесь речь может идти лишь об общем виде и внешних элементах батальной картины. Той сложной и конкретно разнообразной психологии военных настроений, какую мы видим в персонажах Толстого, у Стендаля нет.

Совсем иное в творчестве Толстого.

Толстой всюду борется с выделенностью, и, кроме того, он всюду конкретен.

У Толстого нет героев. Что это значит? Не в том дело, что в персонажах Толстого нет таких качеств, которые выводили бы человека за пределы средней, обычной, промежуточной нормы. Крепость ума и волевая выдержка Андрея Болконского, широкое добродушие, этическая требовательность и чистота натуры Пьера Безухова, душевная самостоятельность и независимая прямота общего поведения Левина, изящная женственность, ум и внутренняя одаренность Анны — все это такие черты, которые каждого из этих лиц в своей среде выделяют, заставляют относиться к ним или как к людям «странным», или как к людям высшей внутренней силы. У Толстого они не «герои», но их легко было бы сделать «героями» в принятом, эстетически приподнятом смысле. Не в том также дело, что в романах Толстого нет лиц, которым вверяется ведущая концентрирующая роль. «Главные» персонажи сейчас же выделяются нашим сознанием, и роман, как и всегда, строится на стержневых фигурах. Иллюзия отсутствия выделенности достигается тем, что все проявления героя поставлены и распределены в своей среде. Каждая индивидуальность Толстого живет среди других индивидуальностей, в каждый данный момент столь же равноправных, самостоятельных, имеющих свой круг независимых качеств, мнений, пристрастий и влекущих интересов. Герой показан в общей массе, среди других, среди многих, он введен в общую атмосферу обычных пестрых проявлений и оценок. Помимо того особого положения, которое каждый персонаж занимает в силу своеобразия своей индивидуальности, Толстой не забывает той тысячи связей, которые на данный случай, на данном месте уравнивают его с другими и в бегущем, непрерывно меняющемся потоке жизни делают его одним из многих, поворачивают его разными сторонами среди множества ответных оценок и отношений.

У Толстого нет ни быта отдельно от психики, ни психики отдельно от быта. Нет и той разделенности в переживаниях, впечатлениях и мыслях одного и того же персонажа, какую мы отметили в рисунке Стендаля. Разные проявления психики у Толстого всегда слиты.

Известная концентрация внутреннего состава персонажа около какого-либо заданного центра свойственна всякому художественному образу, в том числе и образам Толстого. Каждый из персонажей представляет собою какую-то разновидность того общего явления или проблемы, какая в данном произведении подвергается художественной разработке.

Остановимся для примера на романе «Анна Каренина». Определенная собранность около заданного единства присутствует в каждом лице. Анна вся собрана около ее страсти к Вронскому. Все наполнение Анны от начала до конца определяется целями раскрытия моральных законов, которые обнаруживаются в данной ситуации и на которые имел в виду указать Толстой. Собран и Левин. Его неуспокоенность, неустанное искание морального оправдания своей жизни и деятельности, что приводит его в конце концов к признанию требований добра и самоотвержения и связывает этот образ с Анной, — все это звучит в каждой странице, наполненной словами, поступками и общим поведением этого лица. История его любви к Кити тоже идет параллельно к отношениям Вронского и Анны. Образ Вронского явно оттеняет собой некоторую черту, иллюстрирующую общую тему семейных, преимущественно супружеских отношений. В той же теме явно разработаны Стива Облонский и Долли и такие эпизодические персонажи, как Бетси или Лиза Меркалова. В общей цепи идеологической системы романа, несомненно, находятся и такие персонажи, как Сергей Кознышев, Катавасов, Варенька. Следовательно, определенные границы изоляции и отбора существуют и в персонажах Толстого. Но все же здесь мы имеем нечто раздвигающее и парализующее эту изоляцию, нечто такое, что в читательской иллюзии дает возможность говорить о полноте, всесторонности и особенно осязаемой реальной жизненности образов Толстого. Откуда же является такое впечатление? Что его создает?

Проследивая жизнь возникающего и развивающегося чувства, Толстой не отрывает его от полноты и разнообразия реального пребывания человека. Данную страсть, мысль, нужное ему явление или проблему Толстой погружает во всю бытовую наполненность человеческого бытия. Основная заданная тематическая струя живет не сама по себе, а в бесконечном погружении в некий разнообразный и могучий аккомпанемент захватывающих, сливающихся и пересекающихся воздействий и проявлений ежедневного бытового обихода. Конечно, вся сложность такого сопровождения стремится не выходить за пределы необходимо

поставленных целей рисунка. Конечно, всякий эпизод, взятый во всей полноте бытового окружения, идет за направляющей темой, исходит от нее, ведет к ней и ее собою обслуживает. Это вовсе не безразличный перечень всякого рода бесчисленного множества мелочей. Всюду звучит целеустремленность отбора, диктующегося авторским пониманием происходящего. Но это единство сложнейшего многообразия движется и звучит как богатая симфония жизни, в то время как у Стендаля в таких случаях видим лишь оголенную, препарированную рассудком абстракцию или же обрезки разрозненных и несогласованных, взаимно не связанных линий.

Сравним Жюльена и Левина. Основными, стержневыми моментами в концепции личности Левина, несомненно, являются, во-первых, его отношения к женщине, его семейственность, выраженная в особых чертах, которыми эта любовь противопоставлена любви Вронского и Анны и самой Анны к Вронскому; во-вторых, нравственный склад его натуры, чем он противопоставлен таким лицам, как Вронский, Облонский, Кознышев, Катасов и др. Однако и любовь к Кити, и моральные искания в Левине живут не изолированно: и то и другое дано не только в непрерывном взаимном соотношении, но и в непрерывном взаимодействии; с множеством бесчисленных обрамляющих мелочей, с которыми его личность входит в общий уклад ежедневного быта. Любящий Левин не перестает быть хозяином-помещиком. Он всегда, в каждый момент находится в кругу маленьких событий, ежедневных очередных забот, радостей, желаний, планов и огорчений. Толстой стремится охватить весь поток данного состояния. Поэтому рядом с любовью к Кити он не забывает очертить множество точек и пятен в сознании Левина, как будто бы посторонних для его чувств к Кити, но с которыми эти чувства живут рядом, входят в их массу, *изменяются вместе с ними*, звучат не отдельно, а как их общая часть и через это получают конкретную наполненность и многообразную бытовую выраженность.

У Вронского, в свою очередь, любовь к Анне перемежается и в каждый момент совмещается с множеством текущих второстепенных и, казалось бы, далеких фактов, волнений, огорчений, привычек и соображений. Вронский и Анна, Вронский и его мать, Вронский и его сестра. Вронский и его приятели Яшвин и Петрицкий, Вронский и Струговщиков — все это присутствует в нем всякий раз не в качестве обособленных эпизодов, а как сплетение, сплошной сгусток нитей и импульсов, толпящихся в

его сознании, взаимно проникающих друг в друга, задерживающих, осложняющих и направляющих основной поток его порывов и в то же время составляющих собою сложнейшую ткань какого-то целостного единства этого образа. Даже Анна, нарисованная, казалось бы, в исключительной сосредоточенности на чувствах к Вронскому, мужу и сыну, все же во множестве наполняющих каждую сцену мелочей открыта читателю в атмосфере какой-то многосторонней и сложной жизни. Анна у Облонских, Анна у Бетси, Анна в обращении с мужем, с сыном, с знакомыми, Анна наедине с собой — все это дано в ярких сценах во взаимном столкновении и совмещении и с непрерывным привлечением бегущих обиходных мелочей. И читатель, не отклоняясь от главного, видит Анну как бы во всей исчерпанности ее существа. Таким образом, выделенность образа из общей ткани жизни нивелируется и устраняется.

4

В изображении отдельных переживаний Стендаль также не знает конкретности, детальности и наглядной живой осязаемости. И это, конечно, опять находится в связи с его невосприимчивостью к бытовому выражению психики. Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны. Ему нечем заполнить сцену. Круг его представлений о внешних обнаружениях психики очень ограничен. Он оперирует весьма немногими условными и поверхностными признаками эмоций, которые в литературе были приняты от далеких традиций XVII и XVIII вв. Желая быть сколько-нибудь разнообразным, он варьирует детали лишь в рамках степени их интенсивности и всюду впадает в чудовищные преувеличения. Чаще всего фигурируют традиционные слезы. Всякое волнение, радостное, горестное, при всякой обстановке у всех персонажей вызывает увлажнение глаз, потоки слез, судорожные рыдания и т. п. Из иных оттенков привлекаются побледнение, краснота лица, стесненное дыхание, затем всякие содрогания, трепетания, судороги, онемение, обмороки, приступы бешенства и т. п.

Примеры можно брать почти на каждой странице. Жюльен объясняется с Матильдой: «Оскорбленное чувство душило ее (Матильду. — А. С.), она *залилась слезами*, и Жюльен увидел, что она *задыхается*. *Руки его онемели*, до того велико было усилие, к кото-

рому обязывала его политика». «Ах, прости меня, друг мой, — прибавила она, бросаясь перед ним на колени, — презирай меня, если хочешь, но люби меня, я не могу жить без твоей любви. И она упала в обморок». Вот пример оттенков в изменении лица: «Как? — спросил граф, бледнея... Его все увеличивающаяся *бледность* показывала, что он говорит правду...» «Граф был *бледен*, расстроен и так дрожал, что вынужден был схватиться за спинку кресла». «Она (герцогиня. — А. С.) скрестила руки... совершенная *бледность* сменила прежние краски, которые одушевляли ее прекрасное лицо...» «В противоположность им обоим, у него было *красное* лицо и беспокойный вид». В качестве особого оттенка для крайне острого переживания Стендаль придумывает особую стацию того же побледнения: «Фабриций ничего не сказал, но его глаза судорожно закрылись, и он сделался еще *бледнее*, чем был, хотя казалось, это было уже невозможно. В эти мгновения жгучей боли его *бледность* принимала *зеленоватый оттенок*».

При изображении сложных переживаний Стендаль оперирует несколькими выделенными линиями и размещает их по разным моментам в виде особо изолированных всплесков или сталкивает их в форме чисто логической дискуссии. Толстой ведет сразу огромный комплекс противоречивых линий, непрерывно актуализуя каждую из них в каждом моменте поведения.

Возьмем для сопоставления наиболее совпадающие ситуации у того и у другого романиста. М-те Реналь при сближении с Жюльеном страдает сознанием нарушения долга по отношению к мужу. Подобное положение переживает у Толстого Анна. Но как это происходит у Стендаля и Толстого? У Стендаля весь процесс внутренних мучений м-те Реналь сведен к констатированию отдельных противоположных состояний. Конкретного наполнения рисунок не имеет. Стендаль сообщает о страданиях м-те Реналь, но, в сущности, их никак не представляет. А когда желает представить, сейчас же впадает в общие фразы и шаблонные преувеличения: «Эта минута была ужасна; душа ее переживала *неизвестные* ощущения. Вчера она вкусила *неизведанное* блаженство, теперь она погрузилась в страшное несчастье. Она не имела никакого понятия о таких страданиях; они *помрачали ее рассудок*. На одну минуту у нее явилась мысль сознаться мужу, что она боится полюбить Жюльена. Это дало бы ей возможность говорить о нем. К счастью, она припомнила правило, преподанное ей теткой накануне свадьбы. Оно говорило об опасности каких бы то ни было признаний мужу, который, в конце концов, все-

таки ее господин. В порыве отчаяния она ломала себе руки. Ее осаждали образы самые противоречивые и мучительные» и т. д.

В романе имеется момент, где мучительное состояние m-те Реналь развертывается в целую сцену. Но и здесь, кроме голого обозначения и преувеличенных жестов, опять ничего не находим. К сожалению, нет возможности выписать эти страницы. Здесь находят себе применение все испытанные способы обнаружения страдания: конвульсивные отталкивания, онемение, столбняк и больше всего словесно-риторические излияния, восклицания и сентенции.

У Толстого тоже имеются такие повороты. Но известное брожение психики у него никогда не бывает лишь механическим чередованием противоположностей. Они у него слиты и идут непрерывно вместе, лишь, в зависимости от разных обстоятельств, меняясь во взаимном преобладании и соотношении. В Анне с начала и до конца романа непрерывно совершается процесс борьбы с преобладанием то одной, то другой стихии, но с постоянным присутствием и той и другой.

Внутреннее состояние Анны все время обрисовывается в каких-то двух планах. Одна сторона — это та, которая свободно выбивается на поверхность душевного поля, овладевает поступками, санкционируется волей и выражается в свободных проявлениях, другая живет где-то в скрытой глубине, оттеснена от сознания и пребывает в каких-то темных интимно-замкнутых тайниках. Под натиском обстоятельств и различных перемен вырастают кризисы, задолго подготовленные и как бы предсказанные рядом предшествующих картин и сцен. Это непрерывное сплетение открывается сразу, с первых же страниц, где появляется Анна. Сначала в области оттесняемой сферы находится ее зародившееся чувство к Вронскому. Радостно возбужденный поток первого увлечения в тысяче мелочей непрерывно переплетается с ощущением чего-то недолжного, которое заставляет Анну возникшее в ней чувство прятать от ясности своего сознания. Наоборот, после сближения положение сознательно оттесняемой сферы займет противоположная стихия, та, которая противостоит и мешает радости страсти (мысли и чувства, связанные с сыном, с мужем, сознание ложности и униженности своего положения и проч. — все это теперь Анна прячет от себя). И в каждом этапе Толстой никогда не забудет в верхний слой самочувствия и самообнаружения продвинуть напоминание о противоречиях внутреннего слоя. Рисунок получает непрерывный драматизм и многоголосую усложнен-

ность. При этом, как и всюду у Толстого, и здесь ни в какое сравнение со Стендалем не может идти постоянная связанность отдельных переживаний с конкретной атмосферой обстановки, насыщенность рисунка мельчайшими проявлениями бытового окружения.

5

Специально аналитические задания Стендаля, при его узко-рационалистических методах, обязывали его к многочисленным разъяснениям. Стендаль непрерывно разъясняет, многое говорит непосредственно от себя, еще больше от лица персонажей в диалогах, а больше всего во внутренних монологических размышлениях. Персонажи по каждому поводу ведут контроверсию своих сомнений, побуждений, анализируют побуждения других, подводят итоги, устанавливают позицию дальнейшего поведения, которое потом, в свою очередь, явится или иллюстрацией к сделанным разъяснениям, или новым поводом для новых разъяснений. При этом каждое размышление сохраняет все черты ясности и отчетливости хорошо сформулированных логических построений. Самый процесс размышлений Стендаль опять не конкретизирует, не учитывает в нем тех особенностей, которые делают и это явление, взятое само по себе, элементом общего потока психики, поставленной в какие-то конкретные условия данного момента и данных качеств личности. У Стендаля размышляют все и всегда одинаково стройно, отчетливо, с сохранением всех правил литературно-закругленной речи. Пояснения автора, саморазъяснения персонажей, речь персонажей в подставных комментирующих или докладывающих диалогах всюду сливаются в одну стилистически неразличимую ткань.

Иногда логическое спокойствие такого монолога Стендаль стремится оживить элементами эмоциональной окраски. В результате получается смесь логически упорядоченных рассудочных доводов со взрывами риторической цветистой декламации, с вопросами и восклицаниями и другими признаками фразеологической патетики.

Толстой тоже пользуется иногда монологическими размышлениями персонажей. Напрасно здесь указывают на Стендаля как на его предшественника и учителя. Такой способ обнаружения персонажа настолько был распространен в литературе XVIII и первой половине XIX в., что нет надобности в этом случае

Толстого связывать непременно со Стендалем. Это одинаково свойственно и Руссо, и Мариво, и Прево, и Бенжамену Констану, и Мюссе, и др. А главное, монолог у Толстого имеет совсем иной вид. Толстой перестраивает рационалистическую конструкцию монолога в направлении того же приближения к бытовому самоощущению. Ни логически упорядоченные сочетания условных или альтернативных суждений, ни фразеологическая стройность декламации не могли удовлетворить его художественных требований. Его монолог стремится приблизиться к наибольшей иллюзии живого процесса эмоционально-мыслительного акта как сложного клубка сталкивающихся мыслей, чувств и разнообразных побуждений. От бытового окружения персонаж не изолируется и в эти моменты внутренних остановок и размышлений. Действительность, непрерывно вторгаясь в сознание, своими толчками неустанно разрывает взятый ход мысли на множество раздробленных линий. От этого меняется вся структура речевого выражения монолога. Теряется систематичность построения, бегущие ассоциации рвут начатую фразу, вся речевая ткань приобретает отрывистость, незаконченность и как бы случайность связей. Самый ход мыслей и чувств при этом непрерывно связывается с наплывом мелких воздействий внешней обстановки данного момента (см. размышления Михайлова, Праскухина, Козельцова, Оленина, особенно отчетливо эти принципы построения внутреннего монолога обнаруживаются в «Анне Карениной», например, в монологах Долли, когда она едет к Анне, и еще больше в размышлениях Анны, когда она едет на вокзал, в конце романа).

6

Находят сходство в стиле Толстого и Стендаля, но это — очевидное недоразумение.

Говорят о простоте в стиле Стендаля. И сам он много раз заявлял о своих стремлениях в этом направлении. Действительно, много страниц в его романах написано в тоне докладывающей сухости. Но в общем строе речи, особенно когда дело касается эмоциональных моментов, Стендаль не прост. Он декламирует. Его риторика не имеет свободного блеска и яркого размаха, бледна и бессодержательна. Но это не простота, а только бесцветность. «Это было восхитительно», «он был великолепен», «он был обаятелен в эту минуту», «он был вне себя от счастья»,

«никогда он не испытывал такого страдания», «никогда он не был так счастлив», «кто может описать чрезмерность блаженства Жюльена?», «Матильда была обворожительна, никакими словами нельзя передать чрезмерного его восхищения» — подобными фразами пестрит каждая страница.

Ни о какой простоте не может быть речи и тогда, когда Стендаль дает сцену с диалогами. И фразы персонажа, и все ремарки автора о сопровождающих жестах и поступках одинаково строятся в тоне откровенной риторической приподнятости.

Выпишем один пример. Герцогиня делает подарок Ферранте. Между ними происходит следующая сцена: «— Ферранте! — воскликнула она. — Вы необыкновенный человек!» «Он вернулся как будто бы недовольный, что его задерживают. Лицо его было великолепно в эту минуту». «Возьмите, — сказала герцогиня, подавая ему футляр из оливкового дерева, — тут все брильянты, какие у меня остались; они стоят пятьдесят тысяч франков». — «О, сударыня, вы меня унижаете! — воскликнул Ферранте, с ужасом отшатываясь от нее. Лицо его совершенно изменилось. — Ведь я не увижу вас до тех пор, пока дело не будет сделано...» — «Возьмите, я этого хочу», — прибавила герцогиня с таким высокомерным видом, что Ферранте был сражен: он положил футляр в карман и вышел. Дверь закрылась за ним. Герцогиня снова вернула его. Он вошел с беспокойным видом. Герцогиня стояла посреди зала: она бросилась в его объятия. Через минуту Ферранте был почти без чувств от счастья; герцогиня освободилась из его объятий и глазами указала ему на дверь». В таком тоне написаны сцены и между Матильдой и Жюльеном, Клелией и Фабрицием.

Простота в стиле Толстого — в постоянной конкретности его рисунка. Эмоция у него говорит языком вещей и движений.

Стендаль далек от бытовой конкретности, и его выражение душевных состояний устремляется всегда на проторенные пути риторической декламации.

Толстой по-новому подошел к реальному идейному и душевному наполнению жизни, открыл сложность и пестроту душевных состояний. Мысли и чувства изображаемых лиц стали в его творчестве впервые раскрываться в обычной бытовой распределенности среди множества всяких привходящих и сопутствующих впечатлений.

В этом состоит то основное, что резко отделяет художественный метод Толстого от той прежней литературно-исторической традиции, к которой принадлежит Стендаль.

О ЕДИНСТВЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В «ВИШНЕВОМ САДЕ» А.П. ЧЕХОВА

1

Вопрос о единстве формы и содержания в «Вишневом саде» в настоящее время стоит наиболее остро. В последних работах о Чехове стало господствовать мнение, что в «Вишневом саде» ни идеологической, ни стилистической определенности и целостности нет и искать ее не следует, что сам Чехов по разным причинам не отдавал себе отчета в содержании и смысле написанного им текста и незаметно для себя соединил в пьесе внутренне несовместимые элементы.

Известно, что сам Чехов назвал «Вишневый сад» комедией и протестовал, когда эту пьесу называли драмой, что он был недоволен, когда в пьесе находили много «плачущих», что, намечая исполнителей для роли Ани и роли Шарлотты, Чехов очень заботился, чтобы роль не попала такому артисту, который не сумеет дать необходимой веселости или юмора, что он был вообще недоволен постановкой пьесы в Московском Художественном театре. На основании подобных высказываний Чехова были сделаны попытки истолковать и сыграть «Вишневый сад» исключительно как «веселую комедию»¹. Они окончились неудачей. Было признано, что «самый текст пьесы не давал театру материала именно для того, чтобы поставить и сыграть «Вишневый сад» как веселую комедию»². Отсюда делался вывод о несоответствии между действительным содержанием «Вишневого сада» и личными высказываниями о нем самого Чехова.

¹ *Соболев Ю.* Новый Чехов. Изд. «Библиотека «Огонька»», 1925; *Сыромятников Б.* Чехов в своих пьесах и на сцене // Чеховский сборник. М., 1929. С. 229—235.

² Отзыв Ю. Соболева о новой постановке «Вишневого сада» в МХТ (Известия ВЦИК. 1928. № 120, 25 мая).

Вывод излишне поспешный. Чехов, конечно, знал и вполне отдавал себе отчет в эмоциональной двусторонности «Вишневого сада». Его высказывания нисколько не отвергают в «Вишневом саду» грустной стороны, которая, очевидно, по его намерениям, должна была совмещаться с комедийным элементом. Вспомним, что термин «комедия» в понимании Чехова вовсе не означал отсутствия в пьесе печального и очень тяжелого содержания. Комедией названа «Чайка», где разворачивается тяжелая судьба Треплева, Нины Заречной, Маши Шамраевой, где финал завершается самоубийством Треплева. Первая пьеса «Иванов» названа драмой, однако Чехов называл ее и комедией, несмотря на то что, меняя частности, она по всем редакциям оканчивалась смертью героя.

По свидетельству К. Станиславского, термин «драма» для Чехова не был безусловным даже применительно к «Трем сестрам», то есть к пьесе, которую он сам называл «скучной», «тягучей» и с настроением, «как говорят, мрачней мрачного».

В «Вишневом саду» комическая стихия представлена более сильно, чем в какой-либо другой пьесе Чехова, в том числе, конечно, и в «Чайке». В «Вишневом саду» Чехов видел «местами даже фарс». Но именно — «местами». Это вовсе не значит, что Чехов всю пьесу понимал как сплошную веселость и комизм. Обратим внимание и на эти выражения Чехова: «Пьесу назову комедией...»¹ «Вышла у меня не драма, а комедия...» (20, 131). Сами по себе эти выражения показывают, что комедийность «Вишневого сада» в сознании Чехова вовсе не была совершенно бесспорной и исключительной.

В тех высказываниях, где Чехов касается отдельных деталей «Вишневого сада», тоже не видно, чтобы он, давая указания артистам, забывал написанный им текст. Чехов удивлялся, каким образом в «Вишневом саду» оказывается много плачущих. «Плачет только одна Варя», — настаивает он. По-видимому, ясно: автор не помнит, что у него в разных местах «плачут» и Раневская, и Варя, и Дуняша, и Трофимов, и Гаев, и Лопахин, и даже Пищик².

¹ Письмо В.И. Немировичу-Данченко 2 сентября 1903 г. // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 20. М.: Гослитиздат, 1949. С. 129. Далее ссылки на письма Чехова даются по этому изданию в тексте, с указанием в скобках тома и страницы.

² См. об этом: *Соболев Ю.* Чехов. Статьи, материалы, библиография. М.: Изд-во «Федерация», 1930. С. 122—123.

Но, во-первых, нельзя все ремарки, упоминающие плач или слезы, по смыслу считать одинаковыми. Слезы как выражение острого прилива страдающей печали в пьесе действительно показаны лишь в нескольких и немногих местах: у Раневской в I акте, при встрече с Трофимовым, напоминавшим ей об утонувшем сыне; у Раневской в III акте при словах: «Ведь мой сын утонул здесь. Пожалейте меня, хороший, добрый человек»; у Гаева при возвращении с торгов; у Вари после неудавшегося разговора с Лопахиным и, наконец, у Гаева и Раневской при выходе из дома. В остальных случаях смысл момента, где указан плач или слезы, предполагает взволнованность различного характера и иногда лишь с легким оттенком грусти. Указание на слезы иногда соединяется и с радостным волнением: у Раневской при возвращении на родину, у Фирса — обрадованного приездом Раневской. Часто слезы фигурируют для обозначения особой искренности и сердечности тона: у Трофимова при словах: «Ведь он обобрал вас»; у Лопахина в конце III акта; у Вари при обращении к Трофимову в III акте; у Гаева при обращении к Ане в I акте; у Вари при обращении к Раневской в III акте. Кроме того, нужно выделить особые «сопровождающие» слезы легко плаксивой Вари при рассказе Ани о парижской поездке или при словах Гаева о возможности спасти усадьбу (в I акте). Наконец, совсем особо стоят слезы Дуняши при словах: «Блюдечко разбила», или у Пищика: «Где деньги... Вот они...»

Таким образом, несмотря на обилие ремарок о слезах, смысл самого текста указывает на их очень ограниченное и крайне сдержанное прямое применение.

А кроме всего этого, напрасно слова Чехова в вышеуказанном письме, где он протестует против слез и плача, понимают в смысле требования совершенного устранения печальных и грустных чувств. Вовсе этого нет. Там речь идет не об устранении таких чувств, а лишь об оттенках в их внешнем выражении. Нужно продолжить чтение письма. После слов о том, что в пьесе нет «плачущих», Чехов пишет: «Часто у меня встречаются «сквозь слезы», но это показывает только *настроение* лиц, а не слезы» (20, 163). Итак, настроение, по характеру близкое к слезам, должно оставаться, но слез, буквального плача не должно быть. Чехов борется против сгущений, он ищет меры. Он боится преувеличений, ему нужны немногие, слегка наложенные штрихи, которые обозначили бы необходимую ему эмоциональную выраженность без всякой подчеркнутости и резкости.

Вот другой случай, где поправка Чехова касается лишь соблюдения необходимой меры эмоционального выражения. Во II акте МХТ имел в виду дать декорацию с кладбищем. Чехов поправляет: «Во втором акте кладбища нет» (20, 163). А в письме К.С. Станиславскому он поясняет: «Кладбища нет, оно *было* очень давно. *Две, три плиты*, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось» (20, 189—190). Опять речь идет об оттенке, но не об устранении. Эмоциональная тональность сохраняется, но остается лишь намеченной, обнаруженной лишь настолько, чтобы дать направление к известному эмоциональному восприятию происходящего, не поглощая при этом всех других оттенков и линий, которые должны здесь же проходить в общем звучании.

Наконец нужно вспомнить, что поправки и пожелания Чехова, направленные к постановке пьесы, касаются не только комических и веселых мотивов, но и элементов совсем противоположных. Напомним здесь хотя бы его заботу о печальной эмоциональной тональности звука от сорвавшейся в шахтах бадьи. Эта грустная интонация звука театру вначале не удавалась, и Чехов настойчиво останавливал Станиславского, стараясь разъяснить: «Не то, не то, — повторял он, — жалобнее нужно, этак как-то грустнее и мягче»¹.

Четвертый акт Чеховым назван веселым (см. 20, 135). Там действительно много комизма (фокусы Шарлотты, промахи Епиходова, шампанское, выпитое Яшей, калоши Трофимова). Но это не отменяет грустного конца акта. Станиславский рассказывает, что Чехов похвалил его за исполнение роли Гаева в конце IV акта. Это сцена прощания, то есть такая сцена, которая, конечно, Станиславским проводилась в тонах драматических².

М.П. Лилина, исполнявшая в первые годы роль Ани, писала Чехову в феврале 1904 года:

«Думала сегодня вечером поговорить с Вами об Ане: Вы говорите, что крик теперь лучше, это хорошо; а так ли я говорю: «Прощай, дом, прощай, старая жизнь», я говорю со слезами в голосе; раза два я пробовала говорить бодрым голосом, да не выходило. Вы скажите: как по-Вашему?»³.

И Чехов ответил: «Дорогая Мария Петровна, прощай, дом,

¹ Станиславский и свобода творчества // Театральная Россия. 1905. № 18. С. 310.

² Станиславский К. Собр. соч. В 8 т. Т. I. М.: Искусство, 1954. С. 272.

³ Балухатый С.Д. Чехов — драматург. Л.: ГИХЛ, 1936. С. 251.

прощай, старая жизнь — Вы говорите именно так, как нужно» (20, 238).

Все это показывает, что Чехов прекрасно видел в «Вишневом саде» и грустное и смешное и, несомненно, отдавал себе ясный отчет, сочетая их вместе.

Недовольство Чехова Московским Художественным театром, очевидно, было вызвано тем, что там происходило какое-то нарушение необходимых пропорций.

Напрасно упрекают МХТ, что он совсем не давал смешного. Смешное было и в первых постановках. Некоторые рецензенты в свое время даже находили, что «Вишневый сад» на сцене Художественного театра был дан в слишком «легком, смешливом, жизнерадостном исполнении». Находили, что Станиславский в роли Гаева слишком «чудит», что Качалов дал слишком жизнерадостного Трофимова, что Москвин упростил Епиходова, представив «просто болвана», без присущего этому лицу драматизма¹.

Смешное было, но дело заключалось, очевидно, не только в этом. Нужно было взять во всем какую-то свою меру, которая и не была осуществлена.

Неправильное представление о безотчетном отношении Чехова к тексту «Вишневого сада» явно повлияло и на решение вопроса о целостности этой пьесы.

По мнению Ю. Соболева, комический и драматический элементы в пьесе находятся в полной неслаженности, явившейся результатом чисто механического смешения двух элементов. Сначала будто бы Чехов писал смешную комедию с центральной ролью комической старухи, но так как в МХТ не нашлось подходящей исполнительницы для такой роли, Чехов решил эту роль приспособить к таланту О.Л. Книппер и в этих целях ввел в пьесу драматические ноты, не согласовав их с прежним комическим слоем².

Помимо явной механической упрощенности в понимании творческого процесса, такое предположение неприемлемо и потому, что оно не вяжется с фактами. В процессе работы над

¹ Кугель А. Грусть «Вишневого сада» // Театр и искусство. 1904. № 12. С. 304—305. Рецензент «Одесских новостей» «Старый театрал» в том же смысле писал об одесских постановках. Об излишне смешном в постановке «Вишневого сада» в МХТ см. также в заметке Н. Николаева «У художественников» // Театр и искусство. 1904. № 9.

² Соболев Ю. Чехов. М., 1930. С. 193; то же повторено в его же книге 1934 года (С. 277).

пьесой Чехов несколько раз писал о «старухе», но нигде не говорил о комизме этой роли. Затем, если предположить переделку этой роли именно для О.Л. Книппер, то непонятно, почему эта переделка должна была идти обязательно в направлении к драматизации и к устранению комических моментов. Первоначально для О.Л. Книппер Чехов намечал комическую роль Шарлотты, следовательно, в сознании Чехова комизм роли и талант О.Л. Книппер вовсе не были несовместимыми (20, 172). Кроме того, Чехов Раневскую именовал «старухой» или «старой женщиной» одинаково как до написания «Вишневого сада», так и после (20, 29, 205).

Но недоразумения в понимании «Вишневого сада» вызывались не только ложной мыслью о несоответствии между содержанием пьесы и высказываниями о ней со стороны самого Чехова. Те авторы, которые в своих суждениях опирались на текст пьесы, находили там материал для самых противоречивых суждений. В зависимости от того, на что устремлялось главное внимание критики, из разных элементов пьесы выделялась какая-либо одна сторона, и ее содержание распространялось на смысл пьесы в целом. Поэтому мы имеем такую большую пестроту мнений о социальном смысле «Вишневого сада».

Одни критики, обращая преимущественное внимание на сочувственные моменты в изображении Лопухина, считали этот образ наиболее близким для социальных симпатий самого Чехова¹. Другие подчеркивали и выдвигали сочувственное изображение уходящего дворянства, утверждая, что «Вишневый сад» является «выражением феодально-дворянской романтики»². Третьи считают «наиболее симпатичным» персонажем для Чехова студента Трофимова³.

Пока речь идет об отдельных сторонах каждого из главных персонажей, во всех этих статьях говорится много справедливого, вполне отвечающего тексту пьесы, но как только вопрос касается

¹ С разной степенью полноты и аргументации эта точка зрения высказывалась В. Фриче в ст. «А.П. Чехов. Биографический очерк» (Собрание сочинений А.П. Чехова. Т. 1. ГИЗ, 1929. С. 80); Добранов Ю. Социология чеховских пьес // Русский язык в современной школе. 1930. № 3; Локс К. Послесловие к изданию «Вишневого сада» (М.; Л.: ГИХЛ, 1932).

² Блюм В. О чеховской драматургии // Книга и революция. 1929. № 15—16. С. 13.

³ Нусинов И. За Чехова и против чеховщины // Русский язык в советской школе. 1929. № 3. С. 12.

оценки персонажа в целом и понимания пьесы в ее синтетическом смысле, каждое из этих мнений оказывается как бы вынужденным при усиленной акцентуации одних моментов текста к забвению или произвольной перетрактовке других.

С.Д. Балухатый в последних работах¹, оперируя текстом пьесы и высказываниями самого Чехова, приходит к выводу о непримиримой несовместимости разных элементов в сложении как отдельных персонажей «Вишневого сада», так и всей пьесы в целом. Он утверждает, что по первоначальному авторскому замыслу «Вишневый сад» должен был быть оптимистическим гимном новым силам жизни, пришедшим на смену старому дворянскому миру. Но с такою задачей Чехов не справился в силу промежуточности своего классового положения. «Чехов не освободился окончательно от эстетического очарования культурой вымирающего сословия» (230), и в то же время в нем сказалось «тяготение буржуазной демократии к создателям капиталистического прогресса» (231). Поэтому у него не было решительности в осуждении ни дворянства, ни буржуазии (смягченные образы Раневской и Лопахина). В Трофимове Чехов хотел дать образ «молодого революционера», но и здесь не получилось четкости, потому что «революционные слои общества были мало знакомы писателю» (231). Чехов хотел сообщить пьесе «мажорный тон», но над ним тяготела «старая манера», она «отложила в неизменном виде в ткани новой пьесы» (232) и «подчинила себе новый замысел автора» (233). В результате «Чехов дал не радикально новую форму, но, соединяя разнородные и разномысловые начала, лишь наложил новое на старое» (273).

О том же «отсутствии» у Чехова «четкого общественного мировоззрения» как об источнике «двойственности» и «неопределенности» образов «Вишневого сада» говорит и В. Гольдинер: «Несоответствующие сущности этого образа (т. е. образа Лопахина. — А. С.) полутона, в которых написана фигура Лопахина. («Тонкие, нежные пальцы, как у артиста... тонкая, нежная душа»), — отражение не определившегося до конца отношения художника к своему герою»².

¹ Балухатый С.Д. *Драматургия Чехова* // Балухатый С.Д., Петров Н.В. *Драматургия Чехова. К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском театре Русской драмы, 1935; Балухатый С.Д. Чехов — драматург*. Л.: ГИХЛ, 1936.

² Гольдинер В. Темы и проблемы творчества Чехова // *Литературная учеба*. 1940. № 1. С. 28—29. Статья Н. Никитина «Скрытое и явное» (*Литература в школе*. 1940. № 3) рассматривает только приемы изображения психики персонажей и совсем не касается вопроса о целостности пьесы и ее образов.

Таковы итоги изучения «Вишневого сада» к настоящему времени. Конечно, с такими итогами помириться нельзя. Против них восстает весь характер творчества Чехова и сам «Вишневый сад» как произведение величайшей художественной силы.

Не отрицая наличия в пьесе тех «противоположностей», о каких говорила критика, мы вправе спросить: не было ли у Чехова общей мысли, которая включала бы в себя и двойственное освещение действующих лиц, и сложность сочетания различной эмоциональной тональности в общем движении пьесы? Видимые противоречия не охвачены ли более общим единством, где они получают целостный, разумно-дифференцированный смысл?

2

Прежде всего обратим внимание на особенности драматического конфликта, развертывающегося между основными действующими лицами пьесы.

В «Вишневом саду» в полном соответствии с исторической действительностью дана социальная расстановка сталкивающихся сил: уходящее дворянство — Раневская и Гаев, поднимающаяся буржуазия — Лопахин, не сливающаяся ни с дворянством, ни с буржуазией и устремленная в какие-то иные социальные перспективы мелкобуржуазная интеллигенция — студент Трофимов, сын аптекаря. Психика каждого из этих лиц поставлена в тесную связь и зависимость от его условий жизни. Хозяйственная беспечность Раневской и Гаева явно говорит о привычках праздного существования и готовой обеспеченности за счет чужого труда; хозяйственная рассудительность Лопахина и его приобретательский пафос соответствуют исторической позиции поднимающейся буржуазии; одинаково отрицательное отношение Трофимова к пережиткам крепостнического дворянства и к новым способам буржуазной эксплуатации вполне соответствует общественным воззрениям революционно настроенных групп интеллигенции того времени; уход Ани за Трофимовым, отклик ее на призывы к труду и к новому будущему естественны для потомков разорившегося дворянства, потерявшего прежние устои жизни.

Основным поводом, вокруг которого происходит концентрация, обнаружение и движение этих противоречий, является утрата усадьбы Раневской.

Но как Чехов обставляет этот конфликт?

Тема распада дворянско-помещичьего хозяйственного строя, разорения дворян и хищнического обогащения поднимающейся буржуазии в литературе давно уже не была новой. Известно, что этот процесс экономических сдвигов в жизни России в половине XIX в. получил отражение больше всего в творчестве Салтыкова-Щедрина, касались его и Л. Толстой и А. Островский и др. Там эти противоречия брались со стороны хозяйственно-имущественной конкуренции. Столкновения между купцом и помещиком происходят на почве враждебно-активного стяжательства купца и обороны, правда, вялой и бессильной, но все же обороны помещика. В связи с этим там отношения между сталкивающимися лицами окрашены явной враждебностью, взаимным недоброжелательством (иногда до времени лукавым и скрытым).

У Чехова взят конфликт на той же основе социальных противоречий, но не с этой стороны, то есть не со стороны хозяйственно-материальных и сознательно-враждебных притязаний сталкивающихся лиц. В «Вишневом саде» нет ни враждебной агрессии купца, ни сопротивляющегося ему и борющегося за свои хозяйственные выгоды помещика. В завязке «Вишневого сада» для помещиков нет даже угрозы разорения. Драматическое положение Раневской и Гаева состоит не в том, что они с утратой усадьбы хозяйственно обессилеваются и теряют привычную материальную обеспеченность. В исходной ситуации пьесы подчеркивается, что хозяйственные ресурсы, какие им могла дать усадьба, следуя совету Лопахина, легко можно было бы сохранить и даже увеличить (эксплуатация имения путем сдачи земли в аренду для дачников). Но пойти на эту меру Раневской и Гаеву мешают особые чувства, которые связывают их с усадьбой в том виде, как она есть. Вот именно эта область чувств и является главным предметом фиксации во всем конфликтном сложении пьесы.

Социально-конфликтное состояние действующих лиц (Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов) сосредоточено на невольных, самую жизнь созданных различиях в индивидуально-интимной психике каждого из них. Судьба усадьбы у разных людей поднимает разные переживания, естественные и близкие для одной стороны и совершенно посторонние, чуждые для другой. В развитии этих противоречий и состоит драматическая тема основного сюжетного узла пьесы.

В связи с этим обрисовка каждого действующего лица состоит в показе несоответствия между его субъективно-интимным состоянием и тем, как это состояние воспринимается и понимается другим лицом, его невольным антагонистом.

Чувств Раневской и Гаева не разделяет Лопухин, и их поведение ему представляется странным и непонятным; он удивляется, почему на них не действуют столь для него очевидные доводы к благоразумному и выгодному исходу из их затруднений. К этой же усадьбе сам Лопухин имеет свои «особые чувства», которые опять-таки являются дорогими лишь *для него* и представляются странными и даже предосудительными для других.

Трофимов не разделяет чувств ни Раневской, ни Лопухина. То, что для них дорого, с этим у Трофимова нет никаких эмоциональных связей. С усадьбой и вишневым садом у него соединен свой ход чувств и мыслей, весьма далекий от переживаний Раневской и тем более Лопухина. То, что для Раневской представляется важным и ценным, для Трофимова давно уже подлежит разрушению и устранению, то, что Раневскую пугает, то для Трофимова звучит радостным призывом. Здесь с Трофимовым объединяется и Аня. Но их собственный внутренний мир чувств остается чуждым и странным для остальных. Решительность суждений, истинность которых представляется Трофимову столь очевидной, его горячность и вера в скорое и счастливое обновление жизни и весь круг его поведения людьми другого мира воспринимается как что-то не совсем серьезное, по молодости наивное, иногда нескладное и смешное.

В таком двояком освещении — изнутри и извне — происходит все наполнение ролей каждого лица. С одной стороны, пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность, серьезность и значительность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой — показать всю ее относительность, эмоциональную неразделенность и удивляющую или смешную странность в глазах других лиц.

В обнаружение привязанности Раневской к усадьбе и вишневому саду вовлекаются темы о самом важном и значительном в ее личной жизни: воспоминания о матери, о детских годах, о внутренней, уже ушедшей чистоте и ясности детских чувств, о смерти любимого ребенка, о собственной внутренней запутанности и искании уюта и отдыха в атмосфере прежней чистоты. На этом фоне выступает уже любовь к саду, к вещам, к стенам и комнатам, которые овеваны далекими и субъективно

дорогими для Раневской воспоминаниями. Относящиеся сюда высказывания Раневской построены в лирически повышенной интонации. Смысл вплетенных сюда лирических восклицаний отмечается и разворачивается сейчас же в элегически-медитативных признаниях: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» и т. д.

В одном месте проявление чувств Раневской совсем близко к смешному: «Я не могу усидеть, не в состоянии... (*Вскакивает и ходит в сильном волнении.*) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая. Шкапик мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой...» Но автор, как бы предупреждая возможность комического впечатления, сейчас же ставит реплику Гаева: «А без тебя тут няня умерла».

И всюду, на протяжении всей пьесы, там, где речь возникает о привязанности Раневской к дому и усадьбе, автор не забывает сейчас же подчеркнуть грустные или трогательные моменты ее воспоминаний.

Рядом с Раневской идет Гаев. У обоих психологическое наполнение однородно, но лирическая часть, направленная к обнаружению того, что в их положении показано значительно-волнующим, преимущественно выражена в Раневской, а обратная сторона, то есть та, где происходит фиксация странности их психики и поведения, сосредоточена на Гаеве. Лирическая часть в роли Гаева почти совершенно отсутствует. Только отдельные, кое-где расставленные штрихи и намеки, особенно в III и IV акте, показывают, что все, чем страдает Раневская, одинаково относится и к нему. Зато все впечатление нелепости, нескладности оказывается присущим преимущественно Гаеву, хотя черты, лежащие в основе этого впечатления (безделье, праздное существование, беспочвенная мечтательность), должны относиться вообще к дворянскому кругу. Заметим здесь, что речи Гаева (к шкафу, к природе), вставленные в качестве выражения его смешной склонности к лишним и ненужным словам, в содержании своем не являются смешными. И здесь, таким образом, смешное и странное сливается со значительным.

Лопахин дан в том же двойном освещении. Он не понимает особых чувств Раневской и Гаева. Он не понимает и стремлений Трофимова, и для них он чужой и внутренне посторонний. Но в роли Лопахина есть тоже свои лирические моменты, где он

раскрывается в субъективном пафосе. И здесь пьеса принимает опять все меры к тому, чтобы сделать ощутимой серьезность и внутреннюю значительность его стремлений и чувств, как их субъективно, в себе, ощущает сам Лопахин.

Самым трудным местом в этом смысле является момент возвращения Лопахина с торгов, когда он только что купил усадьбу. Ситуация сама по себе вполне отвечает мысли о невольной и неизбежной расходимости и разобщенности чувств столкнувшихся здесь людей. Нужно было дать почувствовать одинаково законную оправданность и горя Раневской, и радости Лопахина. Сознывая всю эмоциональную невыгодность в положении Лопахина, открыто радующегося около чужого горя, Чехов обставляет это место всевозможными средствами для его эмоционального оправдания. Как в наброске Раневской, так и здесь автор подчеркивает внутреннюю естественность и неизбежность тех особых чувств, которые должны были волновать Лопахина при покупке имения.

Известный пьяный монолог Лопахина в содержании своем контрастно разворачивает как раз те пункты, на которых концентрировались и чувства Раневской. Там воспоминания детства, и здесь воспоминания детства, там представление о родовой традиции, корнями уходящей в далекие поколения отцов и дедов, здесь тоже: «Вишневым сад теперь мой, мой!.. Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню. Я сплю, это только мерещится мне» и проч.

Самая несдержанность эмоциональной вспышки Лопахина здесь тщательно мотивируется и оговаривается. Это происходит сейчас же после покупки, когда чувства еще не улеглись, ими трудно было владеть. Лопахин пьян. Начало речи Лопахина сопровождается ремаркой: «сconfуженно, боясь обнаружить свою радость». После монолога он подходит к Раневской со словами утешения и ласкового укора: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь». А дальше он уже берет тон иронии к собственному нечаянно распустившемуся размаху: «Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю! (*С иронией.*) Идет новый помещик, владелец вишневого сада!»

Чехов чувствовал возможность искажения субъективно оправданной и по-своему серьезной лирики Лопухина и поэтому заботливо предупреждал в письмах, чтобы актер не впал здесь в привычное исполнение купеческих ролей (20, 170, 169).

И в роли Трофимова нужно различать внутренний лирический пафос и тот аспект, в каком воспринимается его мир со стороны всех окружающих. Для него самого его убеждения и его вера ценны и близки и глубоко серьезны. Но эта серьезность и значительность его внутреннего мира существуют только для него самого и отчасти для Ани, которая воодушевлена его верой. Для других он «облезлый барин», странный и смешной человек. «Вы ничего не делаете, — говорит ему Раневская, — только судьба бросает вас с места на место, так это странно... Не правда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь. Смешной вы!» А его смелость в решении всех вопросов, его вера в будущее объясняется лишь тем, что он молод, не успел перестрадать ни одного вопроса и жизнь еще скрыта от его молодых глаз (Раневская).

Имеется в пьесе один вводный мотив, который явно предназначен к тому, чтобы оттенить и подчеркнуть мысль об относительности, об индивидуальной закрытости, неразделимости и непобедимой власти субъективно переживаемого эмоционального мира. Речь идет о любви Раневской к тому, кого она оставила в Париже. В начале пьесы Раневская решительно отказывается от всякого напоминания о нем (рвет телеграммы, полученные от него). В III акте этот мотив вновь всплывает и на этот раз в совершенно ясном тематическом применении. В городе происходят торги, которые должны решить судьбу усадьбы. Раневская страдает. На призыв Раневской о поддержке Трофимов отвечает ей рассудительной идейно-оправданной репликой: «Продано ли сегодня имение, или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка...» Раневская отвечает лирическим выражением неудержимого страдания, которого опять Трофимов разделить не может: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом. *(Обнимает Трофимова, целует его в лоб.)* Ведь мой сын утонул здесь... *(Плачет.)* Пожалейте меня, хороший, добрый человек».

Сейчас же после этого происходит сцена с поднятой Трофимовым телеграммой из Парижа. Раневская признается, что она

не может справиться со своим чувством к человеку в Париже: «Я люблю его, это ясно... Люблю, люблю. Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу...» Трофимов, явно не понимая чувств Раневской, по-своему волнуясь, отвечает опять рассудительными словами: «Ведь он обобрал вас... Ведь он негодяй...» и проч. Тогда Раневская сердится и говорит Трофимову резкости: «...в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод... Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа...» Два повода к столкновению сходятся в одной мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании, о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих. Главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, поясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл.

3

Соответственно с этой темой об обособленности и субъективной относительности индивидуального внутреннего мира размещены в пьесе и роли других второстепенных лиц. Весь этот дополнительный ансамбль персонажей вовлечен в пьесу не только ради достижения бытового колорита. Бытовой колорит само собой, но те немногие линии и черты, какие в пьесе даны для каждого из этих лиц, свидетельствуют о некоторой общей устремленности автора в их подборе. Каждое лицо обнаруживает себя в каких-то посторонних, как бы случайных мелочах, но эти внешние незначительные бытовые мелочи всегда даны в таких моментах и пунктах, которые явно указывают на их общий смысл. У каждого из этих лиц имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. Каждый среди других — один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности и несливаемости.

Наиболее отчетливо это выражено в роли Шарлотты. Шарлотта развлекается и смешит других, но она всегда остается для всех чужой. Она страдает в своем одиночестве и прямо говорит об этом: «Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю... Ничего не знаю... Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет... все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я — неизвестно...»

В IV акте разворачивается картина последних прощальных минут перед отъездом из проданной усадьбы. Бездомная одинокая жизнь Шарлотты теперь отягощается новой и уже совершенной бесприютностью. Она теперь никому не нужна. В момент лирического прощального разговора Ани и Любви Андреевны Шарлотта появляется, «тихо напевает песенку». Гаев на это замечает: «Счастливая Шарлотта: поет!» Шарлотта действительно, не нарушает тона обычной для нее шутильной забавы, берет узел, похожий на свернутого ребенка, и дает сценку «чревоуещания»: «мой ребеночек, бай, бай... (*Слышится плач ребенка: уа, уа!*)» и т. д. Потом бросает узел и говорит: «Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так...» И эта реплика сразу делает для зрителя прозрачным ее состояние одинокой молчаливой тревоги.

В других лицах нет столь открытой драмы осознанного одиночества, но обособленность за каждым остается, в каждом случае сохраняя двойную тональность, то смешную, то печальную.

Варя, «монашенка», внешне близкая и для Раневской и для Ани, но чуждая всем по интимному душевному миру, всегда сосредоточена на какой-то своей мысли и заботе. С ее «странностями» тоже связаны некоторые комические штрихи. Над нею смеются Лопухин, Трофимов, досадует Аня («Охмелия, иди в монастырь...» «Блаалепие!» и т. п.). Но комизм, связанный с Варей, тоже сопровождается грустным чувством. Зрителю ясна серьезность домашних забот Вари. Кроме того, ее отношения с Лопухиным полны драматизма. Та душевная неувязка, которая мешает Лопухину, несмотря на взаимное расположение, сделать ей предложение, поставлена в пьесе в полном соответствии с общей цепью внутренней несмыкаемости и разброда. Варя одна среди всех. Она одинока.

Отчетливо отмечена обособленность Симеонова-Пищика. Он тоже как-то участвует в общей компании («попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй»), но у него свои заботы, свое особое направление мыслей. Он постоянно думает о своей дочке Дашеньке и все время ищет денег: «Мне бы, Любовь Андреевна, душа моя, завтра утречком... двести сорок рублей. Гаев. А этот все свое» и проч.

В своем мире, и очень далеко от настоящего, живет Фирс, осколок давней крепостной поры. Но он этого не замечает, и торжественность привычных ему забот и волнений вызывает или общую снисходительную улыбку, или самодовольную грубость

Яши — лакея нового типа. Но для самого Фирса его заботы и волнения весьма важны и значительны («...без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом...»).

Эпиходов смешон в своих неудачах, смешны его высказывания невольно и вся его сумбурная, претендующая на образование фразеология. Но в то же время в пьесе дается понять, что за этой смешной стороной в нем самом кроется какая-то действительная горечь. В главном для себя он тоже остается отрезанным от других. Он любит Дуняшу и очень смешно об этом говорит: «Если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа...» Но через неуклюжее умничанье в его словах пробивается и печальное: «Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово... У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь».

Комично складываются отношения Дуняши и Яши, и комическое впечатление получается в результате взаимно наложенной несообразности и несоответствия в словах и настроениях одного и другого. При внешней близости между ними нет и тени предполагаемого внутреннего совпадения. Дуняша объясняется в любви, а Яша нелепо морализует и форсит «образованностью»:

«Д у н я ш а. Если, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

Я ш а (*целует ее*). Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Д у н я ш а. Я страстно полюбила вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать.

Пауза.

Я ш а (*зевает*). Да-с... По-моему так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная».

В результате получается, что у всех лиц пьесы имеется внутри что-то эмоционально дорогое и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих.

Поскольку в пьесе речь идет о конфликте, источники которого находятся вне воли людей, становится понятным идейно-тематический смысл той атмосферы взаимного расположения, теплоты и сердечности, какая господствует между всеми действующими лицами (кроме Яши; о нем речь особо), особенно между главными лицами пьесы. Становится ясным, что Чехов, рисуя представителей данных социальных групп, имел в виду в каждом из них лишь те социально характеризующие черты, какие тематически и типологически отвечали сущности намеченного им конфликта, то есть теме невольного расхождения, без взаимного недоброжелательства.

В самом деле, Чехов знал дворян-помещиков, жадных, узких себялюбцев, надутого кастовым, сословным чванством, знал и купцов-кулаков вроде Колупаевых и Разуваевых и других подобных хищников, грязных, жестоких, не имеющих никакой жалости. Однако для «Вишневого сада» Чехов остановился не на них и не включил сюда таких типов, как жаба-Рашевич с его злобной философией «о белой кости» (рассказ «В усадьбе») или хотя бы как помещик Павел Александрович с его жестокой рассудительностью и бездушием (рассказ «Жена»). Вместо Раневской могла бы оказаться барыня, подобная самовлюбленной ханже-княгине, благотворительствующей, но совсем не понимающей истинной доброты (рассказ «Княгиня»). На месте Лопухина мог бы быть какой-нибудь Цибукин («В овраге»). Знал Чехов и купцов — хищных владельцев пригородных дач (рассказ «Кулачье гнездо», 1885). Но в «Вишневом саду» Чехов для представителей тех же социальных слоев из огромного материала жизни взял иные черты. Почему?

Такая ситуация, когда между Раневской, Лопухиным или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством и когда тем не менее они все же внутренне оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают друг друга, эта ситуация сама собою содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми таким образом уводятся вглубь, в общий строй жизни, который определил неминуемость той драмы, которая происходит теперь.

Ясно, почему в «Вишневом саде» нет борьбы между действующими лицами. Как видим, это происходит вовсе не потому, что Чехов не умел завязать и развязать этой стороны драматического движения, и не потому, что Чехов хотел достичь обновления формы как таковой, а потому, что перед творческим вниманием Чехова в «Вишневом саде» стояла такая область человеческих отношений, которая как раз не включала в свое содержание подобных моментов активности. Разрозненность между людьми его здесь интересовала только со стороны произвольности и неизбежности внутреннего разлада в данной обстановке общественной жизни. Как увидим ниже, в «Вишневом саде» критике подвергаются отдельные люди, а само сложение общественных отношений.

5

В связи с особым содержанием конфликтного состояния действующих лиц находится и характер бытового наполнения пьесы.

Каждое лицо имеет свою неудовлетворенность, свой круг индивидуально-внутренней сосредоточенности, не разделяемой окружающими и чуждой для них. Поэтому жизнь каждого протекает как бы в двойном процессе. Каждый, общаясь с другими, живет только вполовину и в общей жизни участвует лишь частью, и притом наиболее верхней частью своей души, а то, что внутренне для каждого является наиболее дорогим и важным, оказывается лишним, никому не нужным и неосуществленным. Винаватых нет, а всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться к какой-то другой жизни.

Постольку, поскольку данный конфликт рисуется как постоянная принадлежность этой жизни, как драматизм, присущий в этих условиях обычному состоянию человека, пьеса и должна была фиксировать обычный ход жизни в его буднично-обыкновенном, длящемся, обиходе.

Бытовой поток жизни в этом случае для Чехова являлся не только дополнительным аксессуаром, дающим средство конкретизации главных образов, но и прямым объектом творчески фиксированного жизненного драматизма.

Поэтому центральное событие пьесы (продажа усадьбы) Чеховым не изолируется от повседневного хода жизни, а дается

в перспективе общих разрозненно-сплетающихся бытовых линий. Вправленное в бытовой контекст центральное событие уже не представляется исключением, а составляет лишь часть общего обычного содержания жизни этих людей.

Ощущение пестроты и непрерывности обычного хода жизни достигается наложением взаимно перекрещивающихся линий прошлого и настоящего, мотивов, непосредственно связанных с судьбою усадьбы, и мотивов, посторонних и принадлежащих нейтрально и привычно текущему бытовому обиходу.

Все происходящее показано как продолжение и результат давнего сложения жизни. Прошрое непосредственно присутствует в настоящем, наполняет его собою, связывает текущий день со вчерашним, указывает на давность сложения той индивидуально-психической инерции, с какою действующее лицо выступает теперь. Текущий момент с центральной завязкой пьесы оказывается распределенным в множественной перспективе разнообразных и не теперь только явившихся, а давно уже привычных индивидуальных настроений.

Кроме того, аспект и тон бытовой общности сообщает происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности этого состояния. Жизнь идет своим чередом, обычным порядком, и каждый в ней участвует, не нарушая ее общего хода. Однако среди ежедневных встреч, вялых разговоров, полуравнодушных споров и робких полупризнаний каждый из них, как только на минуту отвлечется и окажется перед самим собой, сейчас же ощущает, как в нем что-то остается непримененным, всегда зовущим и неисполнимым. А жизнь идет, сорится изо дня в день бесплодно и безрадостно. Горечь жизни этих лиц, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычно томительно-неполном ежедневно-будничном состоянии.

В общей пестроте текущего, для всех одинакового дня внутренняя сосредоточенность каждого лица раскрывается в репликах и признаниях как случайное и частное проявление его давнего и привычного самочувствия. Вырвавшийся лиризм снова обрывается чем-либо внешним (бытовым, обычным) и уходит внутрь. При новом появлении данного лица его внешне нейтральное, обычно-бытовое поведение зритель воспринимает уже вместе с прежде узнанной внутренней стороной, видит в нем эту скрытную сторону и легко предполагает ее даже в незначительных, внешне посторонних словах. Так создается двойное

звучание каждого лица, что в общем эмоциональном сложении пьесы дает то «подводное течение», о каком говорил В.И. Немирович-Данченко.

6

Из этой специфики конфликтного состояния каждого лица естественно возникали все особенности чеховского построения сцен и диалогов.

Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий. В результате какого обстоятельства возникают эти черты? Что их разрывает? Почему темы повисают неподхваченные и неразвитые? Что выражено этой неразвитостью и неподхваченностью?

Возьмем такие моменты пьесы, где темы рвутся в силу внешнего вторжения какого-либо нового входящего лица. Входы и выходы мотивируются различными поводами бытового порядка. Все оправдывается естественно-случайным сплетением обиходных текущих мелочей. Но мы знаем, что каждый выход и вход был во власти автора. Для чего же ему понадобились столь частые изломы? Что они вносят в предыдущее и последующее? В какой связи между собой находятся эти внешние, казалось бы, разрозненные и раздробленные куски мозаических наложений?

Для примера остановимся на III акте, где таких «случайных» вторжений больше всего. Центральное место в этом акте занимают резко выраженные внутренние расхождения Раневской с Трофимовым, потом с Лопахиным. Эти два крупных звена обставлены мелкими эпизодами, внешне тематически иногда совсем не связанными. Каждый эпизод дает какую-то свою, на момент появляющуюся и быстро убегающую тему. Но, оказывается, все эти мелкие летучие темы являются лишь вариантами к главным моментам акта, они идут своим аккомпанементом согласно и параллельно со смысловой устремленностью главных эпизодов.

Акт открывается разговором Пищика с Трофимовым. В основе разговора лежит тема об особой индивидуальной сосредоточенности Пищика («Голодная собака верует только в мясо... Так и я... Могу только про деньги...»). Здесь же происходит полушутливая, полусерьезная перебранка Трофимова и Вари,

иллюстрирующая их взаимную несовпадаемость: чем Варя бранится, тем Трофимов гордится. «В а р я (*сердито*). Облезлый барин. Т р о ф и м о в. Да, я облезлый барин и горжусь этим» и проч. Варя здесь же, совсем не в тон происходящему, упоминает о своей заботе, которую никто не разделяет: «В а р я (*в горьком раздумье*). Вот наняли музыкантов, а чем платить?..» Далее развертываются фокусы Шарлотты. Между тем Раневская думает о своем: «А Леонида все нет» и проч. Тут помещена очень маленькая ссора Вари с Трофимовым, здесь уже окончательно обнаруживается внутренняя сосредоточенность Вари на своем горе, что и поясняется репликой Раневской: «Не дразните ее, Петя, она и без того в горе». Далее идет сцена столкновения между Трофимовым и Раневской, о ней мы говорили выше. А затем следует короткий обмен репликами Фирса и Яши. Фирс говорит о своем, а Яша ему отвечает: «Надоел ты, дед. Хоть бы скорей подох». Эта сцена сменяется известием о старике, сообщившем в кухне о продаже усадьбы. Возмущенная Раневская посылает Яшу узнать точнее, в чем дело. Яша смеется. Чему смеется? «Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья!» Здесь же Яша жалуется на неподходящую для него компанию и просится в Париж. Появляющаяся Дуняша тоже поглощена своим («Вы, говорит, как цветок» и проч.). Вошедший между тем Епиходов говорит Дуняше о своей любви. Дуняша ему не отвечает («После поговорим... Теперь я мечтаю...»). Далее Варя ссорится с Епиходовым, тут входит Лопехин, и акт завершается картиной полярной противоположности во внутреннем состоянии Лопехина и Раневской.

Таким образом, внешне наложенные куски и отрезки все одинаково выражают одну и ту же черту, и тем самым подготавливают, углубляют и наполняют друг друга широким обобщенным содержанием. Композиционно внешняя разрозненность и скольжение служат для выражения общей картины внутренних несовпадений между всеми лицами.

Этим примером внутренней объединенности внешне разрозненных, мозаично наложенных диалогических клочков мы здесь ограничимся. Тот же принцип распространяется на все акты, это нетрудно заметить, развернув текст пьесы.

Но пестрота диалогической ткани «Вишневого сада» состоит не только в этом. Темы рвутся и перебиваются и внутри уже завязанных и объединенных бесед. Когда уже лица сошлись вместе и, по-видимому, ведут общий разговор, каждый остается

предоставленным потоку своих ассоциаций, у каждого сознание захвачено происходящим и общим только наполовину, и сквозь это общее, разламывая его, непрерывно сквозят и прорываются у каждого какие-то свои повороты мыслей.

Отметим прежде всего ряд высказываний, ни к кому не обращенных. Такие высказывания не рассчитаны на определенного собеседника, они больше всего обращены внутрь и поэтому построены в тонах лирической медитации. Эти высказывания вторгаются в общий разговор совершенно неожиданно, без всякой внешней связи с предшествующими репликами. В первом акте среди общего разговора после реплики Вари: «Поглядеть — все ли вещи привезли», — поставлены слова Раневской: «Неужели это я сижу? (*Смеется.*) Мне хочется прыгать, размахивать руками. (*Закрывает лицо руками.*) А вдруг я сплю? Видит бог, я люблю родину» и проч. В третьем акте, когда Шарлотта занимает всех фокусами, Раневская вместе с другими аплодирует: «Браво, браво...» И сейчас же сюда вплетено ни к кому не обращенное размышление о своем: «А Леонида все нет. Что он делает в городе так долго, не понимаю» и проч.

В том же тоне и без всякой связи с предыдущим часто говорит Фирс о чем-то своем. Например, в III акте он тоже ждет Гаева, и, конечно, с точки зрения своих «значительных» забот: «Леонида Андреевича еще нет, не приехал. Пальто на нем легкое, демисезон, того и гляди, простудится» и проч. Слова Шарлотты в начале II акта (о ее одиночестве) тоже ни к кому не обращены, хотя она находится среди других лиц и вступает с ними в разговор.

Иногда и непосредственно обращенное высказывание совсем не входит в общую связь разговора. Оно перебивает кем-то начатую тему и является реакцией только по отношению к блуждающим собственным мыслям. Варя подает Раневской телеграммы. «*Р а н е в с к а я. Это из Парижа. (Рвет телеграммы, не прочитав.) С Парижем кончено...*» Тут вступает Гаев: «А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? Неделю назад я выдвинул ящик...» и проч.

К этой же категории фактов относятся те случаи, когда высказывания начинаются в определенной связи с данным пунктом беседы, но потом сейчас же переламаываются и сворачивают на что-то свое, казалось бы, совсем далекое от того, о чем только что шла речь. Разговаривают о Лопухине как о женихе Вари. «*Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Что же, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек.*» Пищик поддерживает разговор: «...чело-

век, надо правду говорить... достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит. (*Храпит, но потом просыпается.*) А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне взаймы двести сорок рублей». Беседуют Трофимов и Раневская. Трофимов говорит, что он и Аня «выше любви». Раневская отвечает: «А я вот, должно быть, ниже любви...» И сейчас же: «(*В сильном беспокойстве.*) Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имяние или нет?» и проч.

Очень характерны и ответные реплики собеседника. Часто они совсем не захватывают обращенного к ним высказывания, скользят вяло или совсем проходят мимо. В I акте беседуют Дуняша и Аня. Здесь интересно и переломленное высказывание Дуняши, начатое в одном направлении и внезапно повернутое на «свое», а также и ответные реплики Ани, сначала вялые, а потом совсем проходящие мимо.

Д у н я ш а. Вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя. (*Смеется, целует ее.*) Заждалась вас, радость моя, светик... Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть...

А н я (*вяло*). Опять что-нибудь...

Д у н я ш а. Конторщик Епиходов после святой мне предложение сделал.

А н я. Ты все об одном... (*Поправляя волосы.*) Я растеряла все шпильки.

Д у н я ш а. Уж я не знаю, что и думать. Он меня любит, так любит!

А н я (*глядит на свою дверь, нежно*). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала».

Бывает и так, когда отвечающий отводит тему разговора, почему-либо не принимая ее и уклоняясь от прямых слов, как бы считая их ненужными и оставляя свое при себе.

Л о п а х и н. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет. Только одно слово.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Кто это здесь курит отвратительные сигары... (*Садится.*)

Г а е в. Вот железную дорогу построили — и стало удобно.

Л о п а х и н. Только одно слово. (*Умоляюще.*) Дайте же мне ответ.

Г а е в (*зевая*). Кого?

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*глядя в свое портмоне*). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало».

Подобная уклончивость сказывается не только в оформлении главного конфликта пьесы, но и во множестве всяких сопутствующих мелочей. После слов Вари о том, что хорошо бы Аню выдать замуж за богатого человека, Аня отвечает: «Птицы поют теперь в саду, который теперь час?» В свою очередь, Варя, говоря с ней о Лопухине, что-то не досказывает и заговаривает об ином: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все, как сон... (*Другим тоном.*) У тебя брошка, как пчелка». Известное гаевское «круазе в середину, дуплетом в угол» есть не что иное, как штампованное прикрытие того, что его волнует и о чем он внутренне не может или не хочет говорить (см. эту биллиардную реплику в I акте после речи к шкафу, здесь он ее произносит немного сконфуженный; во II акте она помещена после слов Раневской: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». Здесь Гаев «круазе в середину» произносит в «глубоком раздумье». В IV акте перед отъездом Гаев, произнося эти слова, «сильно смущен, боится заплакать»). Наконец эта невыраженность волнующих чувств и мыслей особую форму принимает в отношении Лопухина и Вари. Они нравятся друг другу, но остающаяся между ними непреодолимая неслаженность мешает прямому обращению, и чувства прикрываются подшучиванием («Ме-е», «Ох-мелия, иди в монастырь») и внешней показной неприязнью (Варя грозит кулаком, замахивается палкой). Подлинное проникает и сюда; и реплика, начатая «сердито и насмешливо», иногда заканчивается ласково и мягко (см. в III акте момент возвращения Лопухина с торгов).

Наличность столь сложных и непрерывных противоречий во взаимном общении действующих лиц, одновременное сочетание самых разнообразных взаимно пересекающихся ассоциаций и всплеск чувств порождает само собой особое сложное в чеховском диалоге чередование и сочетание интонационных оттенков. В одной маленькой сцене, даже в одной реплике эмоциональный тон речи у одного и того же лица должен меняться несколько раз, и все эти перемены всегда определены психологическим смыслом речи, который, в свою очередь, определялся идеологической установкой всего произведения. Примеров приводить не будем, текст их был бы почти тот же, что мы выписали выше, когда говорили о колебаниях и разрывах в смысловом наполнении речи (см. разговор Ани и Дуняши, Ани и Вари в I акте и т. п.). Смысл и тон, как всегда, неразрывно слиты.

Динамическое строение пьесы, то есть поступательное движение по актам, развертывается: 1) по линии непрерывного усиления общей стихийной расхотимости между всеми действующими лицами и 2) по линии нарастания чувства общей неудовлетворенности жизнью и параллельного нагнетания страстных желаний лучшего будущего.

Первый акт, дающий экспозицию всего движения пьесы, в своем фокусе имеет приезд и встречу Раневской. С этим связывается лиризм взаимной дружеской теплоты и расположения. Но уже и в I акте сосредоточенность на приезде Раневской не исключительна. Драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. Здесь уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной грустью, и Лопахин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и Симеонов-Пищик, и Дуняша со своим небольшим, но все же особым, внутренним миром. Вокруг Раневской не прекращаются общие и для каждого свои будни жизни.

И здесь же в I акте вводится сопоставление жизни, какова она есть и какою должна бы быть. В словах Ани приоткрывается беспорядочно сложившаяся судьба Раневской: «Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить...» А в словах самой Раневской, в ее лирических воспоминаниях о светлой поре ушедшего детства звучит печаль о неоправданных чистых надеждах.

Цветущий вишневый сад перед окнами, осененный первыми лучами раннего утра, созвучно окрашивает всю сцену чувством зовущей, но неосуществленной чистоты и красоты жизни. «Весь, весь, белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!»

Второй акт, целиком вводя в атмосферу обыкновенной, будничной, ежедневно-постоянной жизни, разъясняет общее конфликтное состояние, намеченное в I акте. Типически взятые небольшие бытовые сценки, наложенные друг на друга в простом, как бы случайном чередовании, в своем внутреннем

содержании демонстрируют чувство неполноты жизни у всех участников этих сцен. Акт открывается обнаружением обособленности и скучающего одиночества Шарлотты («Так хочется поговорить, и не с кем... никого у меня нет» и проч.). Потом показывается внутренняя несходимость между Епиходовым, Дуняшей и Яшей. Чувство Епиходова к Дуняше и Дуняши к Яше остаются без ответного согласия, непримененными, как ненужный остаток. Их сменяет другая группа: Раневская, Гаев, Лопахин с разводящей темой о сдаче усадьбы дачникам. В их беседе главные чувства остаются невыраженными, задерживаются каждым и зрителем лишь предполагаются. Появляются Трофимов и Аня. Обнаруживается, что и они внутренне живут в каком-то своем обособленном мире своих желаний и надежд. И здесь же, в обстановке внешнего общения, но внутренне от всех особо, поставлены совсем одинокие Фирс и Варя.

Вместе с этой фиксацией взаимной обособленности и неудовлетворенности отдельных лиц в словах Раневской, Лопахина и в особенности Пети Трофимова разворачивается перспектива общего физического и морального неблагообразия, безотрадности, бессодержательности и мрачной пустоты жизни всего этого круга в целом. «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного...» «Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом... Зачем так пить, Ленья? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?» Гаев соглашается. И Лопахин подтверждает: «Это правда. Надо прямо говорить, жизнь наша дурацкая». И как разъясняющий итог звучат слова Трофимова о жизни вялой, сонной, ленивой, об отсутствии подлинного идейного содержания в жизни интеллигенции, о недостатке деловой принципиальности, о духовной лени и праздном, болтливом эгоизме. «Громадное большинство той интеллигенции, которую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока неспособно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят «ты», с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало...»

Тем самым от неустроенности личной судьбы и личного счастья отдельных лиц мысль поднимается к общественным масштабам, и на этом фоне опять звучит страстная жажда иной, лучшей, красивой, богато наполненной жизни. «Господи, — думает Лопахин, — ты дал нам громадные леса, необъятные поля,

глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы настоящему быть великанами...» — «Вся Россия — наш сад», — волнуясь, убеждает Трофимов Аню. «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его... Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги...»

Далеко уходящие горизонты полей, музыка еврейского оркестра, приглушенно звучащая откуда-то издали, грустные звуки гитары Епиходова, звук сорвавшейся где-то далеко в шахтах бадьи, «замирающий, печальный», — все это, размещенное по разным моментам всего акта, эмоционально синтезирует и недовольство настоящим, и томящие, призывные стремления к лучшему будущему.

Третий акт дает наибольшее обострение и окончательное разъяснение противоречий. Бал, Раневская ждет беды. Кругом веселятся. Пищик твердит о своей заботе. Аню уже не тяготит предстоящая утрата усадьбы. До конца разворачивается внутреннее непонимание между Раневской и Трофимовым, появляется Лопухин, и дается резко выраженный конфликт его неудержимой радости и тяжелой печали Раневской.

И опять в прежнем плане противопоставления мутного настоящего желанной мечте о будущем звучат обобщающие слова Лопухина: «О, скорей бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь...»

«Тихо играет музыка», — делает ремарку Чехов, и с обещающими и зовущими звуками музыки соединяются уверения Ани, что счастье где-то есть, что оно придет и принесет свою радость: «Не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа... Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час».

Четвертый акт довершает картину полного разобщения. Внутренне окончательно разъединенные, оставшиеся без прежних внешних связей, все уходят в разные стороны: Раневская — в Париж, Гаев — в город, Варя — к Рагулиным, Шарлотта — к новым господам, Трофимов и Аня — в неизвестность, надеясь найти новое счастье.

Мысль о бессодержательности уходящей жизни эмоционально подчеркивается идущим через всю пьесу мотивом уходящего времени. Это звучит то там, то здесь, в коротких, как бы случайно брошенных словах разных персонажей. «Когда-то мы

с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне пятьдесят один год, как это ни странно» (Гаев, I акт). «Да, время идет», — раздумчиво повторяет Лопахин. (Там же.) Упоминания об умершей няне, о столетнем шкафе, воспоминания о детстве — все это непрерывно держит перспективу далеко уходящего потока жизни. Этому же содействует периодически появляющийся Фирс, осколок давно уже ушедшего прошлого. В декорации II акта присутствуют остатки могильных плит. Пищик, узнав о продаже усадьбы, растерянно произносит: «Всему на этом свете бывает конец». В III действии молодому Пете Трофимову Варя неожиданно замечает: «Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!..» В IV акте Лопахину в беседе с Трофимовым принадлежат слова: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь, знай себе, проходит...» В этой же теме дано известное обращение Гаева к природе: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь...» Наконец, в той же мысли о прожитой жизни дана последняя замыкающая пьесу реплика Фирса: «Жизнь-то прошла, словно и не жил... Эх ты... недотепа!» Здесь же, сопутствуя, снова звучит страстная жажда светлого будущего в призывах Ани и Трофимова:

«А н я. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

Т р о ф и м о в. Здравствуй, новая жизнь!»

8

Выше говорилось о том, что комическое и драматическое, бодрое и печальное в «Вишневом саде» включены в общую пестроту субъективных особенностей в самочувствии и во взаимных оценках всех действующих лиц. Внутренний мир каждого по-своему значителен, а внешне, для окружающих, имеет свою комическую, в лучшем случае «странную» сторону. Над всеми тяготеет скучная, безрадостная жизнь. Все носят в себе постоянное чувство неудовлетворенности. Все по-своему ждут выхода из этой томительно бесплодной и безрадостной жизни. Но внешне это оказывается или скрытым, или непонятным для других и в общем быту перемешивается и теряется в пестроте перекрещивающихся состояний и настроений. В этом смысле

смешное и грустное являются лишь двумя сторонами жизни каждого действующего лица¹.

В каждом лице зритель видит обе эти стороны и в них соучаствует.

Но остается вопрос: при этой всеобщей относительности одинаково ли распределено сочувственное участие автора к каждому персонажу и ко всем его отдельным переживаниям? Если каждый персонаж освещен двойным светом (изнутри сочувственно-значительное, извне, то есть по оценке окружающих, в нем же — смешное или странное), то подвергается ли это сложное содержание каждого персонажа какой-либо авторской оценке сравнительно с другими персонажами? В чем состоит мерило этих авторских оценок и каковы их итоги?

В пьесе имеется только одно лицо, обрисованное с полным неодобрением, без всякого сочувствия. Это — лакей Яша. В чем же состоит то особенное в Яше, что определяет и особое к нему отношение? Общий принцип сложения образа Яши тот же самый, как у других действующих лиц. Яша индивидуально обособлен в своем внутреннем мире, у него тоже своя «мечта» — Париж. Среди окружающих он по-своему тоже «одинок». Такою обособленностью Яша ставится в полную аналогию со всеми другими лицами. Но, в отличие от них, все проявления Яши вызывают не улыбку невинного комизма, как это сделано применительно к Дуняше, Епиходову, Фирсу и другим, а комизма, соединенного с негодованием и отвращением. Почему это происходит? В ответе на этот вопрос мы получаем первую неполную, но совершенно очевидную опору для раскрытия авторского критерия в эмоциональном освещении персонажей.

Исключительность Яши среди других действующих лиц состоит в его особенной моральной тупости, совершенной холодности к душевному миру окружающих. Поэтому известная индивидуальная обособленность у Яши принимает до крайности грубый, цинический характер. Яша откровенно и нагло третирует

¹ В водевиле «О вреде табака», над которым Чехов работал в эти годы, в идейном принципе построения персонажа имеется большое сходство с «Вишневым садом». Под внешней веселостью лица, выступающего с монологом, в конце концов вскрывается его внутреннее страдание о бесплодно утраченной жизни. И водевиль принимает явно драматический характер. «Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому мне так и хочется крикнуть во все горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется» и проч.

все, что не соответствует его личному представлению о «хорошей» парижской жизни. Он всюду самодовольно превосходит и смеется больше всех. Сосредоточенный только на себе, он ни на минуту не почувствует другого человека и эмоционально никого не пощадит. Факты, включенные Чеховым в этот образ, непрерывно выдвигают эту черту. Мать пришла из деревни повидаться с сыном после долгой разлуки. «Я ш а. Очень нужно. Могла бы завтра прийти». Мать пришла проститься. «Я ш а (*машет рукой*). Выводят только из терпения!» Фирс простодушно говорит Яше о своем нездоровье. «Я ш а. Надоел ты, дед. (*Зевает.*) Хоть бы ты поскорее подох!»

У каждого из других лиц пьесы есть своя боль, свои заботы, своя мечта, но у них это не заслоняет чувства жизни других людей, не лишает их какой-то своей доли отзывчивости и сдержанности. Яша всюду последовательно упоен собою и может отвечать только выражением своего превосходства. Дуняша перед разлукой плачет и хочет участия, а Яша отвечает: «Что же плакать? (*Пьет шампанское.*) Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже не верится. Вив ля Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить... Ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество — будет с меня. (*Пьет шампанское.*) Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать». Заметим, что Яша же больше всего виновен в том, что Фирс не был отправлен в больницу.

Комизм, связанный с остальными «второстепенными» действующими лицами, имеет совсем другой характер; в нем совсем нет оттенка неприязни. Смешные черты Фирса, Епиходова, Дуняши, Пищика, Шарлотты и Вари сочетаются с трогательными отношениями к другому человеку, с большой долей бережности и участия к чужой жизни. Комическая заботливость Фирса («Опять не те брючки одели» и проч.) связана с его своеобразно воспитанным чувством собственного жизненного долга. У Пищика эгоистическое выпрашивание денег смягчено простодушием и чуткостью к чужой печали (отношение к Раневской и проч.). Епиходов и Дуняша по-своему страдают от неразделенной любви. Шарлотта тоже несчастна, но всех развлекает и никому не надоедает собою. Во многом смешная Варя, не знающая радостей, своими скучными заботами держит на себе обиход всего дома и составляет одну из самых драматических фигур во всей пьесе. Таким образом, в этих лицах сочувствие автора и зрителя присутствует лишь там, где данное лицо, несмотря на невольную,

объективно вызванную индивидуальную обособленность, сохраняет внимание к людям, стремится к душевному общению и желает быть участливо полезным.

В обрисовке главных действующих лиц эта сторона выступает особенно явственно.

Сочувствие к Раневской определяется не только тем, что ее жаль в том несчастье, какое она переживает (утрата родной усадьбы). Если отнять от Раневской ее доброту, приветливость, мягкость, живую сердечность в общении с людьми — с Фирсом, с Лопахиным, с Варей, с Аней, с Трофимовым, с пришедшими крестьянами, — едва ли осталось бы то трогательное чувство, которое она вызывает. Следовательно, драматизм, присущий образу Раневской, для Чехова был неразрывно связан с чертами гуманности, живой обращенности человека к другим людям. У Гаева такой обращенности нет, и драматизм в Гаеве, хотя в какой-то доле, тоже присутствует, но звучит уже иначе. Другое дело, какие объективные результаты могла иметь ее доброта.

Оценка Раневской в пьесе осложнена указаниями на ее беспечность, практическую непредусмотрительность, которая тяжело отражается не только на ее личной судьбе, но ложится большим бременем на всех близких ей людей. Она «сорит деньгами», не понимая их источников, по давней безотчетной крепостнической привычке жить на чужой счет. Она иногда сознает, что ее беспечность печально отзывается на благополучии живых людей: «Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно...» Но привычка оказывается сильнее ее, и она не видит, как ее доброта *объективно превращается в свою противоположность*. Прямое значение в этом отношении получают слова Трофимова: «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, — говорит он Ане, — живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, за счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней».

В результате возвышенные качества Раневской, ее отзывчивость и сердечность в данной обстановке оказываются примененными лишь случайно, лишь к узкому кругу лиц, с которыми она соприкасается лицом к лицу. И жизнь вокруг Раневской, несмотря на ее субъективно добрые склонности, остается серой, нечистой и несправедливой.

С точки зрения противоречий между субъективными намере-

ниями и объективными последствиями дается оценка деятельности и всей личности Лопехина.

В стремлениях Лопехина есть своя принципиальная сторона. Его внутренний пафос соединен не только с чувством личного возвышения. Лопехин понимает, что жизнь, которая теперь имеется, это — жизнь «нескладная», «несчастливая», и он по-своему думает содействовать ее исправлению. В этом отношении у Лопехина, по сравнению с Раневской, имеется даже некоторое преимущество. Доброта Раневской не выходит за пределы узкого круга лиц, с которыми она входит в непосредственное общение. Такая доброта (в других проявлениях) имеется и у Лопехина (его отношение к Раневской, к Трофимову, к Пищуху и др.), но к этому у Лопехина в какой-то мере присоединяется и кругозор общественного характера. Субъективно свою деятельность Лопехин ценит не только как способ личного обогащения, а как путь к построению новой жизни общества. В частности, ему представляется, что дачи, о построении которых он мечтает, послужат каким-то отправным началом для создания уголка нового и уже общественного благополучия. «До сих пор, — говорит он, — в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И, можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным...» И в момент наибольшего патетического подъема Лопехин опять повторяет: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...»

Несомненно, именно в этих субъективно доброжелательных стремлениях Лопехина, направленных на цели общественного благоустройства, и лежит импонирующая сторона его личности. Именно в этом отношении он не похож на простого «кулачка» (20, 170).

Но рядом с этим в пьесе ясно дается понять, что субъективные намерения Лопехина не найдут себе осуществления в объективных результатах его деятельности. Это выражено опять в словах Трофимова. Сколь ни добры намерения Лопехина, напрасно он надеется методами своего купеческого строительства построить счастливую жизнь. Такие планы — это лишь пустое мечтательство, «размахивание руками». Здесь открывается прямой смысл известного предупреждения Лопехину со стороны

Трофимова: «Не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать. И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать...»

За личные качества, за добрые побуждения Трофимов любит Лопахина. Сейчас же вслед за словами о «размахивании руками» Трофимов прибавляет: «Как-никак все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...»

Но тем не менее тот же Трофимов ясно предусматривает объективно хищническую роль буржуазной деятельности Лопахина и в этом втором, объективном плане дает ему известную, совершенно противоположную характеристику: «Я, Ермолай Алексеевич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути, так и ты нужен». В той же мысли дано и сложное состояние Лопахина при покупке усадьбы (и конфузится и радуется). Лопахин не хочет быть «хищником», но в его положении нельзя не быть «хищником».

Таким образом, двойственное оценочное отношение автора к Лопахину, как и к Раневской, имеет свою ясную и последовательную логику. Объективный ход вещей при существующих условиях приводит даже лучшие стремления и добрую волю того и другого к отрицательным результатам. Лучшие качества и лучшие стремления пропадают зря, напрасно и бесплодно.

Образ Трофимова тоже эмоционально двоится, и нетрудно указать ту грань, которая отделяет эмоциональное соучастие автора от сочувственно-скептической, грустно-недоверчивой улыбки, направленной к его личности.

Там, где Трофимов говорит о неустроенности жизни, о ее бедности, нечистоте, там, где он порицает вялую болтливость интеллигенции, ее сонный индифферентизм к окружающей несправедливости, там, где раскрывает Ане зло крепостнической праздности, где указывает Лопахину на объективно-хищническую природу его купеческого положения, где зовет людей к ниспровержению эксплуататорских порядков, к построению новой светлой жизни на основе всеобщего труда и гуманности, здесь всюду Чехов с ним. В этих случаях Трофимов имеет все преимущества сравнительно со всеми иными лицами пьесы, в том числе не только перед Раневской, но и перед Лопахиним.

Ему дано наибольшее сознание коренных общественных недостатков жизни.

Высказывания Трофимова об этом нигде и никем не снижаются.

Но при всем этом вся характеристика личности Трофимова направлена одновременно и к тому, чтобы показать его слабость перед теми силами, которые он собирается преодолевать. «Вечный студент», «облезлый барин», Трофимов не имеет никаких качеств, которые хотя бы в какой-нибудь мере свидетельствовали о его умении влиять на жизнь. Наоборот, жизнь толкает его и треплет, а он является лишь жертвой ее холода и жестокости. Все смешное в Трофимове не содержит в себе ни насмешки, ни упрёка, но в этом смешном звучит сожаление о его нескладности и бессилии перед жизнью. Надо учесть также и скептическое указание на молодость Трофимова как на источник его доверчивых надежд (слова Раневской). Молодость и жизненная неопытность подчеркивались Чеховым и в характеристике Ани: «Аня прежде всего ребенок, веселый, до конца не знающий жизни» (20, 159).

Трофимову дано понимание лучших идей, с ним связаны бодрые порывы к будущему, он зовет от рабской инерции к борьбе за новую прекрасную жизнь. За ним восторженно идет Аня, легко оставляя бремя пустого, морально и идейно тусклого и праздного прошлого. Самый факт сознания социального несовершенства жизни и желания разбудить спячку, перевернуть жизнь самым решительным образом для Чехова являлся фактом глубокого прогрессивного значения, поэтому и критика действительности в словах Трофимова, и его призывы к лучшему будущему всюду даны в чертах явного авторского сочувствия. Но Чехов не верит, что люди, подобные Трофимову, будут в состоянии изменить жизнь, не верит, что Трофимовым действительно удастся разломать устоявшиеся твердыни господствующих жизненных форм.

В пьесе имеется слабое указание, что Чехов в какой-то мере соединял образ Трофимова с народниками¹, и народников при этом он понимал, очевидно, лишь как интеллигентско-разночинческое течение. Образ Трофимова свидетельствует, что эта интеллигентская, «студенческая» революционность представлялась Чехову бессильной, хотя и благородной в своих побужде-

¹ Имеем в виду слова Трофимова: «Чтобы жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом...»

ниях. Других революционных сил Чехов не знал, не видел, не чувствовал, поэтому в оценку рабочей и крестьянской революционности он не мог войти. И конечно, у Чехова в образе Трофимова не об этой революционности идет речь.

В Трофимове, таким образом, выражено, с одной стороны, признание положительного значения поднимавшегося порыва к общественному повороту, а с другой стороны, неверие, что этот поворот может осуществиться теми слабыми интеллигентскими силами, какие Чехову были заметны¹.

Отсюда и получился известный «двойной» свет в эмоциональной окраске образа Трофимова. Эта «двойственность», как и в отношении к Раневской и Лопахину, не есть результат механической несвязности или непродуманности, а полностью соответствует той системе мыслей, какая содержится в этих образах.

Так в «Вишневом саде» распределяются эмоциональные оттенки в освещении всех персонажей. В сочетании разнообразных и противоречивых эмоциональных тональностей имеется своя осмысленность и, следовательно, внутренняя закономерность. Бодрость Лопахина, Трофимова и Ани — это один из слагающих элементов общей, определенно-осмысленной картины жизни. Для смысла пьесы этот элемент необходим. Он не занимает в пьесе победного, решающего значения, но и не является механическим наложением на общем полотне грусти и печали.

В «Вишневом саде» осуждается весь порядок, весь уклад старой жизни. Несчастье и страдание человека взяты не с той стороны, где человек сам является виновником своих неудач, и не с той стороны, где его преследует злая воля другого человека, а с той стороны, где «виноватых» нет, где источником печального уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни.

Не входя во всю полноту характеристики собственническо-индивидуалистических отношений, Чехов показывает конечные следствия этих отношений, как они сказываются в ежедневно-бытовом существовании и самочувствии людей, внешне близких друг к другу, даже ищущих взаимного общения и расположения, но неудержимо разъединенных самим укладом жизни.

Над всей пьесой веет мысль о власти действительности над людьми, о разорванности между субъективными стремлениями

¹ В этом смысле с образом Трофимова имеет много общего образ Саши в рассказе «Невеста».

людей и той объективной данностью, которую они имеют и которую могут иметь.

Чехов видит, как в этой обстановке бесплодно пропадают лучшие движения души человеческой, как бессилён человек перед задачей претворить свои светлые порывы в действительную реальность. Одни бессильны потому, что хорошие, добрые стороны их морального существа искалечены привычками жизни на чужой счет, и они не замечают вреда своего праздного существования (Раневская). Другие бессильны потому, что их деятельность, даже при лучших субъективных намерениях, в общественно-объективном значении получает отрицательный смысл (Лопухин). Третьи бессильны потому, что, несмотря на правильность и беззаветность их стремлений к радикальному изменению общественных отношений, они ни в какой мере не располагают силами и возможностями для выполнения таких целей (Трофимов).

Переживаемый общественный сдвиг Чехов расценивает положительно, как пробуждение от застоя, как симптом приближения лучшего будущего. Однако жизнь сдвинулась, на его взгляд, еще не в такой степени решительно и победоносно, как это необходимо для ее обновления. Чехов видит, что появились люди, воодушевленные новыми целями, с ясным сознанием необходимости перемен, люди с большой верой в успех своего дела. Какие-то хорошие результаты от этого должны быть, но они еще не видны и перспективы их теряются в самой отдаленной неизвестности¹.

Новые люди и их благие намерения пока еще во многом находятся в плену той же действительности, хотя сами себе они не дают в этом отчета. Общий ход вещей обеспокоивает их усилия. Поэтому лирическое сопоставление мрачного настоящего и страстной тоскующей жажды лучшего будущего во всей пьесе до конца сохраняет свою силу.

¹ Десятого ноября 1903 г., то есть как раз во время работы над «Вишневым садом», А.П. Чехов писал В.Л. Кигну: «Я все похварываю, начинаю уже стариться, скучаю здесь, в Ялте, и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что, как литератор, должен бы видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном, а что помельче, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде» (20, 181).

Всякий читатель, интересовавшийся Чеховым, заметит, что многое, сказанное в настоящей статье о драматургическом построении «Вишневого сада», имеет отношение и к другим пьесам Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»). Сосредоточенность драматического конфликта на ежедневно-бытовом состоянии человека, сущность этого конфликта как постоянное, хроническое противоречие между таймой индивидуальной мечтой и силою властных обстоятельств, разрозненность между людьми в их индивидуально-интимном мире и проистекающее отсюда одиночество — все эти моменты так или иначе присутствуют во всех пьесах Чехова. Поэтому общими для них являются и такие драматургические особенности, как рассеянность центрального драматического эпизода в бытовой перспективе, внешнетематическая разорванность сцен и диалогов, сдержанность эмоций и особые пути их обнаружения.

Не во всех пьесах эти черты присутствуют в одинаковой мере и не всюду они сохраняют совершенно одинаковый характер. Каждая пьеса захватывает свой особый жизненный материал, каждая разворачивает свою особую проблему, каждая, следовательно, имеет свои отличия в идейном содержании и в его оформлении. Однако при всех отличиях все пьесы содержат в себе какую-то общую основу жизненной философии Чехова. Содержание этой философии в ее частном наполнении и в ее конечных суждениях могло меняться и менялось, но самый подход к действительности, угол зрения, вопросы, одушевляющие творческое наблюдение над жизнью, оставались общими. Поэтому, естественно, при индивидуальном своеобразии каждой пьесы Чехова во всех них оставалась какая-то общая основа, дающая им общее лицо. Драматургия Чехова формировалась в обстановке общественного безвременья, когда, вместе с наступившей реакцией и крушением революционного народничества, интеллигенция в преобладающей массе оказалась в состоянии идейного бездорожья. Общественное разоружение интеллигентских масс выражалось в отказе от вопросов коренного общественного переустройства и уходе в сферу устройства личного благополучия. Общественные интересы в этой среде не поднимались выше задач частичных улучшений путем постепенного культурничества и нравственного самосовершенствования.

Характеризуя политическую позицию либерально-народнической интеллигенции — одной из наиболее общественно активных групп русской интеллигенции 80—90-х годов, — В.И. Ленин писал: «Из политической программы, рассчитанной на то, чтобы *поднять крестьянство* на социалистическую революцию *против основ современного общества* — выросла программа, рассчитанная на то, чтобы заштопать, «улучшить» положение крестьянства *при сохранении основ современного общества*»¹.

В этот период общественного застоя, вместе с особым погружением в интересы личного или семейного благополучия, особенно ярко обнажалась и неудовлетворительность, теснота и тягостность подобного обывательского состояния. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах своего существа в такие жизненные рамки не укладывается, что для более чутких людей обывательское спокойствие не может быть счастьем, что так называемые «малые дела» не могут успокоить общественной совести и что под видимостью ровной и мирной жизни кроется постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний.

Чехов открыл, увидел этот конфликт как постоянную принадлежность жизни людей известной ему среды. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее осязаемому выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне конфликтно, — вот эта мысль и дала то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии. Эта мысль присутствует и в «Лешем», и в «Чайке», и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах». В перспективе той же мысли создавался и «Вишневый сад».

Те же условия русской действительности 80—90-х годов явились источником и другой важной жизненной черты, вошедшей в творческое внимание Чехова и во многом определившей специфику его драматургии. Как известно, в эпоху общественного затишья и реакции естественное обострение получает тема одиночества. В то время как в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит опоры

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 272.

для преодоления внутренней личной неустроенности. Отсутствие объединяющего общественного воодушевления лишает людей общего поля для совместных увлекающих усилий и создает особую сосредоточенность на узкой индивидуально-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной незащищенности и бессилия.

В конкретно-исторических условиях русской действительности 80—90-х годов в обстановке злейшей политической реакции и произвола эти чувства получили особое обострение: ими были охвачены широкие круги русской интеллигенции, переживавшей в эту пору состояние тяжелой общественной бесперспективности. Чехов чутко видел эти изломы и болезни социального бездорожья русской интеллигенции накануне революции. Поэтому, как отражение одного из существенных жизненных противоречий, тема об индивидуальной неустроенности, об одиночестве, об отсутствии полноты и осмысленности в жизни людей занимает такое важное место в чеховском построении драматического конфликта. Одной из существенных особенностей пьес Чехова является множественность перекрещивающихся и сплетающихся драматических линий. Почти каждый персонаж в пьесах Чехова имеет свою драму и, общаясь с людьми, ощущает себя среди них одиноким. В «Вишневом саде» эта сторона лишь наиболее заострена в силу специфики той проблематики, какая присуща этой пьесе.

Традиция прежних пьес Чехова в «Вишневом саде» присутствует не как механическое наложение и случайное совмещение несовместимого, а как результат общности основных убеждений, в каких осмысливалась жизнь Чеховым прежде и теперь. Новые явления действительности, отраженные в «Вишневом саде», воспринимались и осмысливались Чеховым в перспективе тех же обобщающих понятий и с точки зрения тех же ожиданий, какие ему были свойственны и раньше.

Научить людей тому, как, какими путями жизнь должна быть перестроена, чтобы сделаться «прекрасной, изумительной», Чехов не мог. В его пору создавалась и уже выступала в первых боях реальная сила рабочего класса, могильщика старого мира и создателя новой жизни. На опыте многочисленных и расширявшихся стачек в рабочем классе крепились чувства классовой солидарности, смелости, стойкости, закалялся героизм в борьбе с эксплуататорами. Чехов этой реальной силы не знал, не оставался на ней мыслью, и суждения о ней не мог иметь.

Однако это вовсе не означает, что Чехов не имел определенного взгляда на жизнь.

«Его упрекали, — писал Горький, — в отсутствии мирозерцания. Нелепый упрек! Мирозерцание в широком смысле слова есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем...» «У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание, — он овладел своим представлением жизни и, таким образом, стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»¹.

Постоянный защитник всего, что в человеке есть чистого, светлого и бескорыстно доброго, Чехов видел, как в условиях его времени, среди грубого деспотизма в нравах, в обстановке социальной несправедливости, обывательской тупости, низкоклонства, мещанской ограниченности и жадности, вянет нежность, гибнет любовь, тускнеют порывы к красоте и простору, останавливается веселость и грубо уродуются отношения даже между близкими людьми.

И в творчестве Чехова всегда настойчиво и непрерывно звучит «грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неуменье жить»².

Видя серую и унылую жизнь, Чехов стремился будить беспокойную жажду новой прекрасной жизни и не устал говорить своим читателям, что «человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней» (слова Вершинина в «Трех сестрах»). В этом состоит основной пафос творчества Чехова. В том же направлении «Вишневый сад» осуществлял свои особые целостно представленные задачи.

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М., 1953. С. 316.

² Там же.

ПЬЕСА ЧЕХОВА «ИВАНОВ» В РАННИХ РЕДАКЦИЯХ

1

Пьеса «Иванов» в первом законченном тексте была написана Чеховым в конце сентября и начале октября 1887 г.

Ближайшим поводом к написанию пьесы послужил разговор Чехова с Ф. Коршем, владельцем одного из московских театров, и его актерами. Чехов об этом писал М.В. Киселевой 13 сентября 1887 г.: «Два раза был в театре Корша, и оба раза Корш убедительно просил меня написать ему пьесу. Актеры уверяют, что я хорошо напишу пьесу, так как умею играть на нервах» (13, 365). В начале октября пьеса была уже написана (13, 369)¹. Чехов писал брату об исключительно коротком сроке, в течение которого пьеса была написана: «Пьесу я написал нечаянно, после одного разговора с Коршем. Лег спать, надумал тему и написал. Потрачено на нее 2 недели или, вернее, 10 дней, так как были в двух неделях дни, когда я не работал или писал другие» (13, 372)².

Сам Чехов вначале был, видимо, очень доволен своею пьесой, и он быстро ее продвинул для театральной постановки. «Пьеса у меня, — писал он брату, — вышла легкая, как перышко, без одной длинноты. Сюжет небывалый. Поставлю ее, вероятно, у Корша...» (13, 378). Вскоре Чехов уже сообщал брату об условиях, на каких пьеса была им передана в театр Корша для постановки на сцене (13, 378).

О том же писал Чехов 27 октября 1887 г. Н.М. Ежову: «Условие с Коршем уже подписано. Иванова будет играть Давыдов,

¹ См. также письмо Александра П. Чехова к А.П. Чехову, от 9 октября 1887 г. (Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 177).

² См. о том же в воспоминаниях Мих. П. Чехова (Антон Чехов и его сюжеты. М., 1923. С. 40), в воспоминаниях П. Сергеевко (Литературные приложения к «Ниве». 1904. № 10. С. 217—218) и в воспоминаниях И. Щеглова (А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 151).

который, к великому моему удовольствию, в восторге от пьесы, принялся за нее горячо и понял моего Иванова так, как именно я хочу... Если верить таким судьям, как Давыдов, то писать пьесы я умею. Оказывается, я инстинктивно, чутьем, сам того не замечая, написал вполне законченную вещь и не сделал ни одной сценической ошибки. Из сего проистекает мораль: «Молодые люди, не робейте» (13, 388).

Впервые пьеса была поставлена на провинциальной сцене, в Саратове с Андреевым-Бурлаком в одной из главных ролей³.

В московском театре Корша пьеса была поставлена 19 ноября 1887 г. в бенефис Н.В. Светлова, игравшего роль Боркина.

2

В первой редакции уже вполне определились и идейная концепция пьесы, и возникающее отсюда ее конструктивное своеобразие. Это своеобразие, в свою очередь, во многом объясняет характер тех откликов, какие последовали на пьесу со стороны публики и театральных рецензентов, и направление тех поправок и переделок, какие Чеховым делались в пьесе во второй редакции.

В прежней драматургии драматический конфликт строился на противоречиях между действующими лицами, интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжелого драматического положения являлась нравственная порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных.

В составе действующих лиц всегда были налицо виновники и их жертвы. Виновниками были или домашние угнетатели, или пришлые носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв, ради достижения корыстных и бесчестных целей. Так или иначе источником беды являлась морально порочная воля².

Метод критики действительности в пьесах Чехова совсем иной.

В «Иванове» источником драматического положения героя (Иванова) является не какое-либо частное обстоятельство и не

¹ Письма А.П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939. С. 189.

² См. об этом подробнее в статье «К вопросу о принципах построения пьес Чехова».

отдельные люди, а вся действительность в целом. Иванова губит его «болезнь», причиной которой является общее сложение условий, притупивших его желания, сломивших его волю, поселивших в его душе безверие и чувство беспросветности. В борьбе с дурно устроенной действительностью у Иванова не хватило сил, он быстро «утомился». Отсюда возникают все дальнейшие особенности его поведения.

Не касаясь вопроса о том, насколько удовлетворительно такое объяснение общественного типа¹, подчеркнем лишь драматургические следствия, какие вытекали из такой постановки драматического лица.

В содержании драматического конфликта при такой ситуации устранялось положение прямой виновности. В дальнейшем движении пьесы сам Иванов оказывается виновником чужих несчастий (судьба Анны Петровны и проч.), но это уже виновник без вины, так как бедствия и несчастья происходят не от его дурных намерений, а от таких чувств и настроений, в которых он «не властен».

И дело тут не только в том, что поступки и поведение Иванова оказываются генетически детерминированными. Объяснение причин нравственного состояния действующего лица бывало и раньше. У Островского, например, Юсов генетически объяснен в своей чиновничьей морали. Тем не менее дурно направленная воля, хотя бы и причинно объясненная, у Юсова все же остается. Она и подвергается отрицательной оценке. У Иванова нет дурно направленной воли, у него нет плохих, морально низких целей. Для Островского Юсов — это жизнью выработавшийся морально порочный характер. Для Чехова Иванов не является морально порочным, он жизненно негоден («болен»), но он, если выразиться языком Львова, не «подлец».

Драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*.

Все движение пьесы разворачивается в двух планах: при нагнетании внешней, видимой виноватости героя, тут же рядом, в освещении этого героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается. Иванов совершает ряд поступков, дающих поводы к обвинениям его в моральной низости. Обвинения и подозрения нарастают и сейчас

¹ Критика замечала, что в пьесе недостаточно убедительно показано то, что «утомило» Иванова; указывалось также и на неправомерность применения исключительно медицинской точки зрения в объяснении социальных явлений.

же параллельным раскрытием внутреннего состояния Иванова разъясняются в их ложности. Вся пьеса написана в этой двухсторонней перспективе. Для создания ложной репутации Иванова в пьесу вводятся обстоятельства, дающие прямой повод видеть в его поведении корыстные расчеты. Анна Петровна имеет богатых родителей, от которых Иванов при женитьбе на ней мог надеяться получить большое приданое и не получил. В отношении с Сашей и семьей Лебедевых тоже вплетается возможная денежная заинтересованность Иванова (денежный долг матери Саши и возможные надежды на богатое приданое). Кроме того, благодаря присутствию Боркина с его проектами, открываются многочисленные поводы к обвинению Иванова в бесчестных способах наживы. Все это дает пищу сплетням и пересудам и в конце концов приводит доктора Львова к решающему приговору: Иванов — подлец. В то же время параллельно идущее освещение Иванова изнутри показывает, что он совсем не таков.

В этой линии сценического изображения Иванова осуществляется полемика Чехова с предвзятостью поспешных и ложных оценок («В каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам...» и проч.).

Но это лишь одна сторона идейно-тематического содержания пьесы. Конфликтное состояние Иванова заключается не только в ложных сплетнях и пересудах, какие поднимаются вокруг него. Иванов действительно негоден перед жизнью. И это составляет его внутреннюю драму. Следствия его «болезни» ужасны и для него и для окружающих (судьба Сарры и проч.). Все это ужасное находится вне его воли, но от этого не перестает быть ужасным. Он не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он все же негоден, вреден, непривлекателен и проч. Вот мысль Чехова.

Тема невольной вины присутствует и в рассказах Чехова. О герое рассказа «Верочка» (1887) сказано: «Первый раз в жизни ему приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытывать на самом себе положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания».

В сходной ситуации построена и пьеса «Иванов». Подбором сюжетно-конструктивных деталей здесь сильнее выдвигается кажимость виновности с тем, чтобы потом ее снять, то есть объяснить положение причинами, выходящими за пределы

индивидуально-волевой направленности. Виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл.

Новую сторону драматической трактовки действительности в пьесе «Иванов» Чехов сам отметил в письме к Ал.П. Чехову: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика найди сии элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам... Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого ни обвинил, никого не оправдал...» (13, 381).

Как видно из всего сказанного выше, слова «никого не обвинил, никого не оправдал» говорят не об отсутствии авторского суда над людьми и жизнью, а лишь о более усложненной точке зрения, где различается качество субъективно-моральной настроенности лица и объективно-результативная значимость его поведения. То и другое в оценке может не совпадать. И оценочное отношение автора к действующему лицу оказывается непривычно усложненным, хотя, в сущности, вполне определенным и ясным по своему смыслу.

3

Первые театральные представления пьесы (ноябрь 1887 г.) вызвали большое оживление и споры. После первого спектакля Чехов писал брату Александру Павловичу: «Театралы говорят, что никогда они не видели в театре такого брожения, такого всеобщего аплодисментошиканья, и никогда в другое время им не приходилось слышать столько споров, какие видели и слышали они на моей пьесе» (12, 393).

Рецензент «Нового времени» отмечал: «Буря аплодисментов, вызовов и шиканья — таким смещением похвал и протестов не дебютировал ни один из авторов последнего времени»¹.

М.П. Чехов в воспоминаниях сообщал: «Успех спектакля был пестрый: одни шикали, другие, которых было большинство, шумно аплодировали и вызывали автора, но в общем «Иванова»

¹ Новое время. 1887. № 4215, 22 ноября.

не поняли и еще долго потом газеты выясняли личность и характер главного героя»¹.

Содержание рецензий показывает, в чем состояло главное недоумение и смущение ценителей пьесы. Даже в наиболее сочувственных рецензиях вместе с бесспорным признанием авторского таланта сказывалось непонимание главного образа пьесы — Иванова. Смысл отдельных картин и ведущая идейная основа всей пьесы в целом оставались неясными и многими толковались совсем превратно.

Новое, усложненное освещение главного лица вызывало в критике недоумение. Рецензенты, привыкшие к упрощенным моральным оценкам, упрекали автора в неясности характера Иванова: положительное ли это лицо или отрицательное?

Наиболее видный театральный критик С. Васильев писал о пьесе как о выдающемся факте театральной жизни, выделяющемся сразу своею «свежестью» и «несомненной талантливостью автора». Критик находил в пьесе «много ошибок неопытности и неумения», «но, — прибавлял он, — уже большая заслуга в том, чтобы в продолжение 4-х актов держать зрителя в состоянии постоянной бодрости и постоянного интереса». Главное неудовольствие критика вызывалось тем, что для него был неясен образ Иванова. «Я до конца, — писал он, — дожидался разъяснения мне автором характера Иванова. Разъяснения этого не последовало»².

Некоторые рецензенты считали, что Иванов страдает только от сплетен и пересудов и что Чехов целиком защищает его поведение и настроение. В «Новом времени» об Иванове писали: «Это — заурядный человек, честный, но не сильный характер... В нем много хороших задатков, но они понятны и видны только близким, любящим людям... Сплетня пользуется этим и измучивает, добивает скандалом»³. Другие критики, отождествляя автора с Ивановым, осуждали Чехова за то, что он лицом Иванова внушает публике безнравственные понятия. П. Кичеев видел в пьесе «бесшабашную клевету на идеалы своего времени» и «грубо-безнравственную, нагло-циническую путаницу понятий»⁴. Критик «Русского курьера» говорил о «грубом незнании психологии», о «беспардонном лганье на человеческую природу» и проч.⁵

¹ Чехов М. П. Антон Чехов и его сюжеты. М., 1923. С. 40.

² Московские ведомости. 1887. № 325, 23 ноября.

³ Новое время. 1887. № 4215, 22 ноября.

⁴ Московский листок. 1887. № 325, 22 ноября.

⁵ Русский курьер. 1887. № 325, 25 ноября.

В конце 1888 г. Чехов подверг пьесу переделке¹.

Поводом к переделке была просьба режиссера петербургского Александринского театра Ф.А. Федорова-Юрковского предоставить «Иванова» для спектакля в его бенефис. В октябре 1888 г. Чехов писал А.С. Суворину: «Читал я своего «Иванова». Если, думается мне, написать другой IV акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, который сидит у меня в мозгу, то пьеса выйдет законченной. К рождеству исправлю и пошлю в «Александринку» (14, 190—191). В том же октябре Чехов сообщал ему же: «В «Иванове» я радикально переделал 2-й и 4-й акты. Иванову дал монолог, Сашу подвергнул ретуши и проч. Если и теперь не поймут моего «Иванова», то брошу его в печь и напишу повесть «Довольно!» (14, 180). По-видимому, у Чехова с адресатом был разговор об изменении названия пьесы, и Чехов добавляет: «Названия не изменю. Неловко. Если бы пьеса не давалась еще ни разу, тогда другое бы дело» (14, 180). 17 октября тому же адресату Чехов писал об «Иванове»: «Выходит складно, но не сценично. Три первых акта ничего» (14, 247). 19 декабря Чехов посылает новый текст «Иванова» А.С. Суворину для передачи заведующему репертуаром Александринского театра А.А. Потехину: «Коли есть охота, прочтите, а коли нет, сейчас же пошлите Потехину... Теперь мой г. Иванов много понятнее» (14, 251).

При исправлении пьесы Чехов больше всего был занят разъяснением лица Иванова. Чехову важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым.

В начале шестого явления третьего действия был вставлен большой монолог Иванова (он остался в окончательном тексте). Монолог помещен рядом с тем местом, где Иванов, в разговоре с Лебедевым, в объяснение своего состояния, говорит об «утомлении», сравнивая себя с работником Семеном, взвалившим на себя непосильную ношу. Чтобы сочувствие к Иванову, как к «больному», раздавленному жизнью, не было принято за сочувствие к содержанию его пессимистических настроений, Чехов во вновь написанном монологе заставляет Иванова говорить в большей мере, чем прежде, о своей негодности, несостоятельности и непривлекательности: «Нехороший, жалкий и ничтожный

¹ Тексты пьесы по всем вариантам см.: Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1948. Т. II.

я человек...» и проч. Но в то же время, чтобы это признание жизненной непригодности не ставилось в зависимость от моральных качеств Иванова, сейчас же указывается, что Иванов сам оценивает свои настроения как что-то дурное, но не может их победить. Он чувствует себя виновным в том, что ничему «не верит», что «в безделье проводит дни», что хозяйство его «идет прахом», что разлюбил Сарру, что чувства его обманывают, что он стал «груб, зол, не похож на себя» и проч., — но он не может справиться с собою. «Что же со мною? В какую пропасть толкаю я себя? Откуда во мне эта слабость?.. Не понимаю, не понимаю» и проч.

В последующей беседе Иванова с Сашей (явление седьмое) самоосуждение Иванова во второй редакции высказывается ярче и категоричней, чем в первой: «Мое нытье внушает тебе благоговейный страх, ты воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета, а, по-моему, эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами, может служить хорошим материалом только для смеха и больше ничего!» и проч. Этих слов в первой редакции не было. Не было здесь и особого объяснения возможности любви Саши к Иванову как к человеку, который, в сущности, не должен был бы вызывать любовь. И опять здесь же подчеркивается, что он в своих чувствах и настроениях не виноват.

Для разъяснения того же положения Иванова как невольного виновника был изменен конец четвертого акта. В заключительной сцене пьесы в первой редакции Иванов, после того как Львов объявляет его «подлецом», умирает от потрясения, не произнося никаких слов, кроме: «За что, за что...». Во второй редакции Иванов произносит большой монолог, где объясняет себя опять в той же двусторонности: он «...жалок, ничтожен, вреден, как моль», но не от него это зависит — он быстро утомился: «веры нет, страсти потухли, я разочарован, болен», «Горе тем людям, которые уважают и любят таких, как я, ставят их на пьедестал, молятся, оправдывают их, страдают...», «Презираю я себя и ненавижу...» и проч.

Вместе с разъяснениями непривлекательности настроений Иванова во второй редакции усилилась мысль о трагической безысходности его состояния.

В первой редакции Иванов, успокоенный поддержкой Саши и Лебедева, находится на пути к освобождению от своих мрачных мыслей. «В самом деле, — говорит он Саше, — надо скорее прийти в норму... делом заняться и жить, как все живут...», «В том, что я на тебе женюсь, нет ничего необыкновенного, удивитель-

ного, а моя мнительность делает из этого целое событие, апофеоз...», «Серьезно рассуждая, Шурочка, мы такие же люди, как и все, и будем счастливы, как все... и если виноваты, то тоже, как все». В первой редакции после венчания Иванов находится в счастливом состоянии размятченного умиротворения: «Я так счастлив и доволен, как давно уже не бывал. Все хорошо, нормально... отлично...» Он всех прощает, и ему все прощают. «Забудем прошлое, — говорит он Боркину, — вы виноваты, я виноват, но не будем помнить этого. Все мы люди — человеки, все грешны, виноваты и под богом ходим. Не грешен и силен только тот, у кого нет горячей крови и сердца...»

Таким образом, в первой редакции выдвигалась мысль о том, что при благожелательном понимании со стороны окружающих Иванов мог бы «выздороветь» и до оскорбления Львова находил-ся на пути к «выздоровлению».

Во второй редакции судьба Иванова представлена в большей трагической безысходности. Здесь Иванов оказывается в полном одиночестве. По новому варианту, Саша перед свадьбой, уступая просьбам Иванова, отказывается от него. Лебедев тоже отступает: «Бог тебе судья, Николай, не мне тебя судить, а только извини, мы уж не друзья. Иди себе с богом, куда хочешь. Не пойдем мы друг друга. Ступай...» Оскорбление, полученное от Львова, здесь является лишь последним ударом, завершающим положение, и без того уже не имеющее никакого выхода.

Считая Иванова правомерно отверженным, но не виноватым, Чехов счел необходимым отметить отсутствие субъективной вины и у тех, кто Иванова не понимает и осуждает. «Его оскорбление, — говорит Иванов о Львове, — едва не убило меня, но ведь не он виноват!.. Меня не понимали ни жена, ни друзья, ни враги, ни Саша, ни эти господа. Честен я или подл? Умен или глуп? Здоров или психопат? Люблю или ненавижу? Никто не знал, и все терялись в догадках...»

5

Посылая пьесу А.С. Суворину для передачи в Александринский театр, Чехов писал: «Теперь мой г. Иванов много понятнее...» (14, 251). Очевидно, он был уверен, что прежних недоумений: «подлец» ли Иванов или не «подлец», — уже не будет. Но он ошибся. Недоумения опять возникли.

Если раньше критика склонялась к мысли, что Чехов во всем защищает Иванова, то теперь, наоборот, Суворин и актеры, читавшие пьесу, сочли, что автор вместе с доктором Львовым считают Иванова «подлецом».

В ответном письме на замечания А.С. Суворина Чехов 30 декабря писал ему: «Режиссер считает «Иванова» лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает, почему Иванов подлец. Вы пишете: «Иванову необходимо дать что-нибудь гадкое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор — великий человек». Если вы трое так поняли меня, то это значит, что мой Иванов никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцовалась и о постановке ее не может быть и речи. Героев своих я понимаю так...» И далее Чехов подробно комментирует Иванова, Львова и Сашу. Письмо заканчивалось просьбой взять пьесу назад: «Поправками и вставками ничего не поделаешь. Сашу можно вывести в конце, но в Иванове и Львове прибавить уж больше ничего не могу. Не умею. Если же и прибавлю что-нибудь, то чувствую, что еще больше испорчу» (14, 268, 273).

Действительно, в своем комментарии, помещенном в письме к А.С. Суворину, Чехов лишь повторил то, что содержалось и в посланном им тексте пьесы. Очевидно, Суворин и другие плохо читали пьесу. Но недоразумение все же произошло. Следовательно, в пьесе было нечто такое, что могло вводить в заблуждение. Необходима была какая-то иная ретушовка. И Чехов вновь еще раз пьесу поправил. В письме к А.С. Суворину 3 января Чехов, поместив список артистов с распределением ролей, просил переписать для него экземпляр «Иванова» и «послать для переделок». О своем отношении к пьесе Чехов здесь же писал: «Конечно, я себе не враг и хочу, чтобы моя пьеса шла. Но, говоря по секрету, своей пьесы я не люблю и жалею, что написал ее я, а не кто-нибудь другой, более толковый и разумный человек». На другой день, 4 января, вместе с письмом к А.С. Суворину были посланы некоторые поправки и вставки. «Посылаю вам для передачи Федорову две вставки и одну поправку... скажите ему, что будут еще поправки и вставки, но только в том случае, если мне пришлют копию моей пьесы... Попросите, чтобы посылаемые

поправки имелись в виду при переписке ролей. Я pošлю их в цензуру не теперь, а 10—15 вместе с теми поправками, которые еще намерен учинить. Я окончательно лишил пьесу девственности». В письме 7 января Чехов извещал А.С. Суворина, что он послал ему «два варианта для своего Иванова» (14, 289). 8 января в письме к Ф.А. Юрковскому Чехов сообщал, что он для М.Г. Савиной решил переделать роль Саши: «Когда я написал ее 1,5 года тому назад, то не придавал ей особого значения. Теперь же ввиду чести, какую оказывает моей пьесе М.Г., я решил переделать эту роль коренным образом и местами уже переделал так сильно, насколько позволяли это рамки пьесы» (14, 291). В тот же день в письме к А.С. Суворину Чехов писал: «Знаете? У меня Саша в III акте волчком ходит — вот как изменил!.. Чтобы публику не утомило нытье, я изобразил в одном явлении веселого, хохочущего, светлого Иванова, а с ним веселую Сашу... Ведь это не лишнее?.. Пишу, а сам трепещу над каждым словом, чтобы не испортить фигуры Иванова» (14, 293).

Пятнадцатого января Чехов писал А.Н. Плещееву: «Всю неделю я возился над пьесой, строчил варианты, поправки, вставки, сделал новую Сашу (для Савиной), изменил IV акт до неузнаваемости, отшлифовал самого Иванова и так измучился, до такой степени возненавидел свою пьесу, что готов кончить словами Кина: «Палками Иванова, палками!» (14, 296). По-видимому, работа над переделкою пьесы к этому времени была закончена.

По этому, вновь переделанному тексту пьеса была поставлена на сцене Александринского театра 31 января 1889 г. в присутствии автора.

6

В новой (третьей) редакции смягчались и сглаживались все места, где сам Иванов говорит о себе в отрицательном смысле, а к фигуре Львова прибавились более четкие штрихи, характеризующие его узость и односторонность.

В шестом явлении первого действия в первой и второй редакции Иванов уезжал к Лебедевым без всяких объяснений. Его внутренние колебания отмечались лишь короткой паузой: «*(Идет, останавливается и думает.)* Нет, не могу *(Уходит.)*». Вместо этого, в исправленном тексте, в разговоре между Ивановым и Анной Петровной была представлена расширенная и

эмоционально более убедительная мотивировка отъезда (см. оконч. текст пьесы).

В седьмом явлении первого действия, в разговоре Анны Петровны с Львовым, ярче обрисовано тяжелое состояние Анны Петровны, но вместе с тем в ее словах подчеркивается привлекательность Иванова в прошлом: «Это, доктор, замечательный человек...» и проч. (см. оконч. текст пьесы).

В четвертом явлении второго действия был вставлен разговор о докторе Львове, где Саша и Шабельский говорят о его эмоциональной ограниченности: «Так честен, так честен, что всего распирает от честности. Места себе не находит. Я даже боюсь его... Ей-ей!.. Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлеца пустит...» и проч.

В шестом явлении второго действия усилены слова Иванова, характеризующие его «тоску» и искреннее страдание.

В сцене появления в доме Лебедевых Анны Петровны и Львова в их диалог были введены детали, характеризующие Иванова — с положительной стороны и Львова — с отрицательной стороны (см. оконч. текст).

Переделка седьмого явления третьего действия (Иванов и Саша), производившаяся, как говорил Чехов в письмах, «для Савиной», ничего нового в характеристику Иванова и Саши не вносила. В диалоге между Ивановым и Сашей были добавлены несколько реплик шуточно-комического характера. В последующей переработке до напечатания текста эти добавления были сняты.

В четвертом действии опять не стало согласия Саши на отказ от свадьбы. Нет и охлаждения к нему со стороны Лебедева.

В последнем монологе Иванова смягчены выражения в его отрицательной самооценке, устранены слова об оправдании оскорбления, какое ему нанесено Львовым. Иванов теперь говорит почти исключительно об «утомлении» и его следствиях.

Этими переделками необходимое Чехову сложное соотношение между сочувственными и несочувственными элементами в оценках Иванова и Львова было достигнуто. После постановки пьесы в Александринском театре Чехов, получавший по ее поводу много писем, в письме к А.С. Суворину высказал удовлетворение: «Все письма толкуют Иванова одинаково. Очевидно, поняли, чему я очень рад» (14, 304)¹.

¹ В критике недоумения все же продолжались.

Другое, что обращает на себя внимание в конструкции пьесы «Иванов», — это наличие большого количества таких моментов и эпизодов, которые не имеют прямого отношения к главной интриге. В первое действие вдвинуты фигуры Боркина и Шабельского, со своею особою настроенностью и особыми своими интересами. Если речи Боркина так или иначе потом отзовутся на обрисовке Иванова (прожестерство Боркина дает поводы к пересудам, касающимся репутации Иванова), то положение Шабельского и завязывающаяся здесь интрига с Бабакиной для хода событий, связанных с Ивановым, никакого значения не имеют. Во втором действии (гости у Лебедевых) множество нейтральных бытовых разговоров находится вне всякой связи с Ивановым (о дороге, о выигрышных билетах, о процентных бумагах, о карточной игре, о женихах и молодых людях и проч.). В третьем действии к таким внешне нейтральным моментам относятся почти все первое явление и целиком третье и четвертое явления (разговоры о политике Франции и Германии, о выпивке и закуске, о картах, о Шабельском и Боркине и проч.). В четвертом действии опять совсем обособленно выступают Косых, Бабакина, Шабельский и др.

Все эти эпизоды в первоначальных редакциях, особенно в первой, занимали еще большее место. В последующих переработках они были сокращены, конечно, потому, что отягощали и заслоняли главное событие пьесы — движение отношений Иванова, Анны Петровны и Саши.

Эти отброшенные фрагменты позволяют видеть, что уже в «Иванове» намечалось то, что впоследствии выразилось в сюжетно-конструктивной многолинейности всех пьес Чехова.

Центральное событие в пьесах Чехова не занимает исключительного места, оно сопровождается целым рядом параллельных драматических линий, по своему содержанию аналогичных и составляющих для главной драмы ее тематические варианты. Драма происходит в быту как принадлежность обыкновенного будничного существования. Драматическая коллизия состоит в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным. Отсюда возникал во всякой пьесе Чехова особо широкий фон будничной обыкновенности¹.

¹ См. об этом в статьях: «К вопросу о принципах построения пьес Чехова» и «О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова».

В том же направлении просилась мысль Чехова и при написании пьесы «Иванов».

Тема несоответствия между видимостью и подлинным характером действующего лица первоначально осуществлялась Чеховым не только в концепции главного героя — Иванова, но и в Шабельском и отчасти в Боркине. В связи с этим оба эти лица освещались в некоторой двусторонности, извне и изнутри.

Применительно к Шабельскому это осталось и в окончательном тексте, хотя и в менее выраженном виде. В первоначальной редакции его внутренняя драма ощущалась яснее. Настроения Шабельского составляли явную аналогию к внутреннему состоянию Иванова. В первой редакции пьесы имел место следующий диалог: «Ш а б е л ь с к и й. Все подленькие, маленькие, ничтожные, бездарные. Я брюзга... Как кокетка, напустил на себя бог знает что, не верю ни одному своему слову, но согласитесь, Паша, все мелко, ничтожно, подловато. Готов перед смертью любить людей, но ведь все не люди, а людишки, микрокефалы, грязь, копоть... Л е б е д е в. Людишки... От глупости все, Матвей... Глупые они, а ты погоди — дети их будут умные... Дети не будут умные, жди внуков, нельзя сразу... Ум веками дается... Ш а б е л ь с к и й. Паша, когда солнце светит, то и на кладбище весело... Когда есть надежды, то и в старости хорошо. А у меня ни одной надежды, ни одной...»

У Боркина вторая (подлинная) сторона его существа в окончательном тексте осталась совсем нераскрытой. В первой редакции легкомысленное и беспринципное прожектерство Боркина представлялось как искривление его инициативных и, по существу, ценных качеств, положительных по своей субъективной основе, но не имеющих нормального применения и потому извращенных. Боркин — маньяк предпринимательства. Он по-своему видит в этом что-то важное и полезное. Для него «есть вещи поважнее графства и женитьбы». Когда он ищет денег, чтобы организовать конский завод (четвертый акт первой редакции), в его словах звучит искренний пафос: «Господа, да пора же наконец сбросить с себя лень, апатию, нужно же когда-нибудь заняться делом!.. Неужели вы не сознаете, что индифферентизм губит нас...», «На наряды да на мадеру у вас есть деньги, а на хорошее, полезное дело вам и копейки жаль...» и проч.

Серьезная сторона в Боркине заслонена его шутовством и бутафорством, но что в какой-то мере она в нем Чеховым творчески намечалась, — это несомненно. Чехов, видимо, и здесь, в

параллель Иванову, намеревался сказать, что человек сложнее, чем он кажется извне. У Боркина это менее удавалось показать, чем у Шабельского, и в последующих сокращениях текста пьесы этот мотив в Боркине был совсем устранен.

8

Характерна для Чехова и особая роль, какая в его пьесах принадлежит быту. Сам быт в его ровном, медлительно спокойном, стоячем состоянии, среди провинциальной скуки и духовной бедности воспринимался Чеховым как источник непрерывной драматической коллизии, где в постоянных противоречиях мертвеют лучшие чувства.

В «Иванове» бытовое окружение, в каком находятся главные лица, является фактором, во многом объясняющим основную драму, то есть «болезнь» Иванова и все ее следствия. Чехов об этом писал А.С. Суворину: «Он в уезде. Люди — или пьяницы, или картежники, или такие, как доктор. Всем им нет дела до его чувств и перемены в нем. Он одинок. Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брюзжащий граф, большая жена... Уехать некуда. Поэтому каждую минуту его томит вопрос: куда деваться?» (14, 270).

И раньше, до Чехова, в пьесах присутствовали статические бытовые сцены, но там они конструировались как показатель какой-либо моральной черты в нравах, и бытовой рисунок своею собранностью вокруг данной черты был привычен и ясен в своем назначении... У Чехова интересующая его показательная черта была иная, в литературе совсем непривычная и потому не сразу уловимая.

В бытовом рисунке «Иванова» Чехов имел в виду не моральные недостатки людей, а их общую духовную инертность, физическую грубость вкусов и возникающую отсюда скуку, душевно-эмоциональную незанятость и ненаполненность жизни. В этой ненаполненности он и видел особый, присущий жизни драматизм. Поэтому бытовые сцены и эпизоды, включенные в пьесу, имеют смысл не в чем ином, а в самом факте их бессодержательной обыкновенности, в самом существе их пустоты и скуки. Для читателя или зрителя, привыкшего ждать от бытовых сцен морально-обличительного значения, чеховские картинки обычного, обыкновенного, «скучного» пред-

ставлялись не имеющими никакого смысла. Между тем такими эпизодами осуществлялось выражение того особого жизненного несовершенства, мысль о котором лежала в существе всей пьесы.

«Скучные», как бы лишние, бытовые эпизоды имеются и в окончательном тексте. Отброшенные куски первоначальных редакций более обнаженно показывают стремления Чехова привлечь внимание к «скучному» и «неинтересному» как показателям некой тягостной и горькой стороны жизни.

Из разговоров гостей у Лебедевых был исключен следующий эпизод.

«1 гость (*соседке барышне*). Один человек приходит к другому, видит, собака сидит (*смеется*). Он и спрашивает: «Как зовут вашу собаку?» А тот и отвечает: «Каквас» (*хохочет*). Каквас!.. Понимаете... Как вас (*конфузится*). Дудкин. У нас в городе при складе есть собака, так ту зовут Кабыздох... Бабакина. Как?

(Легкий смех. Зинаида Савишна встает...)» и т. д.

Во второй редакции этот диалог был изменен. После вопроса Бабакиной: «Как?» и ответа первого гостя: «Каквас» — следует: «Барышня. Ничего тут нет смешного. 3 гость. Старый анекдот (*зевает*). Бабакина. А разве можно при дамах зевать? 3 гость. Pardon, mesdames, это я нечаянно» и т. д.

Легко заметить, что для целей пьесы анекдот о собаках был интересен тем, что он неинтересен, банален, скучен. Но с этой стороны его назначение не улавливалось, и он для зрителей и рецензентов казался лишним, не имеющим смысла. В последующих переработках пьесы анекдот был совсем снят.

В том же действии имел место эпизод, где Боркин пытается организовать танцы.

«Боркин (*кричит*). Музыка готова!..

(Дудкин приглашает Бабакину).

Бабакина. Нет, сегодня мне грех танцевать. В тот день у меня муж умер...

(Боркин и Егорушка играют польку. Граф затыкает уши и выходит на террасу. За ним идет Авдотья Назаровна. По движению Дудкина видно, что он убеждает Бабакину. Барышни просят первого гостя плясать, но он отказывается. Дудкин машет рукой и уходит в сад).

Боркин (*оглядывается*). Господа, что же это такое? (*перестает играть*) Отчего вы не танцуете?

Барышни. Кавалеров нет.

Боркин (*встает*). Этак, значит, у нас ничего не выйдет. В таком случае пойдемте фейерверки пускать, что ль...

Барышни (*хлопают в ладоши*). Фейерверки, фейерверки, (*бегут в сад*).

Боркин (*берет сверток и подает руку Бабакиной*). Же вы при... (*кричит*) Господа, в сад. (*уходит*).

(Уходят все, кроме Лебедева и Зинаиды Савишны).

Эпизод проходит вяло и скучно. Но именно этими сторонами он и был нужен для данного контекста пьесы.

Все такие места в окончательном тексте остались в самой минимальной степени.

В результате подобных сокращений и с устранением венчания Иванова с Сашей во второй редакции исчезло деление четвертого акта на две картины. Одни явления были совсем опущены, другие, с мелкими композиционными и стилистическими изменениями, переставлены. Опущен диалог Дудкина и Косых о приданом. Изменена и сокращена сцена Бабакиной с Шабельским. Речи Боркина о конском заводе и его помолвке с Бабакиной были совсем сняты. Сняты были также все бытовые моменты, характеризовавшие грубо-пьяную обстановку свадебного веселья (песни Авдотьи Назаровны, пьяный Дудкин и проч.). В итоге почти весь текст явлений первого — шестого последнего акта во второй редакции уже принял такой вид, какой имеет в окончательном тексте.

Цели идейно-тематические противоречиво сталкивались с требованиями сценической живости. Чехов вынужден был такими эпизодами поступиться, и он их снял.

9

В способах изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса в основном продолжает прежнюю традицию непосредственных признаний и монологов. В этом отношении особенно показательно изображение главного лица пьесы — Иванова.

В последующих пьесах Чехова (в «Чайке» и др.) внутренне драматическое состояние лица заслонено его нейтральным поведением и становится известным лишь путем немногих, коротких, прямых высказываний и главным образом путем поведения, лишь косвенно выражающего скрытое чувство.

В изображении внутреннего состояния Иванова эта закрытость отсутствует. Иванов сам о себе говорит много и пространно. В сущности, на протяжении всей пьесы все участие Иванова в сценах и диалогах занято его саморазъяснениями. В первом акте он объясняет себя Львову, затем Анне Петровне. Во втором действии в несколько новых, но аналогичных подробностях о том же он говорит Саше, потом Лебедеву. В третьем акте опять Саше. В том же акте для целей самораскрытия Иванова допускается даже монолог наедине — старый способ драматургической характеристики, способ, который Чехов во всех последующих пьесах решительно устранил. В конце четвертого акта Иванов пространно и интимно высказывается среди множества людей перед самым выстрелом (вторая и третья редакции пьесы). До напечатания пьесы Чехов устранил это не совсем естественное положение¹. Последний монолог Иванова был перенесен внутрь акта, и слушателем его стал лишь один Лебедев.

Разнообразие лиц и поводов, где вполне однозначно высказывается Иванов, свидетельствует о том, что для Чехова эти поводы были равноценны. Правило сдержанности в лирических высказываниях действующих лиц для Чехова в ту пору еще не было законом.

Лишь в одном эпизоде «Иванова» намечается будущий тип новых чеховских методов в драматическом раскрытии эмоциональной темы. Имеем в виду седьмое явление первого действия, где скучает Анна Петровна. Здесь характерна изломанность диалога, внешняя тематическая несвязанность отдельных фраз, смысл которых открывается не только и не столько их прямым значением, сколько скрытым в них и подразумеваемым тоном.

А н н а П е т р о в н а. Какая скука!.. Вон кучера и кухарки задают себе бал, а я... я — как брошенная... Евгений Константинович, где вы там шагаете? Идите сюда, сядьте!..

Л ь в о в. Не могу я сидеть.

(Пауза).

Анна Петровна. На кухне «чижика» играют. (Поет.)

¹ На это место обратил внимание Н.К. Михайловский, очевидно, читавший пьесу по литографированному изданию 1889 г. «Заключительная сцена самоубийства Иванова, — писал он, — производит почти комическое впечатление: прежде чем Иванов с револьвером в руке «отбегает и застреливается», окружающие могли бы раза три вырвать у него револьвер» (Михайловский Н.К. Соч. СПб., 1897. Т. 6. С. 648).

«Чижик, чижик, где ты был? Под горою водку пил». (Пауза). Доктор, у вас есть отец и мать?

Л ь в о в. Отец умер, а мать есть.

Анна Петровна (смеется). Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет. Кто мне сказал эту фразу? Дай бог память... Кажется, сам Николай сказал...» и т. д.

Бытовая, внешне незначущая деталь («на кухне «чижика» играют») здесь накладывается на эмоциональную восприимчивость скучающего лица, и это наложение дает и чувство будничных, отстоявшихся форм жизни, и звучание страдающей неудовлетворенности.

К такой редакции этого места Чехов пришел не сразу. Первоначально после слов Львова: «Не могу я сидеть» — сразу следовали слова Анны Петровны: «Доктор, у вас есть отец и мать?» При новом пересмотре Чехов в словах Анны Петровны прибавил: «На кухне «чижика» играют. (Поет) «Чижик, чижик, где ты был? Под горою водку пил. (Пауза)». В последующем месте того же явления, где после слов: «Нет, нет, об этом думать не надо» — Анна Петровна второй раз поет «чижика», у Чехова, очевидно, были колебания: «Чижик, чижик, где ты был?» было зачеркнуто и сверху вписано. «Вьется ласточка...» Затем прежний текст был восстановлен.

Таким образом, в понимании драматического конфликта, в идейно-тематическом наполнении бытовых деталей, в стремлении дать основную драму пьесы в широкой бытовой распространенности при параллельном течении иных драматических линий, взаимно независимых, но составляющих общий внутренне единый тематический ансамбль, пьеса «Иванов» предвещает будущую драматургию Чехова. В способах же изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса продолжает прежнюю традицию непосредственных самовысказываний (монологи и речи Иванова и др.) и лишь в отдельных случаях встает на тот путь полускрытого, косвенного обозначения, какой в последующих пьесах Чехова станет главным.

К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ ПЬЕС А.П. ЧЕХОВА

1

О драматургии Чехова имеется довольно большая и во многом содержательная литература.

Своеобразие пьес Чехова замечалось его современниками при первых постановках. Сначала это своеобразие воспринималось как неумение Чехова справиться с задачей последовательного и живого драматического движения. Рецензенты говорили об отсутствии «сценичности», о «растянутости», о «недостатке действия», о «беспорядочности диалога», о «разбросанности композиции» и слабости фабулы. Чехова упрекали в том, что он «сам не знает, чего хочет», что он «не знает законов драмы», не выполняет «самых элементарных требований сцены», пишет какие-то «протоколы», дает картинки со всеми случайностями фотографии, без всякой мысли, без выражения своего отношения.

К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко заметили наиболее существенный принцип в драматическом движении чеховских пьес, так называемое «подводное течение»¹. Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока и все усилия своих творческо-сценических исканий справедливо направили к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя. Новая заражающая сила пьес Чехова стала очевидной.

Тогда в критике перестали говорить о драматургической неумелости Чехова. С «отсутствием действия» в его пьесах примирились как с их специфической особенностью, определили

¹ Немирович-Данченко В.И. От редактора // Эфрос Н. «Три сестры» в постановке Московского художественного театра. Пг., 1919. С. 10.

пьесы Чехова как особую «драму настроения», и на этом все вопросы на время казались решенными. Лишь у немногих осталась оглядка на привычные «драматургические законы», и они продолжали говорить о «рыхлости», о «расплывчатости чеховского сценария»¹, ставя это Чехову в слабый упрек. Но теперь этот упрек уже не носил характера недовольства или недоброжелательства. Чехову это «простили». Характеристика пьес Чехова во всех статьях теперь наполнялась перечнем всего того, что содействует «настроению»: элементы лирической окраски в речах действующих лиц, звуковое сопровождение, паузы и проч.

В более поздних специальных работах с разной степенью полноты и в разной систематизации перечислялись и описывались по преимуществу те же приемы и особенности (Юрьев, Григорьев, Балухатый)

Особенно много в изучении драматургии Чехова было сделано С.Д. Балухатым. В двух книгах и в нескольких отдельных этюдах С.Д. Балухатый проследил историю написания и первых постановок каждой пьесы, собрал большой материал, характеризующий отношение самого Чехова к своей деятельности как драматурга, и отношение к его пьесам со стороны критики и публики. С.Д. Балухатым тщательно описано построение каждой пьесы с последовательным обозначением процесса постепенного формирования тех особенностей и приемов, которые составляют специфику чеховских пьес. Все это много помогает изучению драматургии Чехова.

К сожалению, и у С.Д. Балухатого все особенности драматургического строения пьес Чехова представлены лишь описательно. Вопрос о связях формы и содержания в пьесах Чехова остается совсем неосвещенным.

Остается неясным, в чем состояло то новое отношение к действительности, которое потребовало новых форм для своего выражения, какая идейно-творческая сила влекла Чехова к созданию именно данного комплекса драматургических особенностей, что побуждало Чехова вырабатывать новые способы драматургического движения, почему бытовая реальность в его пьесах занимает такое большое и свободное место, почему он уничтожает сюжетную скрепленность и заменяет ее эпизодически не связанными сценами, почему он меняет все формы диалоговедения, а главное — чем вызвано, что все эти

¹ *Соболев Ю.* Чехов. М., 1934. С. 241.

особенности сочетаются вместе, в чем состоит их взаимосвязь, что для них является общим определяющим началом?

Ссылка на то, что чеховская драма не есть драма в обычном смысле, что это — «лирическая драма» или «драма настроений», и точнее «грустных настроений», имеет лишь констатирующий и притом мало конкретный смысл. Правда, в таком обозначении находят себе функциональное объяснение такие элементы, как звуковое сопровождение, паузы и т. п. Но почему для целей лиризма надо было изгонять сюжетную связанность сцен, почему для «драмы настроений» надо было прибегнуть к косвенному, а не прямому выражению переживаний и настроений и т. п.? Если речь идет о «лиризме» или «настроениях» вообще с прибавлением того лишь, что этот лиризм имеет минорный, грустный характер, то разве для его выражения непременно необходима бытовая рассеянность, отсутствие сюжетности и прочие чисто чеховские черты?

Очевидно, для ответа на подобные вопросы одного указания на лиризм и грустную настроенность чеховских пьес недостаточно. Надо войти в качественное содержание тех настроений, какие здесь даны. Иначе сказать, надо увидеть, с какими мыслями, идеями эти «настроения» связаны. Только тогда специфика чеховских форм откроется как специфика содержания, для выражения которого данные формы были единственными и незаменимы.

Еще менее объясняет указание С.Д. Балухатого на то, что Чехов, создавая новый тип драмы, стремился к преодолению старого канона бытовой драмы. Справедливо, что Чехов был неудовлетворен «испытанной поэтикой» бытовой драмы, что он стремился «преодолеть бытовой драматургический схематизм» новыми «бытовыми же элементами и красками», «создать в театре иллюзию жизни» и «вместо прежней условной типизации явлений и лиц построить новаторские формы драмы»¹. Но едва ли можно согласиться, что Чехов включает в драму «факты, поступки, интонации и темы» лишь потому, что они были «новые», «сильно впечатляющие» и на сцене еще не были «использованы», что только ради такой «новизны» Чехов избегает «ярких динамических моментов», упрощает фабульную канву и «схему сценически строго мотивированного следования тем бытовой драмы» заменяет «планом как бы бессистемного соединения

¹ Балухатый С.Д. Чехов — драматург. Л., 1936. С. 113.

фактов и поступков»¹. Все это будто бы Чеховым делается ради «снижения обычной «сценичности» пьес и обновления драматургического письма приемами натуралистическими и психологическими в сложных рамках и отношениях обыденного уклада жизни»².

Указание на стремление к новизне не определяет качественного характера этой новизны. Если же понять термин «натуралистический» как обозначение стремления Чехова не только к новизне, но и к наибольшей правдивости, то есть к наибольшему приближению своих картин к формам самой жизни, то, конечно, в общем смысле это будет справедливо: Чехов открыл какие-то новые стороны действительности и в своем творчестве как художник-реалист стремился их воспроизвести. Но для объяснения новаторских исканий Чехова одного общего указания на стремление к правдивости тоже недостаточно. В этом указании тоже нет признака, определяющего специфически качественную направленность Чехова, то есть ту направленность, которая привела его к данной *системе* построения драмы. Списывание с действительности, «фактография» «обыденного уклада жизни» была бы тоже своего рода «правдивостью», но, конечно, не такая «правдивость» создавала систему новых качеств чеховской драматургии. Почему Чехов упорно и настойчиво стремился к сочетанию столь разнообразных элементов действительности, соединение которых составляет специфическую ткань его пьес? Очевидно, между всеми этими моментами отраженной жизни Чехов ощутил какие-то связи, то есть им владела какая-то мысль, где все это разнообразие ему представлялось в свете общего функционально взаимно определяющего единства. Каждая пьеса в пределах своих заданий, очевидно, служила выражением такого единства.

Своеобразие в построении драматического конфликта, бессюжетность, бытовизм, разорванность в следовании сцен, отрывочность в диалогах, особенности лирического потока и его выражения — все это должно быть осознано в связях общей идейной соотнесенности.

Настоящая статья является попыткой рассмотреть конструктивные особенности пьес Чехова как выражение особого жизненного драматизма, открытого и трактованного Чеховым как принадлежность его эпохи.

¹ *Балухатый С.Д.* Чехов — драматург. С. 116.

² Там же. С. 118. (Курсив мой. — А. С.)

Как известно, театральная критика больше всего упрекала Чехова в том, что он вводит в свои пьесы излишние подробности быта и тем самым нарушает все законы сценического действия. Присутствие бытовых подробностей, какие казались ненужными, объяснялись неумелостью Чехова, привычкою писать повести и рассказы и его неспособностью или нежеланием овладеть требованиями драматического жанра. В этом смысле высказывались не только газетные и театральные рецензенты, посторонние для Чехова и не знающие его, но и его прямые блажелатели (например, А. Ленский, Вл.И. Немирович-Данченко).

Сам Чехов при написании своих пьес, по-видимому, испытывал наибольшее затруднение и смущение в том же отношении. Работая над «Лешим», он сам видел, что вместо драмы (в привычном смысле) у него получается что-то вроде повести. «Леший» годится для романа, — писал он, — я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы... Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию «Леший», то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» (14, 204).

После «Лешего» Чехов надолго отошел от театра. Прошло семь лет. Чехов пишет «Чайку». Новая попытка опять делается не в том направлении, чтобы отказаться от бытовых подробностей, а чтобы преодолеть кажущуюся несовместимость подобных подробностей с требованиями драматического жанра и добиться их сочетания.

Чехов и теперь сознает, что «подробности» в новой пьесе присутствуют в непозволительной для привычной драмы дозе, но, видимо, отказаться от них не может. Работая над «Чайкой», он писал: «Боюсь напутать и нагромождать подробностей, которые будут вредить ясности». И еще: «Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви». И еще: «Начал ее *forte* и кончил *pianissimo* — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен, и, читая свою новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург» (16, 271, 285).

Все это говорит о том, что в драматических исканиях для Чехова какое-то воспроизведение сферы быта было непременно

ным условием; от этого он не мог и не хотел отказаться. Иначе для него терялся смысл всего замысла. Надо было во что бы то ни стало осуществить драматическую пьесу именно на материале каких-то бытовых «подробностей». «Требуют, — говорил Чехов, — чтобы были герой, героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни»¹.

«Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»².

Такие заявления на первый взгляд представляются непонятными. Разве в прежней бытовой драме, развивавшейся на протяжении всего XIX в., не было быта? Разве, хотя бы у Островского, мимо которого Чехов, конечно, пройти не мог, люди не пьют, не едят, не волочатся и не говорят глупостей? Разве в его же пьесах люди приходят, уходят, обедают, разговаривают и проч. только потому, что «так нужно автору», и нисколько не потому, что «так происходит в действительной жизни»? Разве у Островского все построение пьес не устремлено к созданию наибольшего жизненного подобия? Разве все способы завязки, развития и разрешения интриги у Островского не создавались сообразно с требованиями наибольшего приближения к бытовой правде? Сознательные отклонения от этого критерия, конечно, были. Но это заведомо всегда принималось лишь как неизбежность, как вынужденная условность. Да и в этих случаях все усилия автора всегда направлялись все же к достижению наибольшего сходства с теми положениями, какие допускаются возможными обстоятельствами того же быта.

Мало этого. Драматические коллизии, составляющие сердцевину и смысл пьесы, разве не рисовались как принадлежности быта? Все образы людей, типы и характеры всегда давались как бытовые фигуры, то есть как что-то установившееся, давнее, привычное и характерное для общего обихода жизни данной

¹ Воспоминания Д. Городецкого (Биржевые ведомости. 1904. 18 июля).

² Воспоминания Арс. Г. (И. Я. Гурлянд) (Театр и искусство. 1904. № 28).

среды. Во всяком случае, авторы всегда к этому стремились. В близости к жизни, и именно к бытовой жизни, был для них смысл и оправдание всех их авторских усилий. Поэтому каждый момент пьесы всегда старались подать как что-то возникающее из быта, то есть из суммы тех привычек, предрасположений и желаний, какие наполняют быт, составляя его постоянное содержание.

Принципиальным оправданием бытовой пьесы XIX в. всегда было одно и то же: близость к действительности, к быту, к наиболее распространенным и наиболее постоянным качествам жизни и людей. На этом требовании воздвигалось для всех одинаково обязывающее понятие «типичности», полагаемое в основу всяких литературно-драматических оценок. Совершенство, конечно, было разное, но творческие задачи и усилия всегда у всех шли в этом направлении. В результате отсюда и создавался общий колорит стиля — бытовой реализм. При всем разнообразии тематических и идейных задач и вопросов, при всех оттенках в способах отбора и компонования материала, все же всюду, у каждого неизбежно в той или иной мере должен был присутствовать жизненный бытовой обиход, не только как рама, но и как тема, подлежащая ближайшему воспроизведению. И едва ли можно указать какую-нибудь пьесу этого жанра, где не воспроизводились бы моменты самого обычного обихода, где, в частности, не пили бы чаю, не выпивали и не закусывали и не вели бы вполне «обычных» разговоров.

Чехов, конечно, об этом знал. Очевидно, когда он говорил о необходимости бытовой обыденности в драматическом воспроизведении жизни, он имел в виду какую-то иную замеченную им реальность, не похожую на то, что он видел у своих предшественников.

В чем же состояла разница?

3

Одною из особенностей дочеховской бытовой драмы является поглощенность и заслоненность быта событиями. Будничное, как наиболее постоянное, нормально обиходное и привычное, здесь почти отсутствует. Минуты ровного, нейтрального течения жизни бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие,

ежедневно-обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается.

В пьесах такого рода, как «Семейная картина», «Утро молодого человека», «Праздничный сон до обеда», где сценическая ситуация является лишь поводом к характеристическим описательным высказываниям действующих лиц, интригующих событий нет. Но эти пьесы не имеют законченности, они и для автора являлись лишь предварительными этюдами, эпизодическими жанровыми набросками, и только. Что касается иного большинства пьес, сколь бы они ни были замедлены с виду нейтральными экспозиционными беседами, в них моменты видимого бытового спокойствия, в сущности, всегда предусматривают событие и устремлены к нему. Они или предваряют событие, осведомляя о его условиях, или комментируют его смысл, диалогически раскрывая в действующих лицах такие черты, без которых событие не могло бы произойти.

Событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт.

Кроме того, в прежней бытовой драме быт — это только нравы, то есть обиходно-моральные черты людей. Каждая пьеса предназначена к выявлению, обнаружению и выражению некоторого социально-этического порока или несовершенства. Смотря по степени глубины и широты авторского понимания и умения, центральное событие пьесы вбирает в себя и корни, и проявления фиксированного зла, и его последствия. Действующие лица в основном являются или носителями изображаемого порока, или его жертвами. Некоторые лица вводятся с целями подсобными, для движения интриги, для обнаружения качеств главных действующих лиц или для авторских разъяснений (резонеры или резонаторы). В этих рамках варианты бесчисленны. Но при всем разнообразии мировоззрений, талантов и объектов изображения, при самых разнообразных качествах драматургического мастерства, вся прежняя бытовая драматургия сходна в одном стремлении: отметить и выделить какие-то жизненно-бытовые черты людей, и для этого развернуть событие, в котором они действовали бы сообразно этим отобранным свойствам.

Поэтому в каждой пьесе из быта берутся лишь выделенные моменты и стороны как показатели данной стороны нравов в их общественно-этическом значении (невежество, деспотизм,

стяжательство, легкомыслие, служебные плутни, общественный индифферентизм, умственная темнота и проч.). Смотря по теме пьесы, из сплошного бытового потока извлекаются (или создаются воображением) лишь такие эпизоды, которые могли бы служить иллюстрацией и выражением данной нравоописательной черты. Отсюда возникала сосредоточенность бытового диалога вокруг какой-либо одной морально-показательной черты, воплощаемой в главном событии. Всякие иные детали быта, не имеющие прямого отношения к этой задаче, составляют лишь летучий аксессуар, по существу ненужный и легко опускаемый. Пестрые и ровные будни здесь почти отсутствуют.

4

Совсем иное у Чехова, Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытового обихода для Чехова является не просто «обстановкой» и не экспозиционным переходом к событиям, а самую сферу жизненной драмы, то есть прямым и основным объектом его творческого воспроизведения. Поэтому у Чехова, вопреки всем традициям, события отводятся на периферию как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы. События, имеющиеся в пьесах Чехова, не выходят из общей атмосферы текущих бытовых состояний. Распределяясь по всей пестроте перекрестных интересов, бытовых привычек и случайностей, они не являются узлами всеобщей сосредоточенности, они включаются в общую ткань пестрой жизни, входят в нее как часть, как некоторая доля и частность.

В «Иванове» еще нет этой внесюжетной рассредоточенности, какую наблюдаем в более поздних пьесах Чехова. Внутренняя драма центрального лица — Иванова, удерживая на себе главное движение пьесы, демонстрируется сюжетно объединяющим событием — историей Иванова и Саши Лебедевой. Однако уже и в этой пьесе многое находится вне прямой сюжетной концентрации. Сцена пятая первого акта (Шабельский и Анна Петровна), очень многое во втором акте (гости на именинах

Саши), первая, вторая, третья и четвертая сцены третьего действия с разговорами Лебедева, Шабельского и Боркина о политических событиях в Германии и Франции, о вкусных кушаньях и закусках, с последующим вторжением Косых с его карточной одержимостью, — все это прямого отношения к истории Иванова и Саши не имеет. В пьесе рядом с главной сюжетной линией всюду напоминает содержание наиболее постоянного и пестрого наполнения жизни.

В «Лешем» эта ощутимость внешне будничной, длительной, постоянной, повторной и обычной атмосферы, рассеянной по нейтральным бытовым мелочам, выступает уже совсем отчетливо. Событие (бегство Елены Андреевны) ставится на положение частичного эпизода. Главное и количественно преобладающее полотно пьесы целиком заполняется буднями, когда нет особой волевой заинтересованности событием, общим для всех.

В «Чайке» наиболее заметны события, происходящие с Треплевым. Но на этом, наиболее видном стержне пьесы не сосредоточивается целиком. В самостоятельном и независимом аспекте раскрывается свой порыв у Нины Заречной, жизнь Тригорина, Аркадиной, тоскующая любовь Маши Шамраевой, незадачливая жизнь Медведенко, скучающий Дорн и по-своему страдающий Сорин. Жизнь общая течет, всюду сохраняя свои общие формы. И каждый ее участник, со своим внутренним миром и со своим горем, здесь одинаково становится лишь частью некоего единого ансамбля.

В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» событий еще меньше. В «Дяде Ване» наиболее выпукло поставлены отношения Войницкого к Елене Андреевне и Серебрякову, в «Трех сестрах» — отношения Маши и Вершинина, Ирины и Тузенбаха. Однако эти, наиболее заметные моменты не дают сюжетногокрепления для всей пьесы. В общем потоке они остаются лишь эпизодами, частными следствиями того общего, давно сложившегося обихода, который одинаково распределен по всей пьесе между всеми персонажами, во всем их давнем, уже хроническом состоянии.

В «Вишневом саде» в центре стоит продажа усадьбы и связанные с этим волнения и страдания Раневской. Но с первого акта и до конца пьесы драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. С первых сцен уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной печалью, и Лопухин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и

Симеонов-Пищик, и Дуняша со своим небольшим, но все же особым внутренним миром. И далее, на всем протяжении пьесы, вокруг Раневской не прекращаются общие для каждого свои озабоченные будни жизни¹.

При этом во всех пьесах носителями внутренне-конфликтного состояния являются не один, не два выделенных персонажа. Страдают все (кроме очень немногих, жестких людей).

В «Чайке» мотив неразделенной, страдающей любви охватывает и Медведенко, и Машу Шамраеву, и Треплева, и Заречную, и Полину Андреевну. Причем все частные ситуации не связаны в общий узел, не сведены в общий концентр событий. Страдают обособленно, скрыто, и на людях все одинаково участвуют в общем обиходе жизни, составляя ее общий обычный тон.

В «Дяде Ване» состояние жизненной обманутости переживают все, кроме Серебрякова, не только Войницкий, но и Астров, и Соня, и Елена Андреевна, — каждый по-своему, соответственно своему положению и характеру. В «Трех сестрах» томление об иной жизни, связанное с представлениями о Москве, свойственно всем, кроме Кулыгина и Наташи, жены Андрея. В «Вишневом саде» все имеют свои мечты о лучшем, все одинаково находятся в кругу взаимного непонимания и все, каждый по-своему, переживают свою одинокую неустроенность. У других авторов так называемые второстепенные персонажи — лишь зрители, пособники, резонаторы и участники чужой драмы. У Чехова каждый носит в себе свою драму. Трагедия человеческая совершается на каждом шагу, у всех.

Сохраняемый аспект и тон бытовой общности в каждой пьесе сообщают происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности. Жизнь идет и напрасно сорится у всех давно, изо дня в день. Горечь жизни этих людей, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно-будничном состоянии.

Будни жизни с их пестрыми, обычными и внешне-спокойными формами в пьесах Чехова выступили как главная сфера скрытых и наиболее распространенных конфликтно-драматических состояний.

¹ См. об этом в нашей статье «О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова».

В буднях быта Чехов интересуется общим чувством жизни, тем внутренним общим тоном, в каком живет человек изо дня в день.

Прежний принцип нравоописательных бытовых сценических характеристик для целей Чехова оказался неприменимым.

Подбор бытовых линий и красок им осуществляется не по принципу их этико-тематического значения, а по принципу их значимости в общем эмоциональном содержании жизни.

Так как первое время этот принцип был непонятен, то казалось, что у Чехова эти детали насаиваются случайно, без всякого внутреннего закона.

У Островского в «Бедной невесте» при всякой встрече люди ведут разговоры о неизбежной необходимости для каждой девушки поскорее подыскать жениха, о недобросовестности мужской молодежи, о заблуждениях неопытной женской доверчивости и проч., — и мы знаем, что сосредоточенность таких разговоров ясно вызвана темой, поставленной для всей пьесы в целом.

В «Доходном месте» будет идти речь о взяточничестве и о семейных нравах, которые толкают к нему, в «Грозе» о нравах дикого невежества и сурового семейного деспотизма, в «Воспитаннице» о беспомощности и беззащитности бедных девушек перед произволом своих покровителей, в «Красавце мужчине» о легкомысленном пристрастии женщин к внешней привлекательности мужчин и проч.

В «Шутниках» все эпизоды составят серию безответственных и жестоких шуток сытых богачей, потешающихся над бесправной и бессильной бедностью. В пьесах «Бешеные деньги», «Последняя жертва», в каждой по-своему, вся ткань бытового рисунка заполняется разговорами о деньгах и о бесстыдно-легкомысленном мотовстве праздных людей и прожигателей жизни. Всюду из бытового обихода извлекаются лишь отдельные моменты и стороны как показатели нравов в их этическом значении.

Когда у Островского в «Своих людях — сочтемся» в конце первого акта Большов во время разговора с Ризположенским и Подхалиузиным как будто случайно берет газету и читает там объявления о «несостоятельных должниках», то назначение этого эпизода по связи с основной темой пьесы всем понятно и внутренняя целесообразность этой внешне как бы «случайной» детали ни у кого не вызывает сомнения, потому что его предметное

содержание прямым образом соответствует тому, что происходит и произойдет с самим Большовым.

Но вот в «Трех сестрах» Чехова во втором действии Чебутыкин читает газету: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа...» Ни Цицикар, ни оспа никакого отношения не имеют ни к самому Чебутыкину, ни к кому другому и вообще ни к чему, что происходит и произойдет на сцене. Газетное сообщение, случайно попавшее на глаза, прочитанное без всякой связи со словами собеседников и в дальнейшем оставшееся без всякого отголоска, — зачем оно?

В первом действии «Дяди Вани», опять без всякой связи с происходящим, Марина ходит около дома и кличет кур: «Цып, цып, цып...» И опять непонятно: к чему это?

В «Чайке» во втором действии Маша среди разговора встает, идет «ленивою, вялою походкой» и сообщает: «Ногу отсидела...» Зачем это надо?

Таких «случайных» реплик у Чехова множество, они всюду, и диалог непрерывно рвется, ломается и путается в каких-то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах.

Все это вызывало недоумение. Удивляла кажущаяся несообразность, незначащая тематика и случайность многих диалогов и отдельных реплик действующих лиц. Однако это недоумение может продолжаться лишь до тех пор, пока остается невосприимчивым новый принцип, по которому происходит вовлечение и объединение этих, с виду не значащих мелочей.

Подобные диалоги и реплики в общем сценическом контексте у Чехова осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется.

Когда Чебутыкин, погруженный в газету, произносит: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа», — то эта ни к кому не обращенная фраза, конечно, не имеет никакого сообщающего смысла, а присутствует лишь как одно из выражений скучающего спокойствия, незанятости, рассеянности и вялости общей атмосферы.

Когда здесь же Соленый и Чебутыкин спорят о том, что такое чехартма и черемша; мясо ли или растение вроде лука, — то этот летучий эпизод имеет значение не своею предметною темой, а лишь самым фактом своей пустячности и скрытым полураздраженным состоянием, какое в нем сказывается.

С другой стороны, вся среда, в какой находится данное лицо, тонирует множеством встречных настроений, взаимно перекре-

щающихся, противоречащих или нейтральных, но в совокупности составляющих какой-то общий ансамбль, общий тонус бытового обихода в целом. Внутреннее состояние отдельного лица накладывается на общую пеструю ткань и от нее получает свой особый смысл, фон и рельеф. И реплики часто имеют не только собственное значение для данного говорящего лица, но, сказанные нейтрально, получают огромный перспективный смысл в освещении состояния других лиц, стоящих рядом.

Когда Марина среди молчания манит кур: «Цып, цып, цып», — то это является важным не для характеристики Марины, а для ощущения общих томительных будней, которые тяготят присутствующих здесь взволнованного Войницкого и скучающую Елену Андреевну.

В конце пьесы «Дядя Ваня» слова Марины: «Давно я, грешница, лапши не ела», — сами по себе не содержат ничего значительного и были бы излишни. Но в пьесе они говорят не только и даже не столько о благодушном желании Марины, сколько о той длинной веренице ровных, добрых, но тусклых дней и вечеров, в какие после пережитого вернулись дядя Ваня и Соня.

Способы воспроизведения скуки жизни у Чехова создавались не сразу и менялись и усложнялись сообразно задачам каждой пьесы в их особенности.

В пьесе «Иванов», характеризуя окружающую Иванова и Сашу духовную нищету и пустоту, Чехов крупными пятнами вводит в диалог заведомо скучные разговоры между гостями Лебедева (2-е действие) или между гостями Иванова (начало 3-го действия). В первоначальных редакциях пьесы таких разговоров было больше и пустота их выступала еще обнаженнее. Перед Чеховым вставала опасность, передавая атмосферу скуки, стать скучным и для зрителя. Эта опасность заставила поступиться некоторыми мотивами и эти эпизоды сократить¹.

Впоследствии Чехов впечатление бессодержательности и скуки в бытовом течении жизни передавал без особого выделения заведомо скучного и неинтересного, а лишь касаясь его и косвенно указывая на состояние скучающих путем уловления жеста или интонации, скрывающих не только прямой, но и эмоционально-скрытый смысл внешне незначущей фразы.

Среди общего разговора Маша в «Чайке» встает и говорит: «Завтракать пора, должно быть *(идет ленивою, вялою походкой)*».

¹ См. об этом в нашей статье «Пьесы Чехова «Иванов» в ранних редакциях».

Ногу отсидела... (*уходит*). И зритель чувствует не только состояние скучающей Маши, но и весь тон происходящей сцены среди привычного, многократно повторенного дня.

В «Дяде Ване», в финале второго действия, когда Елена Андреевна, взволнованная разговором с Соней о любви, о счастье, о своей судьбе, ждет ответа, можно ли ей будет играть на рояле, в саду стучит сторож; потом, по просьбе Елены Андреевны, он уходит, и в тишине слышится его голос: «Эй вы, Жучка! Мальчик! Жучка!» И это наложение нейтральной, спокойно-бытовой детали рядом с печалью о недающемся счастье открывает перспективу неостанавливающегося мирного равнодушия бытового потока: жизнь, знай себе, идет и проходит.

Благодаря подобным сопоставлениям и соотношениям бытовая деталь у Чехова приобретает огромную эмоциональную емкость. За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом¹.

6

Откуда возникает конфликт? Кто и что составляет источник страдания?

Пока, не входя в содержание и в своеобразное существо чеховского конфликта, формулируем его лишь как противоречие между данным и желанным, то есть несоответствие между тем, что человек имеет и к чему он стремится. Кто же и что создает этот разрыв между желанным и реальным существованием человека?

В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении различных людских интересов и страстей.

¹ В воспроизведении быта пьесы Чехова иногда сближали с пьесами Тургенева, особенно с «Месяцем в деревне». Правда, некоторую аналогию можно видеть, особенно в первом действии, в незначительности общего разговора, в перекрестной прерывистости реплик, в их общем спокойно-благодушном тоне (играют в карты, ждут обеда и проч.). Однако существо всех этих особенностей у Тургенева ничего не имеет близкого к Чехову. У Тургенева эти детали составляют только аксессуар, внешнюю обстановку. Никакого отношения к существу переживаний действующих лиц эти детали у Тургенева не имеют. Драматическая заинтересованность у Тургенева проходит вне их и мимо них. Природа драматического конфликта у Тургенева совсем иная.

Там конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда — борьба воли, борьба с препятствиями и всякие перипетии.

В основе драматического конфликта там всегда лежит какой-либо общественно-бытовой порок. Конфликт слагается из столкновения здоровых, честных и чистых человеческих желаний с темной, порочной или злой силой. Виновниками конфликта являются или непосредственные «домашние» угнетатели, которые своим деспотическим поведением портят, уродуют жизнь окружающих, или пришельцы, носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв ради достижения своих корыстных и бесчестных целей.

Страдающий драматизм падает на бедность, зависящую от богатых людей, или на младших бесправных членов семьи угнетателя: на дочь, воспитанницу, реже на сына или на жену. Жертвами обмана являются честно-доверчивые люди, преимущественно женщины, почему-либо привлечшие интересы обманщиков и по побуждениям обманутых чувств оказавшиеся в его сетях.

К двум главным категориям действующих лиц (носители порока и их жертвы) добавляются пособники порока и разоблачители порока, защитники жертв. Остальные лица составляют дополнительный аксессуар, обслуживающий детали в движении пьесы. Все участники пьесы, в зависимости от ее содержания, представляют собою соответствующие «характеры» или «типы» с явной концентрацией определенной нравоописательной темы.

В результате получается известная целостность и ясность каждого лица в его внешней, сюжетной функции и в его идейно-тематическом значении.

Все лица находятся в очевидной связи в их сочувственном или враждебном участии в главном событии. И все лица взаимно соотносены в перспективе некой единой характеристической или нравоописательной морализующей темы.

Менялись социальные отношения, менялись нравы, возникали новые пороки, ставились иные проблемы, по-разному разрешались самые разнообразные идейные задачи, преследовались разные злодеяния и защищались разные ценности, но в основной схеме тип бытовой драмы оставался тот же, потому что

всюду сохранялась нравоописательная, наставительная, обличительная и разоблачительная цель.

В полной структурно-драматической однородности находятся многочисленные пьесы о всяких хищниках, прожигателях жизни, любителей поживы на чужой счет. В связи с разложением крепостнического дворянства в пьесах появлялись такие искатели богатых невест, как Вихорев («Не в свои сани не садись»), Скакунов («Выгодная женитьба» Владыкина), Кречинский («Свадьба Кречинского»), Поль Брежнев («Не сошлись характерами»), Копров («Трудовой хлеб»), Дульчин («Последняя жертва»), Окоемов («Красавец мужчина») и др. Позднее и рядом с ними действовали дельцы-аферисты: Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Зильбербах («Новейший оракул» А. Потехина), Кукук («В мутной воде» А. Потехина), Воынов («Выгодное предприятие» А. Потехина). Аналогичную роль играют обольстители-интеллигенты, моральные хищники: Мерич («Бедная невеста»), Агишин («Женитьба Белугина»), Евлампий («Старое по-новому» Невежина), Ашметов («Дикарка» А. Островского и Н. Соловьева) и др.

По характерам все эти лица различны, но их аналогичное положение в построении драмы совершенно бесспорно. Их присутствие создавало общий структурный тип пьес. От них поднимается движение действия. Каждый из них, находясь в центре пьесы, влечет за собою некий общий ансамбль действующих лиц и своим поведением определяет ход действия. Каждый хитростью обольщает жертву, вначале имеет успех, потом разоблачается. У каждого имеются свои сторонники, пособники и свои наиболее проницательные враги, которые в конце концов и приводят его к краху. Сходство в постановке характеристических и обличительных задач приводило к сходству и в принципах построения пьес. Иногда авантюрист эксплуатирует не добрые, а тоже порочные стороны людей (например, Глумов у Островского, Баркалов в «Блажи» Невежина, Зильбербах, Кукук, Воынов у Потехина), но от этого общий конструктивный тип пьесы не утрачивается, а лишь усложняется. В близком сходстве с пьесами об авантюристах-хищниках находятся пьесы, где в основе движения лежат какие-либо происки, плутни, интриги («Свои люди — сочтемся», «На бойком месте», «Тяжелые дни», «Сердце не камень» А. Островского, «Вакантное место» А. Потехина, «Подкопы» Писемского и др.). Исходная завязка здесь также создается преступным замыслом, который сначала имеет успех,

а затем в ходе действия подвергается раскрытию. Сообразно взятым типологическим задачам начальные сцены строятся как демонстрация отправных намерений и ведущих качеств главных лиц. Последующие повороты в движении пьесы являются следствием постепенного разгадывания или раскрытия подлинных чувств и желаний, до времени скрытых и понимаемых ошибочно. Морализующий смысл пьесы вытекает из самого факта разоблачения обмана.

Во множестве пьес порок действует не силой обмана, а силою прямого угнетения или дурного морального влияния, ведущего к разложению жизненного благополучия и гибели.

В таких пьесах уже в начальных сценах вместе с характеристикой общих проявлений обличаемого зла сразу обозначается какое-нибудь частное обстоятельство или случай, который обостряет желания, создает и обнажает у действующих лиц прямую, конкретно-определенную целеустремленность. В «Бедности — не порок» — любовь Мити и Любви Гордеевны, в «Грозе» — отъезд Тихона и любовь Катерины к Борису, в «Доходном месте» — женитьба Жадова и Белогубова и проч. Взятый случай ставится в центр всей драматической конструкции как основной проявитель намеченных пьесой типических людских качеств и во всем дальнейшем движении пьесы остается единственным организующим ядром.

По содержанию эти центральные обстоятельства, составляющие сюжет пьесы, весьма различны. В связи с разными особенностями тематических, идейных и сценических требований ансамбль действующих лиц и их функции бесконечно варьируются. Однако при этом ни роль морализующей нравоописательной темы, ни централизованная функция главного события несколько не теряются. Писатель намечает поразившее его зло в семейных нравах, в социальной жизни, в идейных течениях и проч. и соответственно своему пониманию вбирает в пьесу известный круг его проявлений: его источники, сферу его воздействия, гибельные последствия и проч.

В каждой из таких пьес присутствуют носители какого-то зла и его жертвы, с типологическими разновидностями тех и других. В пьесе, в сценах и эпизодах, показывается угнетающая или обольщающая сила обличаемого зла. В финале демонстрируется его несостоятельность или жизненная катастрофичность.

При такой устремленности, с разной тематикой, с разной широтой и глубиной охвата и понимания действительности, с

разными сценическими способами типологических характеристик создавалась общая конструктивная однородность пьес Островского, Сухово-Кобылина, Писемского, Лескова, А. Потехина и др. Мелкие и теперь забытые драматурги-писатели с самых разных идейных позиций в основном преследовали подобные же задачи и по-своему пытались представить свои наблюдения и уроки (Худеков, Дьяченко, Острогорский, Ник. Потехин, Чернышев, Погосский, Прохоров, Чернявский, Штеллер и др.).

К концу века этот тип драмы совсем измелывал: пала общественная проблематика, оскудел художественный рисунок, образы стали подменяться разговорами, мораль превратилась в шаблоны и прописную банальность. Разъясняли, что богатство не составляет всего в жизни, что карточная игра вредна, что тиранство мужа преступно, что женское кокетство губительно и порочно, что не следует жениться или выходить замуж из-за денег и проч. (см., например, Тимофеев «Правые и виноватые», Е. Полуботок «В чем сила», П. Боборыкин «Ребенок», А. Трофимов «В золотой клетке», И. Ге «Второй брак», И. Ладыженский «Под властью сердца» и др.).

Пропаганда добродетели осуществлялась примерами гибельности эгоизма и моральной неустойчивости мужей и жен, а рядом выставлялись образцы идеальной безупречности (Северин «Супружеское счастье», «Наседка», Н. Рокшанин «Навстречу счастью», К. Назарьев «Два полюса», Тихонов «Лучи и тучи», Шпажинский «Все для себя», Нарский «А счастье было так возможно», Худеков «От безделья», В. Крылов «Баловень» и др.).

В некоторых пьесах Шпажинского, Невежина, Ладыженского и других чувствуются явные претензии на психологическую углубленность. Поведение героев осложняется внутренними конфликтами. Зло жизни ставится в зависимость не от предвзятых порочных намерений, а от слабости и непрочности моральных принципов, от нравственной шаткости героя, от непоследовательности его поведения по «слабости характера». Хороший человек вдруг сбивается, впадает в соблазны и в результате делает много бед для окружающих («Друзья детства», «Вторая молодость», «Неумолимый суд» Невежина, «Наш друг Неклюжев» А. Пальма, «Простая история» Шпажинского и др.).

Морализующий смысл пьес при этом сохраняется. В действиях слабого и неустойчивого человека сказывается рука влияющего на него и руководящего порока. Для Готовцева таким заразителем является Теплова («Вторая молодость»), для Курба-

товского — Горостаева («Друзья детства»), для Неклюжева — увлекшая его женщина-интриганка («Наш друг Неклюжев»). Пороки понимаются различно: иногда порицается излишняя самонадеянность («Непогрешимый», «Неумолимый суд» Невежина), иногда, наоборот, осуждается излишняя уступчивость («Жертва» Шпажинского) и проч.

Так или иначе всюду несчастье людей в источнике возводится или к корыстным притязаниям нечестных людей, или к слепой ошибочности нравственных понятий. Пороки и добродетели ясно разграничены.

7

У Чехова иначе. Исходный принцип критики действительности у Чехова совсем иной. Его первая зрелая пьеса — «Иванов», — разрешая общественно-типологическую задачу, в то же время была полемически направлена против предвзятого и поспешного суда над людьми.

Иванов совершает ряд поступков, по своей внешней видимости естественно вызывающих моральное возмущение. И Иванова все осуждают. Рядом с этим, путем двойного освещения Иванова, извне и изнутри, пьеса своим ходом предостерегает от привычных моральных оценок и призывает к более усложненному пониманию тех причин, мотивов и побуждений, какие владеют поведением человека.

Разъясняя смысл образа Львова, главного обвинителя Иванова, Чехов писал А.С. Суворину — «Он воспитался на романах Михайлова; в театре видел на сцене «новых людей», то есть кулаков и сынов века сего, рисуемых новыми драматургами, «людей наживы» (Пропорьев, Охлябьев, Наварьгин и проч.). Он намотал себе это на ус и так сильно намотал, что, читая Рудина, непременно спрашивает себя: «Подлец Рудин или нет?» Литература и сцена так воспитали его, что он ко всякому лицу в жизни и в литературе подступает с этим вопросом... Если бы ему удалось видеть Вашу пьесу, то он поставил бы Вам в вину, что Вы не сказали ясно: подлецы ли гг. Котельников, Сабинин, Адашев, Матвеев или не подлецы? Этот вопрос для него важен. Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов!» (14, 271—272).

Вместо прямой морализации в пьесе «Иванов» в эмоционально-оценочном освещении героя выдвинута мысль о

невольной вине, когда человек делается виновником чужого несчастья, совсем этого не желая¹.

Иванов болен, и в его болезни виновата сама действительность. Мысль пьесы состоит в том, что негодность и жизненная непривлекательность Иванова вызваны не какими-либо его морально-отрицательными качествами, а теми жизненно-объективными условиями, в каких он оказался.

«Я хотел соригинальничать, — писал Чехов брату по поводу «Иванова», — не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал» (13, 381).

Во второй пьесе — «Леший» — Чехова опять занимала та же мысль. Пьеса воюет против невнимательного отношения людей друг к другу, против предвзятых ярлыков и штампов, которые побуждают осуждать людей без всяких действительных оснований. Все взаимные подозрения и обвинения, какие в конце концов привели к беде, в действительности оказались неверными. И все жалеют о своей ошибке (кроме Серебрякова, самого тупого и самодовольного из всех; в первой редакции пьесы и он раскаивается).

Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна.

В «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саду» «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью. Кто виноват, что Медведенко любит Машу, а она его не любит, любит Треплева, а тот ее не любит, любит Заречную, а Заречная любит Тригорина и т. д.? Кто виноват, что писательская и артистическая деятельность сама по себе не составила счастья Треплева и Заречной? Кто виноват, что Войницкий считал Серебрякова кумиром, заслуживающим жертвы всей жизни, а он оказался пустым человеком, и жизнь Войницкого ушла напрасно? Кто виноват, что Астров не имеет того чувства к Соне, какое составило бы ее счастье? Кто виноват, что Астрова

¹ Эта же мысль в том же 1887 г., когда писалась пьеса «Иванов», Чеховым была выдвинута в рассказе «Верочка»: «Первый раз в жизни ему (герою рассказа. — А. С.) приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытать на себе самом положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания».

измучила, духовно изуродовала глухая и глупая жизнь и чувства его выветрились понапрасну? Кто виноват, что сестры Прозоровы, вместо отъезда в Москву, погрязают все глубже в серость и туман провинциальной жизни? Кто виноват, что их знания и светлые чувства не находят себе применения и вянут зря? Кто виноват, что Раневская и Гаев по своему морально-психическому состоянию не могут воспользоваться благожелательными советами Лопухина? Кто виноват вообще в том, что действующие лица «Вишневого сада» кружатся в одиноком страдании, друг друга не понимают и понять не могут? Кто виноват, что хорошие чувства и душевное расположение людей друг к другу здесь не дают согретой радости и жизнь остается серой, грязной, несчастливой и печальной? Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою.

Это не значит, что у Чехова совсем нет суда над людьми, нет различения людских достоинств и недостатков, нет указания на человеческое поведение как на источник дурного. Все это есть. Но зло у него действует без прямой волевой активности, а лишь как некий произвольный плод жизни (но оно все же зло). Даже в самых отрицательных действующих лицах у него на первый план выступает не их воля, а характер их чувств, какие им свойственны. Не их волей создается действие пьесы. Дурные люди здесь только ухудшают положение, плохое уже само по себе. А лучшие оказываются бессильными. Масса житейских обиходных мелочей опутывает человека, он в них барахтается и не может от них отбиться. А жизнь уходит безвозвратно и напрасно, непрерывно и незаметно подсовывая свое, чего людям не надо. Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы.

8

В чем состоит содержание конфликтного состояния?

В общей форме оно выше было определено как противоречие между данным и желанным. Но в таком определении еще

отсутствует чеховская специфика. Противоречие между данным и желанным имеется повсюду, на этом строится всякая пьеса. У Чехова фиксируется некая своя специфическая сфера желанного.

В прежней, дочеховской бытовой драме желанное намечается в освобождении от того порока, который мешает жить. Каждой данной пьесой исправление жизни мыслится лишь в пределах тех границ, которые охватываются данным содержанием взятого зла. Жизненная судьба людей рассматривается только с той стороны, которая непосредственно подвержена вмешательству и воздействию данного порока. Индивидуальные желания действующих лиц целиком укладываются в эти границы. Снимается действие порока, и счастье устраивается. Разрушительные воздействия порока могут оказаться настолько глубокими, что восстановление «нормы» оказывается уже невозможным, тогда происходит катастрофа. Но то или иное устройство судьбы людей и в этих случаях остается в тех же тематических ограниченных пределах.

Так происходит во всех пьесах Островского. Едва ли тут нужны примеры. То же видим и у других драматургов, о каких была речь выше.

Индивидуально-конфликтное состояние персонажей Чехова всегда отправляется тоже от какого-либо совершенно конкретного невыполненного или невыполнимого желания. В «Чайке» это тоска о неразделенной любви, о радости писательской или артистической славы. В «Дяде Ване» вместе с мотивом желанной, но неосуществимой любви (у Войницкого, у Сони, у Астрова, у Елены Андреевны) в главном фокусе выступает страдание от сознания невозвратно и безрадостно прожитой жизни. В «Трех сестрах» зовущее конкретное желание обозначено как стремление вырваться из провинции в Москву. В «Вишневом саде» ближайшие конкретные желания связаны с ожидаемой переменной в судьбе усадьбы.

Однако нетрудно видеть, что эти, вполне конкретно обозначаемые стремления не обнимают собой всего содержания переживаемого томления о лучшем. С каждым из этих частных желаний всегда соединяется ожидание перемены всего содержания жизни. Вместе с мечтою о выполнении данного желания живет в душе каждого тоска об удовлетворении более общих светлых и поэтических запросов, охватывающих всю жизнь. Страдание каждого состоит в том, что эти высшие стихии души не находят себе никакого применения и таятся в далеких интимных

мыслях и грезах. Данные частные желания имеют всегда расширенный смысл и являются лишь поводами, где наиболее ясно открываются внутренние тоскующие призывы к иному, светлому существованию, в каком нашли бы свое осуществление какие-то высшие поэтически-прекрасные скрытые мечты.

В тоске Маши Шамраевой и Сони, в запоздалых порывах Войницкого и Астрова, в непрерывно зовущем стремлении сестер Прозоровых переехать в Москву живет страдание от общей серости и бессодержательности имеющейся жизни. Всем им хочется совсем перевернуть, отбросить настоящее и выйти к каким-то новым и светлым просторам.

Когда Нина Заречная стремится быть актрисой, с этим у нее соединяется представление о некоем высшем духовном счастье, какое простым смертным не дается и о котором грезит человек лишь откуда-то издали. Столь же многообразно и далеко зовущую грезу для Прозоровых составляет Москва. Что они получают в Москве, чем и как она наполнит их жизнь, — об этом нет речи. В фокусе пьесы находится само наличие душевной неуспокоенности, тревоги, чувства жизненной неполноты, порыв и ожидание чего-то лучшего. Конкретные формы, в каких выливается и сосредоточивается это желание, у разных лиц разные, у всякого свои. Всякий по-своему хочет и ждет хорошего. И у всякого по-своему выражается его внутренняя тревога и неудовлетворенность: у Тузенбаха иначе, чем у Вершинина, у Соленого еще иначе, у Андрея Прозорова опять иначе и т. д. Но у всех у них их частные желания соединяются с общим стремлением пожить какой-то другой жизнью, и ощущение собственного частного неустройства является лишь поводом к ощущению общей серости и нескладности жизни.

В «Вишневом саде» эта включенность личных и частных порывов в чувство общей неустроенности жизни представлена еще ясней. Судьба усадьбы всех по-своему интересует, но за этим частным моментом у всех мыслятся и чувствуются желания более общего характера. В роли Пети Трофимова это само собой очевидно. Раневская страдает не только об утрате усадьбы, но и о всей своей неудавшейся жизни. И даже Лопахин в своих мечтах о дачах в конечном счете грезит о каком-то общем коренном изменении жизни: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь...», «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами по-настоящему быть

должны великанами». Страстное и открытое выражение этот порыв к конечному всеобщему счастью получает в лирических концовках пьес, в словах Сони, Ольги, Ани.

На протяжении пьесы Чехов непрерывно держит эту перспективу возвышенных поэтических желаний. Эти желания не получают вполне точного обозначения, они не доведены до конца, они лишь намечены и звучат лишь как общая эмоциональная тоскующая тональность. Люди говорят и тоскуют о счастье, но о каком счастье, в каком содержании мыслится оно, — это остается невысказанным. Ясно только, что речь идет о жизни в целом. Включение зрителя в эту возвышенную атмосферу желаний осуществляется разными путями. Этому служат и вещи, и звуки, и слова людей с виду о самом разном, но внутренне, по эмоциональному тону, очень близком и однозначном: о любви, о счастье, о природе, об искусстве, о прошедшей жизни и проч. Бывают и теоретические разговоры, но они чаще всего ничем не кончаются; оборванные, они быстро повисают в воздухе. Их значимость заключается не столько в теоретическом содержании, сколько в просящем и томлящем чувстве, каким они вызваны. Они лишь симптомы общего для всех недовольства и порыва, может быть, не всегда, не вполне и не всеми одинаково осознанного.

Возвышенным желаниям противостоит жизнь в ее текущем сложении.

Рядом со смутным ощущением зовущего и обещающего счастья будничный обиход предстает в пьесах Чехова всегда как что-то бедное, унылое, скучное, лишенное действительной жизни. Привычные и повторяющиеся мелочи приобретают томительный вес и силу.

9

Следующий вопрос — вопрос о движении трагизма, о его развитии в пьесе. В чем состоят те поступательные изменения в ситуациях, которые составляют то, что мы называем «развитием действия»?

Очень характерно для Чехова, что в движении пьесы, в выборе моментов, происходящих на сцене, а не вне сцены, он ориентируется на то, что в жизни бывает наиболее постоянного, что заполняет промежутки времени в их наиболее длительном наполнении. В сценическую ткань Чехов вовлекает преиму-

шественно те положения, которые составляют наиболее общую окраску жизни.

Самое начало пьесы застает действующих лиц уже в состоянии привычной, тягучей, давно образовавшейся неудовлетворенности. Пути, источники и причины сложения отягчающих обстоятельств находятся где-то далеко в прошлом. Состояние жизненной духовной неустроенности стало уже хроническим, влекущимся изо дня в день. От этого страдание не перестает быть страданием, но приобретает особый тон и свои особые, сдержанные формы выражения. Скрытое лишь моментами прорывается и становится заметным.

В «Чайке» все, кроме Нины Заречной и отчасти Треплева (и Аркадиной, которая всегда довольна), к началу первого действия давно уже не живут, а лишь терпят жизнь, не имеют счастья и лишь тоскуют и грустят о нем. В «Дяде Ване» то положение, в котором оказался Войницкий, образовалось давно и теперь при возникшем чувстве к Елене Андреевне получило лишь особое обострение. Астров давно грустно привык к скучно-холодному и изнуряющему следованию своих постоянных будней и уже хорошо знает о непоправимости и безнадежности своего состояния. Соня тоже томится давно. Сестры Прозоровы давно и привычно тоскуют о Москве. В «Вишневом саде» положение «несчастливого» существования тоже для каждого определилось самою жизнью уже давно.

Дальнейшее движение пьес состоит в перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий.

Возникающие надежды на счастье или хотя бы на некоторое улучшение положения вызывают у разных действующих лиц поступки, составляющие некоторые события. Но эти события всегда остаются в пьесе без разработки. Чехов быстро возвращает своего героя к новому, уже опять длительному бытовому состоянию. Кратковременное событие, вызванное увлечением героя каким-то новым намерением, само по себе в пьесе отсутствует, происходит за кулисами, а в сценах это сказывается лишь в последующем длительном, вновь установившемся бытовом итоге.

В «Чайке» меняется судьба Нины Заречной. Возникают иллюзии счастья, происходит попытка осуществления этих надежд (сближается с Тригориным, становится актрисой) и затем обнажается их ошибочность: надежды оказываются ложными, счастья и там, в конце концов, не получилось. На сцене момент

хотя и мгновенной, хотя и иллюзорной радости отсутствует (любовь Заречной и Тригорина), а дается лишь итог — возврат к будничному страданию. Ложное счастливое возбуждение уже пережито, наступили будни терпения, и с этими новыми печальными буднями Нина возвращается на сцену. Маша Шамраева из действия в действие каким-то новым шагом надеется преодолеть свое тоскующее состояние (выходит замуж, опять вне сцены), но исправления нет, безрадостное состояние только отягощается, и ровные дни постоянной печали для нее не имеют конца.

В «Дяде Ване» событий почти нет. Чувство Войницкого к Елене Андреевне является лишь фактом окончательного прояснения и осознания безысходности и непоправимости его судьбы. Бороться ему не с кем и не с чем. Выстрел в Серебрякова явился лишь косвенным выражением досады за свою уже раньше понятую ошибку жизни. Его безрадостная жизнь должна оставаться тою же, что и прежде. И пьеса быстро восстанавливает его в прежних, внешне ровных горьких буднях. То же относится и к Соне. Астров с самого начала знает непоправимость своего положения, и его драма проходит в тонах улыбки и горькой иронии над самим собою. «Весь смысл и вся драма человека внутри, — говорит Чехов по поводу «Дяди Вани». — Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай»¹.

В «Трех сестрах» мечты сестер Прозоровых о Москве с каждым действием отодвигаются все дальше и дальше, и жизнь становится все тяжелей и беспросветней. И опять, как в «Чайке», моменты возбуждения от первоначального осуществления новых надежд происходят вне сцены, и уже после крушения иллюзий герой возвращается на сцену. Ирина надеется на оживление, когда пойдет работать. Она становится телеграфисткой, потом служит в городской управе. Опускаются дни, когда для нее все было новым и являлось каким-то исключением из привычно будничного настроения. В сценической демонстрации берется опять состояние, когда новое положение уже стало будничным, привычно серым, тягостным, когда стало ясным, что происшедшие изменения нисколько не прибавили радости.

Андрей женился на Наташе. И опять на сцене нет события, когда оно вновь; сценической разработке подвергается опять

¹ Сулержицкий Л. Из воспоминаний о Чехове // Шиповник. Кн. 23. СПб. 1914. С. 164.

лишь его безрадостный результат, то есть то состояние, когда иллюзии уже исчезли и наступила постылая будничная ровная длительность ненужно уходящей жизни.

При этом и печальную сторону жизни Чехов берет не в момент первоначального горя, а в бытовом постоянстве. Горькая мысль, горькое чувство, горе человеческое у Чехова взято не тогда, когда они новы, а тогда, когда они вошли уже внутрь, стали принадлежностью длящегося привычного самочувствия и от других закрылись внешне обиходным бытовым поведением.

В результате движение чеховского действия приобретает исключительную сложность. В протекании общей жизни сохраняется тонус обыкновенности во всем строе и ходе для всех общего и привычного порядка жизни. Но в каждом лице при этом вскрывается свое страдание. Отсюда в сценическом построении действия возникала столь характерная для Чехова множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов.

Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни. Внешне все остается «обыкновенным». Страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, то есть участвует в общем обиходе, как все. И в этом двойном облике проходит каждое лицо соответственно своей роли, характеру и положению.

10

Разрешение конфликта находится в соответствии со всею спецификой его содержания. Финал окрашен двойным звучанием: он и грустен и светел.

Если переживаемый драматизм является принадлежностью всего уклада жизни, если индивидуально виноватых нет, то выхода к лучшему можно ждать только в коренном перевороте жизни в целом. Приход лучшего зависит не от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования. И пока такого изменения нет, каждый в отдельности бессилен перед общей судьбой.

Поэтому в финале герои Чехова улучшения в своей участи не получают. Для всех жизнь остается унылой и серой. При этом все пьесы оканчиваются выражением страстной мечты и веры в будущее.

В каждой пьесе подчеркивается уверенность, что со временем жизнь станет иной, яркою, радостною, богатою светлыми чувствами. Жизнь пока остается малорадостной только для этого времени и только для этих пока еще слабых людей.

Каждая пьеса зовет к самоотверженному и деятельному созиданию новой жизни. Об этом говорят Нина Заречная, Астров, Соня, Тузенбах, Вершинин, Ирина, Трофимов. Все призывают терпеливо и мужественно работать для лучшего будущего. И с каждой пьесой призывные обещания светлого будущего возвешаются с возрастающей настойчивостью и конкретностью. В «Трех сестрах» и еще более в «Вишневом саде» говорится уже об общественном сдвиге, непосредственно направленном к полному переустройству всех форм старой жизни. Скепсис Чехова касается лишь сроков и ближайших возможностей ожидаемого переворота, но нигде не распространяется на самую мысль о необходимости, благотворности и неминувости этого переворота. Двойное эмоциональное звучание в финале (грусть о настоящем и светлые обещания будущего) синтезирует итог того суда над действительностью, который осуществляется движением всей пьесы: нельзя мириться с тем, чтобы люди жили без радости, чтобы все, что имеется в человеке живого и поэтического, оставалось без всякого применения, бессильно умирало внутри, без выхода, в постоянной, скрытой и тоскующей печали; жизнь должна измениться, должна стать «прекрасной», надо строить такую жизнь, надо работать, «человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней».

11

Все сказанное позволяет считать, что своеобразные особенности драматургии Чехова создавались в зависимости от особого содержания открытого им драматического конфликта как принадлежности жизни его времени. Отсюда и надо искать объяснения этого своеобразия как исторической принадлежности его эпохи. То обстоятельство, что Чехов обратил внимание именно на данный конфликт, было порождено состоянием общественной жизни, находившейся в его кругозоре.

В его пору, когда среди интеллигенции, в силу идейного бездорожья, господствовали интересы личного благополучия,

когда в обстановке общественного упадка не было выхода к широким общественным задачам, когда побеждающей силой были узкое обывательство и мещанская успокоенность, в эту пору больше чем когда-нибудь должны были проявиться несостоятельность и тягостность замкнутого идейно не оплодотворенного существования. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах своего существа в такие жизненные рамки не укладывается, что для более чутких людей обывательское спокойствие не может составить счастья, что так называемые «малые дела» не могут дать действительного удовлетворения и что под видимостью ровной и мирной жизни кроются постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний.

Если в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, то в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит опоры для преодоления внутренней личной неустроенности. Отсутствие объединяющего общественного возбуждения лишает людей общего поля для совместных увлекающих усилий и создает особую сосредоточенность на узкой индивидуально-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной разрозненности и бессилия.

В мирных буднях жизни Чехов увидел постоянное присутствие этих больных противоречий. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее осязаемому выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Отсюда возникало то иное, что определяет и составляет в основном главное существо чеховской драматургии.

Не только в идейном, но и в структурном отношении в пьесах Чехова имеется много общего с его повестями и рассказами. Иначе и не могло быть при общности отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни. Раскрытие этих аналогий позволит представить высказанные здесь наблюдения в большей полноте и законченности.

О ПОВЕСТЯХ ЧЕХОВА «ПАЛАТА № 6» И «МОЯ ЖИЗНЬ»

1

Настоящая статья имеет в виду лишь один вопрос: с кем полемизирует Чехов в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь»?

Общий смысл полемической направленности «Палаты № 6» ясен. Чехов нападает на равнодушное отношение к чужому страданию (Рагин) во имя отзывчивости и нравственной чуткости (Громов).

Считают, что объектом обличения (в лице Рагина) для Чехова был Л. Толстой или идейно близкий к нему Марк Аврелий. Полагают при этом, что в критике идей Толстого и Марка Аврелия Чехов с раскаянием обличал и самого себя, ранее разделявшего их учение, а теперь освободившегося от их влияния¹.

Такой взгляд не соответствует ни тому, что известно о мировоззрении Л. Толстого и Марка Аврелия, ни тому, что писал Чехов в «Палате № 6» и до «Палаты № 6».

Содержит ли в себе образ Рагина что-либо аналогичное этической проповеди Толстого и Марка Аврелия?

Рагин освобождает себя от всяких моральных обязанностей и от всякого вмешательства в жизнь на том основании, что зло неизбежно, что человеческие страдания, если не одни, так другие, не могут быть устранены, что при всех обстоятельствах каждого человека ждет гибель, что единственное облегчение в мрачной жизненной «ловушке» можно найти только в умственных

¹ См.: *Дерман А.* Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 211; *Соболев Ю.* Чехов. М., 1934. С. 263; *Дерман А. А. П.* Чехов. Критико-биографический очерк. М., 1939; *Кубиков И. Н.* «Палата № 6» в развитии творчества А. Чехова // Чеховский сборник. М., 1929. С. 192—219. Такая трактовка проникла и в учебники для средней школы. См., напр.: *Зерцанинов А. А., Раихин Д. Н., Стражев В. И.* Русская литература. М.: Учпедгиз, 1940. С. 419.

наслаждениях. Рагин говорит о возможности «находить успокоение в самом себе». Причем это «успокоение» он представляет не в смысле морального удовлетворения, а лишь в смысле интеллектуальной, бесстрастной созерцательности. Его привлекает «уразумение жизни» в чисто мыслительном, созерцательно-познавательном понимании, без всякой нравственной тревоги. О задачах нравственного совершенства у Рагина нет речи. Его аскеза (ссылка на Диогена) вызвана не моральными побуждениями. Его «благо» не есть степень моральной высоты. Рагин — пессимист и интеллектуальный гедонист.

В этих качествах ни Толстой, ни Марк Аврелий не могут составить Рагину никакой параллели. Толстой и Марк Аврелий — моралисты. В этом их исключительность, и в этом их односторонность. Возвышение нравственности они считали главной и определяющей жизненной задачей. И самая сфера нравственности для них состоит в обращенности человека к человеку.

Односторонность Толстого была Чеховым по-своему судима (об этом будет речь ниже). Но тут нам важно подчеркнуть, что эта односторонность не содержала в себе оправдания равнодушного безучастия к чужому страданию. Толстой не знал подлинных путей для переделки мира и предлагал наивные, утопические пути, но он видел зло и по-своему звал к уничтожению зла. Иначе нельзя понять, откуда же возникало его стремление «найти настоящую причину бедствий масс»¹ и как мог «отразить накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого»².

И у Марка Аврелия «уразумение» высшего блага не являлось пассивно-познавательным созерцанием (как у Рагина); оно предполагало нравственную тревогу. Иначе сказать, в его моральном идеале присутствовала своя деятельная сторона. И для понимания того, почему Чехов, хотя бы на время, тяготел к его философии, этой стороны дела никак нельзя упускать из виду.

В книге Марка Аврелия, которую Чехов столь тщательно изучал и которую рекомендовал своим друзьям³, всюду рассыпа-

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 40.

² Там же. С. 211.

³ Размышления Марка Аврелия Антонина / Перевод кн. Л. Урусова. Тула, 1882. Экземпляр этой книги с большим количеством пометок, сделанных рукою Чехова, находился в личной библиотеке Чехова (*Балухатый С.Д.* Библиотека Чехова // Чехов и его среда: Сб. Л., 1930. С. 319—322). Рекомендацию книги см. в письме Чехова к А.П. Ленскому, 9 апреля 1889 г. (14, 340).

ны афоризмы, советы и пожелания такого рода: «Истинная природа человека призывает его заботиться о *помощи ближнему...*» «Смысл жизни в том, чтобы быть в постоянном единении с разумением общечеловеческим и деятельно *помогать себе подобным...*» «Работай постоянно, не почитая работу для себя бедствием или бременем и не желай себе за это похвалы и участия. *Общее благо* — вот тот рычаг, которым должна направляться твоя деятельность...» «Разумные существа призваны *служить*, а никак не вредить *друг другу...*» «Величайшее благо... не уставая *делать добро другим* как высшее благо для самого себя...» «Человек грешит не одними действиями своими, но часто и бездействием...»

Марк Аврелий требует от личности отречения от суетных страстей и твердого подавления собственных страданий не для самоуспокоения, а для того чтобы они не заслоняли собою чужого несчастья и не мешали быть всегда готовым сочувствовать и помогать другим. «Нужна твердость духа по отношению ко всему внешнему; беспристрастие и справедливость во всем, что исходит от тебя *для содействия общему благу...*»

Призыв к терпению в перенесении собственных страданий у Марка Аврелия имеет совсем не тот смысл, что у Рагина.

Рагин, отстаивая стремление «быть всегда довольным и ничему не удивляться», цитирует слова Марка Аврелия, и эта цитата дает комментаторам главное основание к тому, чтобы их отождествить. Но действительного сходства тут нет. Несколько одинаковых слов у того и другого в общем контексте имеют совершенно различное значение. Вот слова Рагина: «Холод, как и вообще всякую боль, можно не чувствовать. Марк Аврелий сказал: «Боль есть живое представление о боли; сделай усилие воли, чтобы изменить это представление, откинь его, перестань жаловаться, и боль исчезнет». Это справедливо. Мудрец или попросту мыслящий, вдумчивый человек отличается тем, что презирает страдание; он всегда доволен и ничему не удивляется».

Действительно, слова «боль есть... представление о боли» у Марка Аврелия имеются, но речь у него идет совсем не о том, о чем говорит Рагин. Для Марка Аврелия преодоление боли необходимо не для того, чтобы «быть всегда довольным и ничему не удивляться», а для того, чтобы боль не вносила в общение с людьми никакого раздражения и не мешала служению общему благу. Вот слова Марка Аврелия: «Боль не властна вредить разуму, затмевать внутреннее сознание и *мешать служению общему благу*.

В самых тяжких испытаниях ты можешь сказать себе: я могу снести эту боль, она не бесконечна, всякая боль имеет свой предел, за которым она уменьшается; и, наконец, можешь вспомнить, что боль есть прежде всего твое представление о боли и что, следовательно, в твоей власти не дать ей усиливаться. Не забывай, что есть много ощущений скрытых, которые раздражают незаметно, например, когда тебя одолевает сон, мучает жар или отвращение к чему-либо...» И далее Марк Аврелий предупреждает, чтобы человек в выполнении своих главных целей — «помогать себе подобным» и «делать добро» — не был «побежден страданием», не «поддавался раздражению» и «не терял самообладания».

2

Важно знать, что именно воспринимал Чехов от Толстого, когда был к нему наиболее близок. Видел ли Чехов в Толстом его действительную тревожную сторону или искал «самоуспокоения»?

Тут сомнений быть не может. В рассказах 1887 года «Нищий», «Встреча», «Казак» говорится о задачах и способах выполнения «добра» и исправления зла в отношениях между людьми. А в рассказе «Хорошие люди» (1886) Чехов осудил тех публицистов-противников Толстого, которые, упрощая свою полемическую задачу, передавали учение Толстого искаженно, как призыв к полному моральному безразличию и полному бездействию¹. Сестра героя этого рассказа спрашивает его: «Что значит непротивление злу?» Тот отвечает: «Непротивление злу выражает безучастное отношение ко всему, что в сфере нравственного именуется злом». Сестра не удовлетворяется таким ответом и сама говорит о «непротивлении» как о своеобразном способе борьбы. «Очень может быть, — говорит она, — что в борьбе со злом мы имеем право действовать не силой, а тем, что противоположно силе» и проч. Рассказ, как известно, заканчивается тем, что сестра покидает брата и уезжает в —скую губернию «оспу прививать».

В первоначальном журнальном тексте этого рассказа осуждение понимания проповеди Толстого, как призыва к полной пассивности, было высказано еще ясней. О герое рассказа здесь

¹ От подобных оппонентов сам Толстой оборонялся в рассказе «Три притчи» (1895).

сказано: «Он совсем не уяснил себе того, о чем писал...» «Непротивление» с непостоянством хамелеона на каждой странице по несколько раз меняло свое значение: то оно выступало как безучастие и пассивность, то как равнодушие камня или малодушное смирение раба перед силой, то как попустительство, то как пособничество. Основная мысль мелькала, как разноцветный огонь маяка...»

Все это говорит о том, что Чехов этическую проповедь Толстого не отождествлял с призывами к безучастию, и если соблазнился его моралью, то именно в той ее стороне, которая манила к исправлению существующего зла. Непонятно, как же он мог эту проповедь представить в лице Рагина, который совсем ничего не хочет исправлять.

По тем же основаниям непонятно сближение Рагина со стойками, в частности, с Марком Аврелием. В той же «Палате № 6» Громов, противник Рагина, нападая на его созерцательное равнодушие, в пример моральной активности ставит тех же стойков. «Кто-то из стойков, — говорит Громов, — продал себя в рабство затем, чтобы выкупить ближнего. Вот, видите, значит, и стойк реагировал на раздражение, так как для такого великодушного акта, как уничтожение себя ради ближнего, нужна возмущенная, сострадающая душа».

В идейной борьбе, которая осуществлялась «Палатой № 6», для Чехова Толстой был не противником, а скорее союзником. Из двух лиц повести — Рагина и Громова — к Толстому был ближе, конечно, не обличаемый Рагин, а обличающий Громов. И совершенно естественно, что Толстому и его последователю В.Г. Черткову повесть понравилась, и они ее сейчас же распространили через свое издательство «Посредник» как одно из произведений, самых созвучных их идеям.

После выхода книжки «Русской мысли», где впервые была напечатана повесть, В.Г. Чертков 26 ноября 1892 г. писал Чехову: «...пишу вам под впечатлением только что прочитанной вашей повести «Палата № 6». Не знаю, как выразить вам то радостное и благое впечатление, какое чтение потрясающего по своей глубине и правде рассказа вызвало во мне и в моих товарищах. Благодарю вас от души за все хорошее, которое мы вынесли и несомненно вынесут все читатели от этой вещи. Радуюсь за вас, за ту высоту, на которой вы находились, за ширину вашего кругозора и глубину взгляда, когда писали это истинно художественное произведение». И сам Толстой писал

(24 декабря) И.И. Горбунову: «Какая хорошая вещь Чехова «Палата № 6»». В январе 1893 г. В.Г. Чертков в письме к Чехову настойчиво просит представить повесть для их издательства. «Позвольте же нам принять участие в содействии тому широкому распространению этого произведения, на какое оно напрашивается ввиду общечеловечности, важности и современности его идеи и какое мы находим в состоянии осуществить в более крупных размерах, чем какой-либо другой издатель, благодаря специальным условиям по отношению к провинции нашего издательского дела»¹. Вскоре В.Г. Чертков опять повторяет: «Нам со всех сторон указывают на эту вещь. Еще недавно мы получили самый сочувственный о ней отзыв от Л.Н. Толстого»².

Во всем этом нельзя не видеть подтверждения того, что «Палата № 6» не только не противоречила учению Толстого, но помогала ему.

Полемика в «Палате № 6» Чеховым велась не с Толстым.

3

Философия Рагина ближе всего напоминает Шопенгауэра. И, конечно, Чехов имел в виду не столько самого Шопенгауэра во всей его философской системе, сколько тот круг интеллигентного обывательства, где ходячие в ту пору «Афоризмы» Шопенгауэра использовались для оправдания моральной лености и бегства от борьбы³. Вот несколько параллелей.

Рагин — пессимист. Жизнь в его глазах не имеет никакого смысла. «Жизнь есть досадная ловушка, — говорит он. — Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелое сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода...» «На этом свете все незначительно и неинтересно...» Ср. *Шопенгауэр*: «Нет ничего на свете достойного наших стремлений, борьбы и желаний...» «Кто вполне проникся моим философским учением... тот не будет ожидать многого ни

¹ Письмо В. Черткова к А.П. Чехову, 15 января 1892 г.

² Письмо В. Черткова к А.П. Чехову, 20 января 1893 г.

³ Факт популярности Шопенгауэра среди русской интеллигенции 80—90-х годов общеизвестен. Что Чехов интересовался Шопенгауэром, это тоже известно. В частности, в библиотеке А.П. Чехова находилась книга А. Шопенгауэра «Афоризмы и максимы» (Перевод Ф.В. Черниговца. Изд. А.С. Суворина, 1892).

от какого предмета, ни от какого обстоятельства, ни к чему не станет стремиться и не будет жаловаться на крушение своих планов; он вполне присоединится к словам Платона: ничего в мире не заслуживает больших усилий...»

Рагин: «И антисептика, и Кох, и Пастер, а сущность дела ни-сколько не изменилась. Значит, все вздор и суета, и различия между лучшей венской клиникой и моею больницей, в сущности, нет никакой...» «Между теплым, уютным кабинетом и этой палатой нет никакой разницы...» «Тюрем и сумасшедших домов не будет... но ведь сущность вещей не изменится, законы природы останутся все те же...» *Шопенгауэр:* «В какие бы формы ни облекалась наша жизнь, элементы ее всегда одни и те же, а потому и сама она в существенных чертах всюду одинакова, протекает ли она в лачуге, при дворе, в монастыре или в полку...»

Рагин: «Ум служит единственным источником наслаждения...» «Как в тюрьме люди, связанные общим несчастьем, чувствуют себя легче, когда сходятся вместе, так и в жизни замечаешь ловушки, когда люди, склонные к анализу и обобщениям, сходятся вместе и проводят время в обмене *гордых свободных идей*. В этом смысле ум есть наслаждение незаменимое...» «На этом свете все незначительно и неинтересно, кроме высших духовных проявлений человеческого ума...» *Шопенгауэр:* «Я не знаю иного наслаждения как *познавать*...» «В себе самом он (человек интеллекта. — А. С.) имеет источник высших наслаждений. Только он может *наслаждаться творениями выдающихся людей* всех эпох и стран...» «*Мыслящему* человеку доступны такие наслаждения, которые не существуют для других...»

Рагин: «Вы мыслящий и *вдумчивый* человек. При всякой обстановке вы можете находить успокоение в самом себе...» «Если вы почаще будете вдумываться, то вы поймете, как ничтожно все то внешнее, что волнует нас. Нужно стремиться к уразумению жизни, и в том «истинное благо»...» *Шопенгауэр:* «*Умный* человек и в одиночестве всегда найдет отличное развлечение в своих *мыслях* и воображении...» «... для того, кто одарен *выдающимся умом* и возвышенным характером, большинство излюбленных массой удовольствий излишни, даже более — обременительны...»

Рагин: «Холод, как и вообще всякую боль, можно не чувствовать» и т. д. (цитата была приведена раньше). *Шопенгауэр:* «Нас делает счастливыми и несчастными не то, каковы предметы в действительности, а то, во что мы их путем восприятия пре-

вращаем...» «Надо уметь вытравить впечатление путем размышления...»

Рагин: «Мыслящий, вдумчивый человек отличается именно тем, что презирует страдание; он всегда доволен и ничему не удивляется...» *Шопенгауэр*: «В царстве разума нет страданий, есть лишь познание».

Цитаты из Шопенгауэра можно было бы умножать бесконечно. Это его излюбленные мысли, и он их повторяет и варьирует на разные лады (см. его учение о «чистом субъекте», о «познании идей», о «гении» и проч.).

Для Рагина и шопенгауэровцев одинаково специфично сочетание пессимизма с призывами к *интеллектуальной* созерцательности как единственно возможному источнику чистого «наслаждения». Ни у Толстого, ни у стоиков ничего подобного нет.

С другой стороны, возражения против рагинского квиетизма в самом главном совпадают с моральной аргументацией Толстого. И доводы Громова, и судьба самого Рагина больше всего апеллируют к чувству сострадания и «совести». «Он (Рагин, — А. С.) не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но *совесть*, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят».

4

В оценочном освещении образа Рагина есть нечто специфически чеховское, не совпадающее с учением Толстого.

У Чехова в рагинском самоотстранении от жизни виноват не только Рагин. Рагин оказался жертвой неудовлетворенности его духовных интересов. При этом «духовные интересы» мыслятся не только в виде желания быть честным и нравственно чистым, но и в желании найти применение и удовлетворение запросам духовной общительности в самом широком смысле. Потребность в культурном умственном общении Чеховым не игнорируется и сама по себе нисколько не опорочивается. Рагин, как и Громов, страдает от общей тупости и духовной беспросветности провинциального мертвого существования. «В городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами; нужны школы, местная газета с честным направлением,

театр, публичные чтения, сплоченность интеллигентных сил; нужно, чтобы общество осознало себя и ужаснулось». Так говорит Громов. Но так же говорит и Рагин (см. его разговоры с Михаилом Аверьянычем), и ужас его в том, что он только в сумасшедшем Громе нашел для себя первого собеседника.

Суд и критика Чехова в «Палате № 6» направляются не столько на лицо Рагина как носителя дурных идей, сколько на те условия жизни, которые приводят к таким идеям и настроениям. Пессимизм, унылые мысли, унылые чувства Чеховым всегда рассматривались преимущественно как симптом болезни, корнями своими уходящей в условия общей жизненной духоты и дикости («Иванов», «Скучная история», «Три года», «Ионыч» и др.). И в повести «Палата № 6» Чехов имел в виду не только теоретическую проблему о неправоте безучастного отношения к жизни, но и проблему социально-генетическую — о социальных источниках, вызывающих и питающих подобное отношение.

Мысли Рагина осуждаются, осуждается в нем и морально-эгоистическая подоснова этих мыслей, но более всего осуждается жизнь, жертвой которой он стал, жизнь, потушившая в нем желания, закрывшая перед ним духовные горизонты, оставившая его, честного и доброго человека, одиноким и бессильным среди пошлости, грубости и моральной нечистоты. Поэтому Рагин во всех подробностях повести выступает не только как обличаемое лицо, но и как фигура трагическая. Вина его в том, что он оказался слаб и, как Громов, был раздавлен жизнью. «И как не философствовать этой мелюзге, если она не удовлетворена, — говорит он Громову. — Умному, образованному, гордому, свободолюбивому человеку, подобию божию, нет другого выхода, как идти лекарем в грязный, глупый городишко, и всю жизнь банки, пиявки, горчишники! Шарлатанство, уозость, пошлость!...» «Слабы мы, дрянные мы... И вы тоже, дорогой мой. Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились и заболели... Слабы, слабы».

В таком истолковании источников внутренней драмы Рагина с его дурной философией и Громова с его сумасшествием присутствует осуждение не только безнравственности (как это было бы у Толстого), но и всей темноты умственного невежества, духовной тупости и рабской жизни подавляющей массы населения, где немногие люди с духовными запросами гибнут в одиноком бессилии. В этом призыве к культуре в ее самом широком содержании состоит отличие Чехова от Толстого.

В какой-то мере можно говорить о полемике Чехова с Толстым в повести «Моя жизнь». Однако считать, что вся повесть целиком направлена в опровержение идей Толстого, что в дискуссии между Мисаилом Полозневым и доктором Благово вся правда оказывается на стороне доктора, что в итоге повести все стремления Мисаила снимаются и что Чехов полностью солидаризуется с доктором и Машей¹, — такие суждения нельзя признать справедливыми.

В литературе по Чехову вопрос об отношении его к идеям Толстого решается преимущественно ссылкой на слова самого Чехова в письме к А.С. Суворину 27 марта 1894 г. Ввиду важности столь очевидного свидетельства, идущего непосредственно от самого Чехова, приводим его слова полностью: «Толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это, конечно, несправедливо. Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивит мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная. Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папильотках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6—7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло, и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и проч. и проч. Но дело не в этом, не в «за и против», а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: «се оставляю дом ваш пуст». Я свободен от постоя» (16, 132—133).

На основании этих слов полагают, что Чехов с этого времени (1894 г.) мог говорить об идеях Толстого только отрицательно. В этом свете воспринимается и повесть «Моя жизнь» (1896).

¹ Соболев Ю. Чехов. М., 1934. С. 264.

Между тем в вышеприведенных словах Чехов говорит не о всей совокупности идей Толстого, а лишь об отношении к культуре («мужицкие добродетели», «портянки», «электричество», «пар», «лапти» и проч.). О признании нравственного фактора в жизни человечества, об апелляции Толстого к чувству «совести», о том суде над жизнью, который осуществлялся Толстым во имя моральной правды, — об этом в письме ничего отрицательного не сказано. А именно это больше всего сближало Чехова с Толстым не только тогда, когда он писал такие рассказы, как «Нищий», «Встреча», «Казак», но и после.

Говоря об отношении Чехова к Толстому, М.О. Меньшиков в своих воспоминаниях отметил: «Искренний поклонник художественного таланта Толстого, Чехов был под сильным впечатлением и моральной проповеди его, но к философии Льва Николаевича он остался совершенно холоден»¹.

Сам Чехов в письме к тому же М.О. Меньшикову 28 января 1900 г. о своем отношении к Толстому писал: «Я ни одного человека не люблю так, как его; я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя его веру» (18, 312).

Уже в конце 80-х годов определилось специфически чеховское применение морального принципа в освещении жизни. Общий вопрос о моральной неправде между людьми Чехов перенес в человеческие будни, в сферу привычного, ежедневного и потому малозаметного, когда нравственная холодность и несправедливость совершаются без борьбы, без намерения, без понимания ее значения, без всякого учета ее возможных следствий на ходу, по автоматической привычке, в силу простого невнимания к внутреннему миру человека и нежелания его понять. Эта тема отчасти присутствовала уже в пьесе «Иванов» (1887—1888). В развернутом виде она лежит в основе следующей пьесы «Леший» (1888—1889). В этой же теме написан главный эпизод повести «Огни» (1888), рассказ «Припадок» (1888). Звучит она и в «Скучной истории», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека» и др.

Говоря о «Скучной истории», Чехов писал А. Плещееву: «Мой герой — и это одна из его главных черт — слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно

¹ Меньшиков О.М. Письма к ближним // Новое время. 1904. II июля.

трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, не погибли».

Чехов не переставал подчеркивать холод жизни в привычном быту людей, когда даже при близком общении люди оказываются очень далекими от подлинного внимания друг к другу («Скрипка Ротшильда», «Чайка», «Три года» и др.).

С точки зрения тех же нравственных требований Чехов судил ходячие идейные теории, стремившиеся оправдать удаление от морального внимания к человеку (Ананьев в «Огнях», Орлов в «Рассказе неизвестного человека», Лаевский в «Дуэли», Рагин в «Палате № 6»).

6

С той же точки зрения Чехов подходит к действительности и в повести «Моя жизнь».

Нравственная слепота, какая здесь описывается, дикость, грубость, моральное рутинерство и бессмысленное озорство, деспотизм привычек, обман и откровенное насилие — вся эта картина, сотканная из микроскопических деталей и составляющая общий фон повести, целостно проникнута мыслью о том, насколько самый обычный обиход жизни преступно лишен необходимого морального внимания к человеку. «Главное, — говорит Мисаил, — что больше всего поражало меня в моем новом положении, это совершенное отсутствие справедливости, именно то самое, что у народа определяется словами: «бога забыли».

На этом грунте общего зла выступает история личной драмы Мисаила и его сестры Клеопатры. Здесь открывается полемическая направленность повести. Доктор Благово и Маша Должикова в какой-то мере являются идейными антагонистами Мисаила. Каждый из них высказывает свою теорию жизни.

Мисаил явно связан с идеями Толстого. Он близок к теории Толстого не только тем, что ушел из интеллигентного дома и занимается физическим трудом, но и тем, что главным положительным началом в развитии человеческого общества он считает улучшение нравственных отношений между людьми. «Ведь прогресс, — говорит он, — в делах любви, в исполнении нравственного закона. Если вы никого не порабощаете, никому не в тягость, то какого вам нужно еще прогресса...» «Если вы не

заставляете своих ближних кормить вас, одевать, возить, защищать вас от врагов, то в жизни, которая вся построена на рабстве, разве это не прогресс. По-моему, это прогресс самый настоящий и, пожалуй, единственно возможный и нужный для человека».

Мисаил считает, что историческому движению общественных форм как раз не хватает нравственного элемента. «Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным. Такой порядок прекрасно уживается с какими угодно влияниями и течениями, потому что искусство порабощения тоже культивируется постепенно. Мы уже не дерем на конюшне наших лакеев, но мы придаем рабству утонченные формы, по крайней мере, умеем находить для него оправдание в каждом отдельном случае».

Одним из средств, способствующих устранению общественного рабства, Мисаил считает равномерное распределение физического труда между всеми людьми. «Нужно, чтобы сильные не порабощали слабых, чтобы меньшинство не было для большинства паразитом или насосом, высасывающим из него хронически лучшие соки, т. е. нужно, чтобы все без исключения — сильные и слабые, богатые и бедные, равномерно участвовали в борьбе за существование, каждый сам за себя, а в этом отношении нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд, в качестве общей, для всех обязательной повинности».

Такому взгляду противопоставлена точка зрения доктора Благово. По мнению доктора, «счастье будущего только в знании». Поэтому впереди всего должна находиться наука. В представлении о прогрессе нравственную сторону доктор совсем исключает. Прогресс ему мыслится как бесконечное движение «цивилизации», «культуры», куда бы она ни вела. «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить...»

Нравственные задачи для прогресса доктор считает слишком маловажными и не соответствующими высокому предназначению человеческого гения. «Вы знаете, — говорит он Мисаилу, — ради чего вы живете, — ради того, чтобы одни не порабощали других, чтобы художник и тот, кто растирает для него краски, обедали одинаково. Но ведь это мещанская, кухонная, серая

сторона жизни, и для нее одной жить — неужели не противно. Если одни насекомые порабащают других, то и черт с ними, пусть съедают друг друга! Не о них нам надо думать, — ведь они все равно помрут и сгниют, как ни спасайте их от рабства, — надо думать о том великом иксе, который ожидает все человечество в отдаленном будущем».

Тем самым для доктора решается и вопрос о физическом труде. Физическим трудом должны и могут заниматься только низшие организмы. «Если все, в том числе и лучшие люди, мыслители и великие ученые, участвуя в борьбе за существование каждый сам за себя, станет тратить время на битие щепня и окраску крыш, то это может угрожать прогрессу серьезной опасностью».

Эти две точки зрения, столь ясно и резко противопоставленные друг другу, получают в повести свою оценку.

Признание облагораживающего и возвышающего значения науки отмечается фактом благотворного влияния, какое оказывает доктор Благово на Клеопатру и на самого Мисаила. «Видясь с ним и перечитывая книги, какие он давал мне, я стал малопомалу чувствовать потребность в знаниях, которые одухотворяли бы мой невеселый труд... Знакомство с доктором подняло меня и нравственно. Я часто спорил с ним, и хотя объективно оставался при своем мнении, но все же благодаря ему я малопомалу стал замечать, что для самого меня не все было ясно, и я уже старался выработать в себе возможно определенные убеждения, чтобы указания совести были определены и не имели бы в себе ничего смутного».

Однако научный прогресс, не одухотворенный целями нравственного порядка, Чехов считает делом бесплодным и даже вредным. В теоретических рассуждениях доктора о назначении науки Чехов видит одну из разновидностей того морального, эгоистического самоукрывательства, которое изображалось им в повести «Огни», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека», в повести «Палата № 6». «У нас идеи — идеями, — комментирует доктора Мисаил, — но если бы теперь, в конце XIX в., можно было взвалить на рабочих еще также наши самые неприятные физиологические отправления, то мы взвалили бы и потом, конечно, говорили бы в свое оправдание, что если, мол, лучшие люди, мыслители и великие ученые станут тратить свое золотое время на эти отправления, то прогрессу может угрожать серьезная опасность».

Эгоистическая сущность и порочность настроений доктора Благово иллюстрируются историей его отношений к Клеопатре, сестре Мисаила. Рядом с быстрым самоуспокоением Благово ставится картина живого горя и страдания. Словами маляра Редьки и воспоминанием Мисаила о бойне доктор Благово ставится в разряд тех, кто ходит по крови.

7

Как образ Рагина в «Палате № 6», так и образ доктора Благово в свою пору имел прямое полемическое применение. Как и там, Чехов и в этом случае исходил из некоторого комплекса идей, бродивших тогда в кругах буржуазной интеллигенции.

Мысль о законности и естественности для привилегированных пользоваться своими привилегиями, а для массы оставаться на положении исполнителей грубых и низких функций в буржуазной науке была не новой. Идеологи давно ссылались на разумную целесообразность беречь «утонченных людей» и, освобождая их от тягот, давать им возможность «беспрепятственно следовать своему призванию»¹.

С середины XIX в. подобные теории умножались и усложнялись, получив новые доводы и аргументы в социал-дарвинизме, в органической теории общества (Спенсер), в культе науки и ее героев О. Конта и Ренана. Мысли о борьбе за существование, о тождестве сильного и лучшего, о праве сильных и «нормальных» на унижение и уничтожение слабых и «ненормальных», о естественном отборе применительно к борьбе в человеческом обществе, о неизменности функций частных органов в структуре «общественного организма» и проч. — все это, растекаясь по журналам, книгам и брошюрам самых разных направлений, перемешивалось, складывалось в самые разные сочетания, становилось предметом споров, разговоров, получая самые неожиданные применения.

В 1891 году, летом, живя в Богимовке на даче и работая над повестью «Дуэль», Чехов подолгу дебатировал с профессором В.А. Вагнером на темы о вырождении, о праве сильного, о подборе и т. д., легшие в основу философии фон Корена в «Дуэли»².

¹ Таунсенд Дж. Трактат о законе о бедных, 1786, цитируется К. Марксом в «Капитале» (Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 661).

² А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 190. С. 97.

Для нас важно отметить, что и тогда, в «Дуэли», Чехов реагировал на эти теории со стороны их нравственного значения и осудил их во имя внимания к живому человеку (конец повести, слова Самойленко: «Если людей топить и вешать, то к черту всю цивилизацию, к черту человечество» и проч.).

В повести «Моя жизнь» во взглядах доктора Благово идея о естественном неравенстве людей сочетается с особым культом науки и ее деятелей. Мысли о «великом иксе», который когда-то через науку откроется человечеству, пренебрежение к нуждам «толпы», равнодушие к общественному неравенству, где одни «насекомые» неизбежно будут поработать других, — все это находит наиболее близкие аналогии во взглядах Ренана (*La reforme intellectuelle et morale; Dialogues et fragments philosophiques*)¹.

«Высшая цель жизни человечества, — пишет Ренан, — заключается вовсе не в счастье и не в честности людей, а в том, чтобы осуществить при помощи общества великое, чтобы достигнуть благородства и превзойти ничтожество, в котором влачит свое существование большинство людей» (ср. «великий икс» доктора Благово). Задачу «повышения уровня благосостояния всей совокупности человечества», идеал «честности» и всеобщего «счастья» Ренан находит слишком наивным и элементарным. «В нем, — говорит он, — можно умереть со скуки» (ср. слова доктора Благово: «кухонная, серая сторона жизни»). «Для воспитания меньшинства, — говорит Ренан, — требуется тяжелый труд большинства...» «Единственная забота природы состоит в получении высшего результата за счет низших индивидуальностей...» «Грубость многих есть условие воспитания одного, пот многих позволяет немногим вести благородную жизнь».

«Нужно признать, что высшая культура принадлежит только одной части человечества, тогда как остальная часть является ее рабом и в подчинении...» «Цель, преследуемая миром, не только не требует уравнивания всех индивидуумов, но, наоборот, — творения божеств, высших существ, которых остальная часть сознательных индивидов обожала бы и которым служила бы, счастливая возможностью это делать...» «Масса работает, — пусть другие исполняют за нее высшие функции жизни — вот картина

¹ О популярности идей Ренана свидетельствуют статьи Н. Михайловского «Что такое счастье?» (Отечественные записки. 1872. Март, апрель), «Утопия Ренана и теория автономии личности» (Отечественные записки. 1878. Август и сентябрь). Ср. статьи Н. Страхова 1872, 1885, 1892 годов.

человечества...» «Всякий имеет свое назначение. Гёте должен был быть эгоистом ради своего творчества. Высшая имморальность художника может быть высшей нравственностью, если она служит для достижения той частичной божественной миссии, которую каждый несет на земле...»

Конечно, в образе доктора Благово нельзя искать отражения всей системы воззрений Ренана. Взгляды доктора лишь намечены. Для целей автора они в большей полноте, очевидно, были не нужны. Важно, что Чехов выделяет именно ту сторону идей Ренана (или его читателей-эпигонов), которая находилась в наибольшем противоречии с принципами нравственного порядка. Поэтому и критика этих мыслей ведется средствами художественной картины *нравственного* зла, убивающего жизнь людей.

В 1895 году на страницах журнала «Русская мысль» дебатировался вопрос, какую роль в историческом прогрессе человечества имеют знание и совесть¹. Реагировал на эту дискуссию и Н.К. Михайловский, справедливо подчеркнувший характерность для времени самой постановки вопроса: нужна ли совесть?² Чехов, учитывая или не учитывая эти статьи, в сущности, всей повестью «Моя жизнь» отвечал на этот вопрос: «нужна ли совесть?»

8

Аналогично доктору Благово образ Маши содержит в себе две стороны. Что Маша дана в повести как некий пример душевного изящества и красоты — это совершенно бесспорно. Маша — это счастливый дар культуры. Но рядом с этим и в Маше подвергается суду моральный индифферентизм. Маша живет только собою. Перед трудной стороной жизни она сейчас же отступает. Испуганная неприглядной жизнью крестьян, Маша попадает в «брюзжание» и легко теряет чувство правды и справедливости. «Когда эта добрая, умная женщина бледнела от негодования и с дрожью в голосе говорила с доктором о пьянстве и обманах, то меня приводила в недоумение и поражала ее забывчивость. Как могла она забыть, что ее отец, инженер, тоже пил,

¹ О.Т.В. Из литературных наблюдений // Русская мысль. 1894. № 12; Меньшиков М.О. Совесть и знание // Русская мысль. 1895. № 7; О.Т.В. Ответ М.О. Меньшикову // Русская мысль. 1896. № 8.

² Михайловский Н.К. Литература и жизнь // Русское богатство. 1895. Ч. 10.

много пил, и что деньги, на которые была куплена Дубечня, были приобретены путем целого ряда наглых, бессовестных обманов. Как могла она забыть?»

О жизненных теориях, к каким иногда прибегает Маша, в повести говорится так, чтобы было легко заметно, насколько мало значения они имеют для нее. Так было при сближении с Мисаилом. И в конце повести известная, столь часто цитируемая тирада Маши о том, что надо «действовать сразу на массу», что «нужна прежде всего шумная, энергическая проповедь» и проч., по контексту повести является лишь выражением ее новых настроений, ищущих самоуспокоительных оправданий. «Я пою и имею успех, — говорит она, — но это не увлечение, нет, это — моя пристань, моя келия, куда я теперь *ухожу на покой...*» Искусство для Маши явилось таким же способом самоотстранения, как для Рагина его философия, а для доктора Благово — наука. «Все проходит, — рассуждает она, — пройдет и жизнь, значит, ничего не нужно. Или нужно одно лишь сознание свободы, потому что когда человек свободен, то ему ничего, ничего не нужно».

9

Наконец, вопрос о крестьянстве и физическом труде. Насколько повесть «Моя жизнь» сближается с толстовской трактовкой этого вопроса или удаляется от нее? Или, может быть, повесть «Моя жизнь» так написана, что Чехов не дает «никакого повода думать, что сам он присоединяется к тому или иному решению этого вопроса?»¹.

Ясно, что в нравственном отношении крестьяне поставлены в повести выше, чем такие представители культуры, как доктор Благово и Маша, не говоря уже об иных, какие имеются в повести. «Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше и в докторе, а именно, он верит, что главное на земле — правда и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость».

Однако легко видеть, что крестьянский обиход жизни Чехов ни в какой степени не считает правилом и примером. Земледель-

¹ Дерман А. Творческий портрет Чехова. М., 1929. С 213.

ческий труд в повести нисколько не поэтизируется, а скорее, наоборот, он представляется лишь тяжелой необходимостью, вызванной несовершенством жизни. И для Мисаила, защитника обязательности физического труда, этот труд вовсе не представляется счастьем. «Природу я любил нежно, любил и поле, и луга, и огороды, но мужик, поднимающий сохой землю, понукающий свою жалкую лошадь, оборванный, мокрый, с вытянутой шеей, был для меня выражением грубой, дикой, некрасивой силы, и глядя на его неуклюжие движения, я всякий раз невольно начинал думать о давно прошедшей, легендарной жизни, когда люди не знали еще употребления огня». Мисаил «не знал сельского хозяйства и не любил его...» Для себя он даже не чувствовал «неизбежности и обязательности этого труда». Ему больше нравилось «красить крышу». Но и этот труд для него был «невеселый труд».

Чехов и тут является сторонником культуры, приобщающей человека к духовным радостям красоты, знаний, науки и искусства. В этом состоит положительная, заражающая привлекательность Маши Должиковой, доктора Благово и даже тех любительских театральных представлений, которые были так приманчивы для Мисаила и для Редьки.

Идеал и счастье жизни, по Чехову, находится там, где человек живет высшей, духовной стороной своего существа.

Крестьяне, по условиям своего состояния, люди «с подавленным воображением, невежественные, с бедным, тусклым кругозором, все с одними и теми же мыслями о серой земле, о серых днях, о черном хлебе», такого счастья иметь не могут. В этой духовной бедности и состоит главная беда их положения¹.

Поэтому же в конце повести о Мисаиле, тоже лишенном духовных радостей, говорится с такой грустью.

В итоге ясно обозначается та грань, где в повести «Моя жизнь» Чехов был с Толстым и где вне Толстого. Там, где речь идет о преступности безучастного или невнимательного отношения человека к человеку, Чехов всюду оперирует теми же аргументами, как и Толстой, то есть призывами к голосу совести и чувству справедливости. Там, где речь идет о содержании

¹ Ср. в «Доме с мезонином» (1896): «Весь ужас их положения в том, что им некогда о душе подумать, некогда вспомнить о своем образе и подобии; голод, холод, животный страх, масса труда, точно снеговые обвалы, загородили им все пути к духовной деятельности, именно к тому самому, что отличает человека от животного и составляет единственное, ради чего стоит жить».

жизненного «счастья», Чехов, не отменяя нравственных требований, как одного из важнейших условий, предусматривает необходимость удовлетворения всего богатства духовных стремлений человека, всей сферы общей культуры, красоты, науки и искусства.

В этой связи становится ясным, какое отношение к Толстому имеет рассказ «Крыжовник» (1898), который, по недоразумению, тоже считают произведением антитолстовским, предполагая, очевидно, что в Чимше-Гималайском с его крыжовником Чехов изображал последователя идей Толстого. Недоразумение вызвано вербальным совпадением: «Человеку нужно не три аршина земли...» Но у Толстого и у Чехова эти «три аршина земли» имеют совершенно различный смысл. Мысль, высказанная Толстым в рассказе «Много ли человеку земли нужно», в рассказе Чехова не затрагивается. Толстой своим рассказом борется против жадности, Чехов борется против обывательской успокоенности. Причем у того и другого борьба ведется во имя выполнения нравственных задач. Чехов в рассказе выполняет ту роль «человека с молоточком», которую выполнял Толстой, то есть роль будителя совести: «Не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, добры, не уставайте делать добро... Если есть в жизни смысл и цель, то смысл и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»

Кто это говорит? Толстой или Чехов? Трудно определить.

10

Совпадение у Чехова с Толстым происходит в том, что в проповеди Толстого имело прогрессивный смысл. У Чехова нет защиты ни абсолютного воздержания, ни абсолютной нищеты, ни абсолютного непротивления злу насилием, нет изгнания науки и искусства и нет религиозной метафизики. Но все, что в толстовской морали было страдающего о несовершенстве нашей действительности, что было выражением укора за угнетаемого, что взывало к чувству справедливости, что потрясало зло и ложь угнетательских отношений, что вызывало мечту о здоровом чувстве нравственной искренности и внутренней свободы, что восставало против всякого лицемерия и в заснувших душах будило стыд и желание новой социальной правды, — все это сохранилось и у Чехова.

Чехов не был ригористом, но его нравственная взыскательность к человеку и к обществу несомненна. И в этом отношении Чехов был всегда вместе с Толстым. Одна нравственность, по Чехову, не составляет счастья, но и без нее оно невозможно. Для его идеала нет совершенства без науки и красоты, но нет его и без душевного благородства, без великодушия, без социальной справедливости. Осознавая то, что в человеке можно назвать прекрасным, Чехов непременно включал сюда и его способность быть бескорыстно отзывчивым. Изъятия и исправления, какие делались Чеховым в этическом учении Толстого, совсем не касались главного: его исходной нравственной тревоги, осуществлявшей их во многом общий суд над жизнью.

Полемика Чехова в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь» в основном направлялась не против Толстого, а против антидемократических настроений, поддерживаемых интеллектуально-гедонистическими теориями Шопенгауэра и Ренана.

БЕЛИНСКИЙ И ДРАМАТУРГИЯ А.Н. ОСТРОВСКОГО

1

В последнее время в специальной литературе уже указывалось на идейные связи Островского с Белинским. Эти связи справедливо усматриваются в близости творчества Островского к принципам натуральной школы, которые пропагандировались Белинским. Ближайшим образом имеется в виду общность между Белинским и Островским в понимании литературной деятельности как общественного служения, в следовании за призывами Белинского к изображению современного общества, в стремлении Островского так же, как и Белинского, обличать недостатки жизни и тем самым способствовать изменению действительности.

В обоснование этих сближений справедливо высказываются соображения о том, что Островский не мог пройти мимо статей Белинского вообще и его театральных статей в особенности. Для подтверждения припоминается показание Н. Барсукова со слов Т. Филиппова о том, что молодой Островский был постоянным читателем «Отечественных записок», в спорах ссылался на мнения этого журнала и наизусть цитировал статьи из него. Из наследства Белинского при этом имеются в виду его статьи 40-х годов, в частности, выделяется статья Белинского «Петербург и Москва» (1845), в которой характеристика московского купечества могла содействовать развитию интереса Островского к купеческому быту.

Отмечается и внимание Белинского к «среднему сословию», обладавшему сравнительно более высоким уровнем образования или, по крайней мере, стремлением к образованию, что у Островского впоследствии отозвалось на таких образах, как Иванов и его дочь Лиза («В чужом пиру похмелье»), Корпелов, Грунцов, Наташа, Евгения в «Трудовом хлебе», Кулигин в «Грозе». Призывы Белинского к созданию реалистической литературы

для широких масс читателей («беллетристика») и взгляд Белинского на театр как наиболее народный вид искусства сопоставляются с позднейшими высказываниями Островского о значении театра в просвещении масс. Припоминается, что Островский в речи, обращенной к А.Е. Мартынову, «не выделял себя из ряда писателей натуральной школы», что критики-славянофилы (Т. Филиппов, Е. Эдельсон, Ап. Григорьев) при всех стараниях «не могли оторвать от натуральной школы произведения Островского 40-х годов, особенно его пьесу «Свои люди — сочтемся»¹.

Соответствие принципам Белинского указывается и в литературно-критических статьях Островского 1850—1851 гг. Островский требовал правдивого изображения действительности (принцип «реализма»), отвергал искусственность, манерность, романтическую «темноту», требовал простоты и ясности. Островский считал, что литература отражает развитие общества (принцип «историзма»), призывал к изучению своего народа (принцип «народности»), защищал обличительное направление в литературе (критический реализм), условием художественности считал содержательность, наличие серьезной мысли (идейность), требовал изображения типичных характеров, в частности, чистоты и типической верности языка действующих лиц².

Все это совершенно справедливо. Все эти соображения и сопоставления в достаточной степени свидетельствуют о том, что Островский в своей литературной деятельности взял то направление, которое в 40-х годах возглавлялось и обосновывалось Белинским.

Тем не менее нельзя не заметить, что высказанные положения имеют слишком общий характер. Они не касаются специфики Островского, и роль Белинского в формировании новой драматургической системы остается неясной. Определения, какими характеризуется Островский как последователь Белинского (реализм, обличительство и проч.), в одинаковой степени могут быть отнесены и к предшественнику Островского, Гоголю (и не к одному Гоголю). Между тем если речь идет о Белинском как о начинателе и пропагандисте нового литературного течения, то мы вправе ожидать, чтобы вместе с раскрытием общности Островского с лучшими традициями Гоголя указывалось и на то

¹ Лотман Л. Островский и революционные демократы // Вестник Ленинградского университета. 1948. № 6.

² Ревякин А.И. А.Н. Островский. Жизнь и творчество. М., 1949. С. 132—137.

в Островском, где он под влиянием Белинского создает нечто новое, отличное от Гоголя и более близкое к Белинскому, представителю иного времени и носителю иных общественных требований. Вопрос о влиянии Белинского на драматургию Островского неотделим от вопроса о соотношении Островского с традицией, идущей непосредственно от Гоголя.

Усвоение Гоголя было почти неизбежным шагом для всякого писателя, начинавшего свою деятельность в 40-х годах.

Преемственность между двумя большими писателями никогда не бывает повторением. Творчество Островского развивалось в иных общественных условиях и определялось иными идейными предпосылками. Какие стороны творчества Гоголя принял и продолжал Островский — этот вопрос одновременно является также и вопросом о его отношении к Белинскому, пропагандировавшему Гоголя в совершенно определенном смысле. Известно, что творчество Гоголя для Белинского было сильнейшей опорой в пропаганде новых взглядов на литературу. В творчестве Гоголя уже были заложены те основы, которые ставились Белинским в программу литературной жизни для ее дальнейшего движения. Каковы эти основы и как их претворил Островский — этот вопрос является общим для определения отношений Островского как к Белинскому, так и к Гоголю.

Еще более заметно влияние Белинского должно было сказаться в творчестве Островского там, где Островский отличается от Гоголя.

Каждый ощущает, что Островский составляет собою какой-то новый этап в развитии русской драматургии. Островский — преемник Гоголя, но он же и начинатель новой драматургии, отвечающей потребностям, задачам, идейным требованиям и уровню иного времени. В чем состоит различие между ними?

Для всех ясно, что в творчестве Островского представлена иная жизненная среда, иные люди в иной обстановке. Сразу замечается и то, что по общему характеру изображения человека Островский сильно отличается от Гоголя. Сюжетное сложение пьес Островского тоже очень далеко от гоголевского. Но в чем же состоит принципиальная сторона этих отличий? Где то основное, исходное, идейно новое, что побудило Островского быть не только продолжателем Гоголя, но и создателем особой драматургической системы?

Многое различное, конечно, вызывалось различиями в самом предмете изображения: Гоголь представил русскую жизнь

30-х годов, а Островский ту же жизнь, но более позднюю; Гоголь в своем кругозоре имел по преимуществу одну среду, а Островский иную и проч. Но, конечно, разница между Гоголем и Островским состоит не только в том, что предмет их изображения различен. Перед тем и другим писателем жизнь ставила неодинаковые вопросы, и даже одинаковый объект наблюдений выступал перед ними не в одинаковых сторонах. В силу различия в идейных запросах и люди, и все формы жизни для каждого из них повернулись особой стороной.

Изменился общий познавательный подход к человеку, изменилась и вся драматургическая концепция. Сказалось ли в этом новаторстве Островского то, чем он был идеологически обязан Белинскому?

Белинский в обосновании и в пропаганде принципов натуральной школы, опираясь на Гоголя, дополнял и продолжал его, раскрывая иные, раздвигающие перспективы. Пошел ли по этому пути Островский, продолжая, дополняя и изменяя Гоголя? Те идейные основы, которые в творчестве Островского видоизменили гоголевскую традицию и дали новый тип бытовой драмы, — не имели ли они связи с идейным воздействием Белинского?

2

Первую попытку к определению своеобразия Островского сравнительно с Гоголем сделал Б. Алмазов в статье «Сон по случаю одной комедии», написанной вскоре после появления в печати первой законченной пьесы Островского «Свои люди — сочтемся»¹.

Сходство между Гоголем и комедией Островского Б. Алмазов усматривает лишь в общности их материала. «И комедия Гоголя, и новая комедия изображают одного рода людей — людей нравственно испорченных». Но в изображении Гоголя, по словам Б. Алмазова, преобладает «утрировка», «преувеличение», «гипербола», между тем как «в новой комедии» присутствует одна лишь «математическая верность действительности». «Каждый из этих двух писателей по-своему употребляет этот материал: один с необыкновенной, ему только свойственной яркостью и рельефностью выставляет пошлость и недостатки своих действующих

¹ Москвитянин. 1851. № 9—10. Комедия Островского «Свои люди — сочтемся» была напечатана в журнале «Москвитянин» (1850. № 6).

щих лиц; другой со свойственной ему одному математической верностью изображает своих действующих лиц, не преувеличивая в них их пошлости и недостатков». Гоголю, утверждает далее Алмазов, мешает быть верным действительности его «лиризм». «В творчестве Гоголя много субъективного». «Гоголь, выводя своих героев, высказывает при этом свое воззрение на них, на их действия, на их разговоры...» «Гоголь живописец не только окружающей его действительности, но и живописец собственных впечатлений, рождающихся с ним при взгляде на предмет. Изображая в своих гиперболах то впечатление, которое овладевает им при взгляде на описываемый им предмет, он сообщает читателю это же самое впечатление и таким образом ставит его на свое место, заставляет его смотреть на предмет с одной с ним точки зрения...» «Гоголь одарен сильной, непреодолимой, болезненной ненавистью к людским порокам и людской пошлости. Это причина его высокого лирического юмора, и это же причина и тому, что он не может спокойно изображать действительность, не может оставаться математически ей верен».

В противоположность Гоголю, утверждает Алмазов, целью Островского было «не выказывать выпукло людские пороки, не расписывать людские добродетели, но изображать действительность как она есть, — художественно воспроизводить ее». «Он не комик: он самый спокойный, самый беспристрастный, самый объективный художник». Он подобен пушкинскому дьяку, который «спокойно зрит на правых и виновных, добру и злу внимая равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева...» «Его комедия смешна только потому, что верно изображает такую сферу, которая смешна и в действительности. Ему все равно, какую сферу ни изображать — он изобразит всякую равно художественно, равно близко к действительности».

Вскоре Б. Алмазова повторил Ап. Григорьев. Различение «народности» Островского от «сатирического» таланта Гоголя у Ап. Григорьева сводилось в конце концов к тому же утверждению «объективности» и «спокойствия» у Островского в противоположность «напряженности» и «гиперболе» Гоголя. Гоголь, по словам Ап. Григорьева, «по натуре своей» не мог выразить своего отношения к действительности иначе как «в юморе, и притом в юморе страстном, гиперболическом»¹. Островский же свободен

¹ Григорьев А. Русская литература в 1851 году // Полн. собр. соч. / Под ред. В.С. Спиридонова. 1918. Т. I. С. 110.

от излишней взволнованности и чужд всяких крайностей; он обладает «коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или иную крайность»¹. В попытках Ап. Григорьева обособить Островского от гоголевской традиции выражалось его отрицательное отношение к обличительным тенденциям натуральной школы, резкая вражда с революционно-демократическим направлением и стремление защитить патриархальные «устои» русской жизни, важные для его реакционных славянофильских идеалов. Поводы к оправданию так называемых «положительных» патриархальных начал давал в известной степени и сам Островский такими своими пьесами, как «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок», «Не так живи, как хочется» (об этом будет речь ниже).

По мере того как развивалось творчество Островского во второй половине 50-х годов, оснований к отрицанию критического смысла его произведений оказывалось все меньше и меньше. Не замечать в Островском его «суда над действительностью» становилось невозможным. Тем не менее, поскольку борьба с критическим направлением в русской литературе для реакционной критики не утрачивала своей остроты, попытки противопоставить Островского Гоголю как писателя, далекого от обличительства, не прекращались.

Подлинного различия не было. В славянофильской критике речь шла не о том, чтобы учесть критическое содержание творчества Островского и определить его особенности в отличие от гоголевского обличения, а о том, чтобы приглушить, нейтрализовать и совсем заслонить его критическое существо. Отрицательные типы и отрицательные стороны действительности, представленные Островским, объявлялись лишь частностью, не столь для него характерной, усиленно подчеркивались светлые положительные элементы, говорилось о всесторонности Островского, о его авторской доброте и благожелательности к своим героям, а «обличение» если и признавалось, то оно объявлялось свободным от всякой преднамеренности, независимым от авторской воли и проч. При этом разные образы и разные стороны творчества Островского представлялись в каком-то механическом сочетании — рядом со «спокойствием» и «бесстрастием» говорилось об

¹ Григорьев А. Русская литература в 1851 году. С. 159.

авторском различении хорошего и дурного, разные типы (положительные и отрицательные) характеризовались без всякого уяснения положения, в какое они взаимно поставлены, разные черты характеров выделялись без обозначения их смысла в общем содержании данного лица и проч.

После статей Добролюбова «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» никто не оспаривал наличия у Островского отрицательного изображения известных сторон действительности (самодурство). Но это признание оставалось на положении механического придатка: уверения о «спокойствии» и «бесстрастии» Островского, в отличие от Гоголя, повторялись по-прежнему.

Ап. Григорьев, реагируя на статьи Добролюбова, вынужден был признать их справедливыми, хотя и односторонними¹. Однако и после такого признания Ап. Григорьев своих утверждений о «спокойствии» Островского нисколько не изменил и даже не усложнил. В статье «После «Грозы» Островского» (1860) по вопросу об отношении Островского к Гоголю он повторил лишь то, что писал об этом раньше: «Я народность противопоставил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, следовательно, и под народностью Островского разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое отношение к жизни...», «Строй отношений к жизни и манеру изображения, свойственные Островскому, считаю я совершенно отличными от таковых же Гоголя». В развитие этой мысли Ап. Григорьев включил в свою статью большие извлечения из статьи Б. Алмазова «Сон по случаю одной комедии»².

Несколько позднее Е. Эдельсон³, сравнивая Островского с Гоголем и оперируя теми же представлениями об «объективности» и «спокойствии» Островского, впадает в совершенно обнаженное противоречие самому себе. «Сатира, — пишет он, — прежде всего предполагает или строго носимый идеал, или ясный и определенный образ мыслей и убеждений. Мы очень хорошо знаем, какой высокий, неосуществимый идеал породил сатирическую деятельность Гоголя или какой образ мыслей дал сюжет таланту Грибоедова. Но ни того, ни другого в деятельности Островского не отыщешь или, по крайней мере, не уловишь в

¹ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 372—373, 385.

² Там же. С. 397, 390—393.

³ Библиотека для чтения. 1864. № 1. С. 1—20.

ясных чертах». Задача Островского, по словам Эдельсона, состояла только в том, чтобы «дать тип, а не передать свой образ мыслей, не внушить что-либо, не сообщить то или другое настроение духа...». Основа мировоззрения Островского, по мнению Эдельсона, есть «простое благодушие, гуманное отношение его к своим типам, как к живым людям...». И только.

Но, с другой стороны, Эдельсон тут же пишет, что Островский «мыслит типами», что он среди борющихся мнений о жизни «сохраняет вполне свободным свой собственный взгляд», что он «не может оставаться равнодушным к тому, что изображают другие умы на пользу человечества», что, «выводя какое-нибудь лицо», Островский «не оставляет никакого сомнения в том, хороший или дурной, в сущности, человек является по его воле перед вами», что «твердая постановка этих типов и яркое нравственное их освещение» составляют главнейшие заслуги Островского перед русским обществом. Каким образом отсутствие всякого «идеала» и даже сколько-нибудь определенного «образа мыслей» могло сочетаться с твердостью «свободного собственного взгляда» и «ярким нравственным освещением типов» — Эдельсон оставляет без объяснений.

Различение между Гоголем и Островским на том основании, что один из них является страстным «лириком» и «субъективным» поэтом, а другой «эпически» уравновешенным и «спокойным» созерцателем, — со всеми противоречиями, внутренней несогласованностью и непоследовательностью, — продолжало существовать и дальше, в последующих десятилетиях¹. Кроме кругов, так или иначе связанных со славянофильством, такое понимание повторялось некоторыми представителями либеральной критики. В отголосках с разными вариантами та же мысль высказывалась и в советское время.

А.М. Скабичевский общим для Гоголя и Островского считал лишь то, что оба они брали материал для своего творчества «из обыденной, серенькой русской жизни, из среды мелкого люда. Но далее между ними лежит пропасть». Островский бесстрастно и спокойно изображает своих героев; он «не только не смеется над ними (своими героями. — А. С.), а совсем отсутствует в своих пьесах, и действующие лица говорят и действуют словно помимо его воли, как бы они говорили и действовали в самой

¹ *Аверкиев Д.* Русский театр в Петербурге // Эпоха. 1864. № 9; *Незеленов А.И.* А.Н. Островский в его произведениях. СПб., 1903. С. 14.

жизни». Пьесы Островского, пишет далее А. Скабичевский, «ничего более, как объективно-беспристрастные представления жизни без малейшего побуждения что-либо осмеять или оплакать». Подобно Пимену Пушкина, Островский «спокойно зрит на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева».

И рядом с этим, не замечая своей непоследовательности, А. Скабичевский здесь же говорит, что Островский «ни одного нового направления и веяния не упускал из виду», что в «Семейной картине» и в «Своих людях...» «отношение его к изображаемому московским купеческим нравам является отрицательным», а в пьесах «Не в свои сани не садись» и «Бедность — не порок» «наибольшую симпатию возбуждают люди, не тронутые западною цивилизацией)», что более поздними пьесами Островский «принимал живое и горячее участие в демократическом движении шестидесятых годов»¹.

Позднее к общим местам об «объективности» и «спокойствии» Островского, в отличие от «страстности» и «гиперболичности» Гоголя, прибавились столь же общие замечания о его большей близости к Пушкину, поэту, будто бы одаренному тем же «спокойствием» и потому для Островского и более созвучному. Гоголю, писал Б.В. Варнеке, мир «представляется галереей, где собраны не то страшные призраки, не то уродливые искаженные хари. Островский, видя и эти уродства жизни... замечает и утеху глаз — лазоревые цветы жизни и усердно изображает их в своих пьесах, тогда как для Гоголя они были густо заслонены постоянными тучами его больной души. Поэтому Гоголь бежит от мира, а Островский приемлет его с тем спокойствием, которое в нашей литературе свойственно, кажется, одному только Пушкину, наиболее близкому из всех наших писателей к Островскому»².

О том же сходстве Островского с Пушкиным (в противоположность Гоголю) говорил А. Фомин³. Островский, по словам Фомина, «обошел тот путь, по которому в значительной гармонии с Мольером шел Гоголь» и пошел «по пути Шекспира и Пушкина» с их «эпически объективными отражениями жизненных тканей». В чем же состоит эта «эпическая объективность», опре-

¹ Скабичевский А. История новейшей русской литературы, 1897. С. 401—408.

² Варнеке Б.В. Приемы творчества Островского // А.Н. Островский: Сб. / Под ред. Б.В. Варнеке. Одесса, 1923. С. 61—62.

³ Фомин А. Связь творчества Островского с предшествовавшей литературой // Творчество А.Н. Островского: Сб. / Под ред. С.К. Шамбинаго. М.; Пг., 1923. С. 1—25.

деляющая сходство между Пушкиным и Островским, ни Б. Варнеке, ни А. Фомин не раскрывают. В другой статье, помещенной в том же сборнике, А. Фомин, возвращаясь к мысли о «шекспировском» и «пушкинском» началах у Островского (в его отличие от Гоголя), сближающую общность их мировоззрения характеризует только цитатой из Ап. Григорьева, где тот говорит об Островском как об обладателе «коренного русского мирозерцания, здорового и спокойного, юмористического без болезненности, прямого без увлечений» и проч.¹

Исходя из тех же понятий о «спокойствии» и «эпичности» Островского, Н.П. Кашин совсем отрицал связь Островского с Гоголем². В более поздней статье он признал «влияние Гоголя на Островского» в том смысле, что Островский, как и Гоголь, стоит «на твердой почве действительности», с тем отличием, что Гоголь был «сатириком», а Островскому было свойственно «соединение высокого с комическим» и «полное, всестороннее изображение жизни»³.

На соотношении творчества Гоголя и Островского сравнительно недавно останавливался Н.И. Пруцков⁴. Его замечания ничего нового не вносят. Н.И. Пруцков так же, как и его предшественники, говорит о «спокойствии» Островского, о его «эпичности», о «пушкинском умении следовать жизни», о «подлинно объективном творчестве», о «высоком подлинном искусстве» и проч., не разъясняя своего понимания этих общих слов и не раскрывая оснований к разному применению их к Гоголю, с одной стороны, и к Островскому — с другой.

Таким образом, все имеющиеся попытки обозначить писательскую индивидуальность Островского, сравнительно с Гоголем, сводились к указанию, во-первых, большего «спокойствия» Островского, в отличие от «гиперболизма» и «страстности» Гоголя, во-вторых, к указанию на наличие положительных героев у Островского, которые совсем отсутствуют в пьесах Гоголя. При

¹ Фомин А.А. Черты романтизма у А. Н. Островского // Творчество А.Н. Островского: Сб. М.; Пг., 1923. С. 118 (слова Ап. Григорьева почему-то А. Фоминым приписываются Н.А. Добролюбову).

² Кашин Н.П. Островский и Гоголь // Родной язык и литература в школе. 1928. № 4—5.

³ Кашин Н.П. Островский — сотрудник «Москвитянина» // Всесоюзная Государственная библиотека имени В.И. Ленина. Труды. 1939. Сб. 4. С. 59—60.

⁴ Пруцков Н.И. Проблемы художественного метода передовой русской литературы 40—50-х годов. Грозный, 1947. С. 109—114.

этом второе часто представляется как проявление первого: в силу «спокойствия» и «объективного» беспристрастия и бесстрастия Островского в его творчестве будто бы с одинаковой безгневностью отражается и хорошее и дурное, и положительное и отрицательное, в полном и нераздельном смешении, как происходит в жизни.

Несостоятельность подобной точки зрения очевидна. Если спокойствие или беспокойствие в данном случае понимать как выражение авторского темперамента, сообщающего некий общий тон авторскому рисунку, то вопрос об организации художественных произведений как определенной концепции явно не попадает в сферу этой обусловленности. Такого рода различия вообще для историко-литературных целей не могут составить опоры. Концепция создается мыслями и стремлениями художника, и общий тон, свойственный его личности, не исключает возможность самых разнообразных идейных построений.

Если же спокойствие понимать как выражение авторского безразличия к тому, о чем он пишет, то такое понимание еще меньше может удовлетворить, так как оно неминуемо приводит к отрицанию у автора всяких идей и чувств, превращает его в механический аппарат, слепо воспроизводящий все, что окажется в поле его отражения.

Действительно, в творчестве Островского имеются лица не только с отрицательными, но и с положительными качествами, причем лица с отрицательными качествами не всегда смешны, черты их представлены не в такой концентрации, как у Гоголя, общее впечатление от них иное, чем от гоголевских, — в результате общая картина жизни получается иная и в иной эмоциональной окраске. Во всем этом имеется свой смысл. Если у Островского в одной и той же пьесе присутствуют лица с качествами самыми разнообразными, дурными и хорошими, то это совмещение, конечно, не было простым механическим приплюсованием одного к другому. Пьеса не есть галерея портретов, размещенных на стене в простой рядоположности. Между всеми элементами надо предполагать какую-то связь, то есть внутреннее логическое соотношение. Все лица со всеми их качествами демонстрируются автором в одной общей идейной теме, их сочетание автором каким-то образом понято, потому они и оказались сведенными вместе. В чем же состоит их соотносительность? Автор показывает людей с определенной стороны. С какой стороны?

Если у Островского в изображении людей нет той концентрации, как у Гоголя, то это вовсе не значит, что у него совсем нет никакой концентрации. У него есть своя концентрация. В чем же она состоит? У Гоголя был свой познавательный и целеустремленный отбор явлений, у Островского свой. Но у того и другого был отбор. Без отбора нет и мысли, так же, как без мысли нет отбора. В чем же состояла эта запрашивающая мысль, которая определяла для того и другого писателя своеобразие их активного кругозора в наблюдениях над жизнью?

Разграничительную черту между Гоголем и Островским надо искать в их художественно-познавательных установках, сообщающих качественное единство в сложении лиц и событий у одного в отличие от другого.

3

Отношение творчества Гоголя к творчеству Островского в основном аналогично тому положению, какое занимал Гоголь по отношению к натуральной школе. Все, что в художественном методе Гоголя воспринималось и разяснялось Белинским как ценнейшее достижение и что явилось основополагающим фондом для натуральной школы, все это в полной мере разделяет и Островский. С другой стороны, и то принципиально новое, что в натуральной школе стало преобладающим, а у Гоголя находилось в зародышевом виде («Шинель»), у Островского заняло ведущее и центральное место.

Островский воспринял реализм Гоголя, его внимание к обыкновенным, наиболее постоянным формам действительности, к быту, к человеческой ежедневности, к тем формам психики, которые являются принадлежностью людской массы.

Вслед за Гоголем Островский продолжал обличительное, критическое направление в русской литературе. Воспроизводимая им действительность освещается со стороны ее несовершенства, уродства и несоответствия тем идеалам, которые подсказываются требованиями нормального, духовно-живого, разумного и здорового человеческого существования.

Островский, как и Гоголь, является глубоко национальным писателем. Жизнь людей, их нравы, их бытовые привычки, образ поведения и содержание их стремлений представлены у обоих писателей в живой укорененности в той общественной и бытовой

обстановке, которая давалась русскими условиями, русской действительностью и русскими бытовыми историческими традициями, выраставшими на основе давних самодержавно-крепостнических отношений.

Во всем этом проявляется не только преемственная близость Островского Гоголю, но и несомненное влияние на него со стороны Белинского, в свете статей которого воспринимался Гоголь. Об этом в первую очередь свидетельствуют литературно-теоретические высказывания Островского

Роль Гоголя в развитии русской литературы Островский определял в том же смысле, как и Белинский. Рост реализма и самобытности в русской литературе Островский ставил в связь с развитием и углублением критической, обличительной мысли, поднимающейся от сатир Кантемира к всестороннему анализу русской действительности в творчестве Гоголя. Островский расценивает Гоголя в целостном историко-литературном процессе, видит в нем завершителя давних исторических стремлений русской литературы к самобытности, к жизненной правде, к сатирическому суду над действительностью.

Говоря об обличительном направлении в русской литературе и в связи с этим определяя историческое место Гоголя, Островский в схеме повторяет историко-литературную концепцию Белинского. «История русской литературы, — пишет он, — имеет две ветви, которые наконец слились: одна ветвь прививная и есть отпрыск иностранного, но хорошо укоренившегося семени; она идет от Ломоносова через Сумарокова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского и проч. до Пушкина, где начинает сходиться с другою: другая — от Кантемира через комедии того же Сумарокова, Фонвизина, Капниста, Грибоедова до Гоголя; в нем совершенно слились обе, дуализм кончился. С одной стороны: похвальные оды, французские трагедии, подражания древним, чувствительность конца 18-го столетия, немецкий романтизм, неистовая юная словесность; а с другой: сатиры, комедии и «Мертвые души». Россия как будто в одно и то же время в лице лучших своих писателей проживала период за периодом жизнь иностранных литератур и воспитывала свою до общечеловеческого значения»¹.

Истоки собственной литературной деятельности как писателя-драматурга Островский, вместе с развитием всей самобытной «сценической литературы» в России, возводил к Гоголю, осново-

¹ Островский А.Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 13. С. 140—141.

положнику «нового направления в нашей литературе». «Наконец, — говорил Островский в речи на обеде в честь артиста А.Е. Мартынова 10 марта 1859 года, — самую большую благодарность должны принести вам мы, авторы нового направления в нашей литературе, за то, что вы помогаете нам отстаивать самостоятельность русской сцены. Наша сценическая литература еще бедна и молода, — это правда, но с Гоголя она стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге»¹.

Такие высказывания ставят Островского в непосредственную близость с Белинским. Однако здесь еще возможны сомнения. Известную правомерность и естественность обличительного направления в русской литературе по-своему признавали и славянофилы. Огромное значение Гоголя для всего литературного движения 40-х годов тоже в определенном смысле не отрицали и славянофилы. Важным является содержание принципов, которые служили для обоснования этих признаний. Сличение идей Белинского и Островского необходимо продолжить.

В частности, особое внимание вызывает выделение Островским нравственной сферы как ближайшей и важнейшей области творческого художественного воспроизведения. Откуда у него возникло это подчеркнутое и настойчивое возведение литературных задач к вопросам нравственности?

Нельзя не заметить, что Островский, говоря об общественной функции литературы, особенно часто и настойчиво пользуется термином «нравственный». Связь искусства с общественной жизнью, по его взглядам, осуществляется в том, что «*нравственная жизнь общества, переходя различные формы, дает для искусства те или другие типы, те или другие задачи*». Русскую литературу, по его словам, отличает от всех иных ее «*нравственный, обличительный характер*». Далее, говоря о том, что правдивый художественный образ содействует преодолению прежних, несовершенных форм жизни и заставляет искать лучших, Островский прибавляет: «...одним словом, заставляет быть *нравственнее*». И далее все развитие мыслей о важности обличительного содержания в литературе он заканчивает замечанием: «Это обличительное направление нашей литературы можно назвать нравственно-общественным направлением»². В известном письме от 26 апреля 1850 года к В.И. Назимову о комедии «Свои люди —

¹ Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 8.

² Там же. Т. 13. С. 140—141.

сочтемся» Островский пишет: «Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшею формою к достижению *нравственных* целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать»¹. В статье о комедии Л. Жемчужникова «Странная ночь», говоря об общественной роли комедии, Островский все современное направление в литературе называет «*нравственно-обличительным*»². (Курсив мой. — А. С.).

Можно было бы подумать, что такое настойчивое словопотребление и напоминание о нравственных функциях и задачах искусства было навеяно на Островского спецификой журнала «Москвитянин» с известными пристрастиями этого круга к вопросам нравственного совершенства. Однако это совсем не так. Вся система мыслей Островского говорит о том, что он и в этом случае шел за Белинским.

4

Вопросы общественной нравственности в передовой мысли 40-х годов имели огромный практический смысл. Вместо романтических или славянофильских построений абстрактных этических «идеалов», Белинским и Герценом интерес направлялся к тому, что в нравственной сфере существует как сила, действующая в быту, в подлинных практических отношениях между людьми. Зло крепостнической действительности открывалось не только в формах государственных и общественных отношений, но и в бытовых привычных интересах людей, в их понятиях о должном, в представлениях о собственном достоинстве, в особенностях бытового общения и в тех морально-бытовых «правилах», которые практически, ходом самой жизни, вырабатываются и осуществляются в массе, сказываясь в постоянных «житейских отношениях» (выражение Белинского).

Призывы Белинского к изучению и изображению «обыденности» во многом были призывами к пересмотру крепостнических традиций в области бытовой практической морали. Приступая к рассмотрению романа «Евгений Онегин», Белинский писал: «Чтоб верно изображать какое-нибудь общество,

¹ Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 16.

² Москвитянин. 1850. № 13. кн. 1, отд. 4.

надо сперва постигнуть его сущность, его особенность; а этого нельзя иначе сделать, как узнав фактически и оценив философски ту сумму правил, которыми держится общество. У всякого народа две философии: одна ученая, книжная, торжественная и праздничная, другая — ежедневная, домашняя, обиходная. Часто обе эти философии находятся более или менее в близком соотношении друг к другу; и кто хочет изображать общество, тому надо познакомиться с обеими, но последнюю особенно необходимо изучить. Так точно, кто хочет узнать какой-нибудь народ, тот прежде всего должен изучить его — в его семейном, домашнем быту»¹.

От абстрактно-моральной точки зрения оценка значения порока Белинским решительно переносилась в социальный план. Нравственный кругозор, или привычный кодекс «правил» Белинским рассматривался не замкнуто, не в индивидуально-моральной характеристике, не в абстрактно-теоретическом соотношении с произвольно понятым «идеалом», а в его практических следствиях, проявляющихся в живых, обиходных отношениях между людьми. «Так как сфера нравственности, — писал он, — есть по преимуществу сфера практическая, а практическая сфера образуется преимущественно из взаимных отношений людей друг к другу, то здесь-то, в этих отношениях, — больше нигде, — должно искать примет нравственного или безнравственного человека, а не в том, как человек рассуждает о нравственности, или какой системы, какого учения и какой категории нравственности он держится» (VII, 392).

Белинский по разным поводам останавливался на выяснении практически-жизненной роли нравственных понятий, на их зависимости от условий общественной среды и от общего состояния культуры. В прогрессивном росте нравственного общественного кругозора усматривался залог лучшего будущего. «Зло скрывается не в человеке, но в обществе; так как общества, принимаемые в смысле формы человеческого развития, еще далеко не достигли своего идеала, то не удивительно, что в них только и видишь много преступлений. Этим же объясняется и то, почему считавшееся преступным в древнем мире считается законным в новом, и наоборот: почему у каждого народа и

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Изд-во АН СССР, 1955. Т. VII. С. 443. В дальнейшем все ссылки на это издание делаются в тексте в скобках с указанием тома и страницы.

каждого века свои понятия о нравственности, законном и преступном» (VII, 466).

В задачах, какие ставились перед литературой, Белинским выделялись общественно-воспитательные цели. В определении положительной роли литературы в жизни общества он указывал на ее нравственно-возвышающее значение. «Литература, — писал Белинский, — была для нашего общества живым источником даже практических нравственных идей» (IX, 434). Литература действует «не на одно образование, но и на нравственное улучшение общества... Все наши нравственные интересы, вся духовная жизнь наша сосредоточивалась... исключительно в литературе: она живой источник, из которого просачиваются в общество все человеческие чувства и понятия» (IX, 435—436).

В трактовке общественных пороков Белинский в первую очередь считал важным раскрыть их укорененность в моральных «правилах», по условиям жизни выработавшихся и принятых в данной среде. В заслугу художнику он ставил его способность открыть и указать порок там, где он сам себя не замечает.

Положительную особенность сатиры Кантемира и его продолжателей Белинский усматривал в том, что она раскрывала недостатки русской жизни, «которые она застала в старом обществе не как пороки, но как правила жизни, как моральные убеждения» (IX, 434).

Говоря о Гоголе, Белинский выделял его заслугу в изображении порока не как злодеяния, а как следствия общих нравственных убеждений и настроений соответствующей среды. Обличение тем самым направлялось на общие привычные и ходовые моральные нормы, которые порождались и внушались всем обиходом крепостнической действительности. «Но заметьте, что в нем это не разврат, — писал он о городничем, — а его нравственное развитие, его высшее понятие о своих объективных обязанностях: он муж, следовательно, обязан прилично содержать жену; он отец, следовательно, должен дать хорошее приданое за дочерью, чтобы доставить ей хорошую партию и, тем устроив ее благосостояние, выполнить священный долг отца. Он знает, что средства его для достижения этой цели грешны перед богом, но он знает это отвлеченно, головою, а не сердцем, и он оправдывает себя простым правилом всех пошлых людей: «Не я первый, не я последний, все так делают». Это практическое правило жизни так глубоко вкоренено в нем, что обратилось в правило нравственности» (III, 453).

Порочность определяется Белинским не столько по степени дурной моральной настроенности ее носителя, сколько по степени вреда, какой наносится практическим поведением человека, безразлично, с какой моральной настроенностью это поведение соединяется. «Теперь мы убедились, — пишет Белинский, — что лицемерить и неліцемерно любить ложь равно вредно, что умышленно противоборствовать истине и неумышленно преследовать ее есть одинаковое зло. Трудно даже решить, отчего больше проигрывает общество: от злобы ли злых людей или от равнодушия, тупости, неповоротливости, односторонности, кривосмотра людей по природе добрых, которые ни рыба ни мясо»¹.

В другом месте по поводу романов Вальтера Скотта Белинский писал: «В его романах вы видите и злодеев, но понимаете, почему они — злодеи, и иногда интересуетесь их судьбой. Большею же частью в романах его вы встречаете мелких плутов, от которых происходят все беды в романах, как это бывает и в самой жизни. Герои добра и зла очень редки в жизни; настоящие хазева в ней — люди середины, ни то ни се» (VI, 35).

В отзыве о романе «Кто виноват?» Белинский подчеркнул, что выводимые автором лица «люди не злые, даже большею частью добрые, которые мучат и преследуют самих себя и других чаще с хорошими, нежели с дурными намерениями, больше по невежеству, нежели по злости» (X, 325).

В самих нравственных понятиях, для большинства привычных и беззлых, образовавшихся в условиях давней традиции крепостничества, Белинский и Герцен указывали бесконечные источники преступлений против личности. Смысл романа «Кто виноват?» Белинский определил как «страдание, болезнь при виде непризнанного человеческого достоинства, оскорбляемого с умыслом, и еще больше без умысла...» (X, 323).

В статье «Капризы и раздумье», сочувственно цитированной Белинским, Герцен писал: «Добрейший человек в мире, который не найдет в душе жестокости, чтобы убить комара, с великим удовольствием растерзает доброе имя ближнего на основании морали, по которой он сам не поступает...», «Мещанин во дворянстве очень удивился, узнавши, что он сорок лет говорит прозой, — мы хохочем над ним; а многие лет сорок делали

¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч. / Под ред. С.А. Венгерова. М., 1917. Т. 11. С. 52.

злодеяния и умерли лет восьмидесяти, не зная этого, потому что их злодеяния не подходили ни под какой параграф кодекса»¹.

Герцен приглашал ввести микроскоп в нравственный мир, «рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений», «подумать о том, что <люди> делают дома», о «будничных отношениях, обо всех мелочах, к которым принадлежат семейные тайны, хозяйственные дела, отношения к родным, близким, присным, слугам», присмотреться к слезам жен и дочерей, отдающих себя в жертву по принятой нравственной обязанности.

Все это звало к изучению бытовой обиходной морали, наполняющей и по-своему регулирующей жизнь огромной массы людей; все это требовало от литературы живого вмешательства в ходячие моральные представления с тем, чтобы послужить их исправлению и возвышению, осветить крепостническую неправду требованиями справедливости и разума.

В литературно-теоретических взглядах и в собственной художественной практике Островский следует этому призыву.

В оправдание обличительного и общественно-воспитательного направления в литературе Островский останавливается на изменяемости нравственных идеалов, указывая при этом на последовательное совершенствование нравственных представлений в зависимости от общего прогресса в культуре человечества. Представления о величии и героизме или о низости и слабости человека Островский соотносит с нравственными понятиями определенного исторического времени. Оценочно возвышающий или осуждающий свет, в каком выступают человеческие качества в разных литературных произведениях в понимании Островского является результатом нравственного кругозора и морального уровня эпохи и среды. Его внимание привлечено к таким фактам литературной истории, где с наибольшей ясностью выступает переменчивость морально-оценочных представлений и где определившаяся временем недостаточность нравственных понятий компенсируется их дальнейшим историческим ростом и возвышением.

Островский напоминает, что герои греческой древности Ахилл и Одиссей для последующего времени во многом утрачивают свой ореол. С другой стороны, бесспорное для нового времени величие Сократа было не понято современниками и осмеяно Аристофаном. Доблесть средневекового рыцаря по

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 78—79.

своему нравственному уровню для последующего времени оказывалась неприемлемой, а по своей практической неприменимости стала смешной и вызвала в конце концов комический образ Дон-Кихота.

«Древность, — пишет Островский, — чаяла видеть человека в Ахилле и Одиссее и удовлетворялась этими типами, видя в них полное и изящное соединение тех определений, которые тогда выработались для человека и больше которых древний мир не успел еще заметить ничего в человеке; с другой стороны, легкая и изящная жизнь афинская, прикидывая Сократа на свой аршин, находила его лицом комическим. Средневековый герой был рыцарь, и художество того времени успело изящно соединить в представлении человека христианские добродетели с зверским ожесточением против ближнего. Средневековый герой идет с мечом в руках водворять кроткие евангельские истины; для него праздник не полон, если среди божественных гимнов не раздаются из пылающих костров вопли невинных жертв фанатизма. При другом воззрении тот же герой сражается с баранами и мельницами»¹.

Мысль об исторической относительности нравственных понятий, взгляд на литературный тип как на отражение идейного духа эпохи, оценка разных этических идеалов в свете их исторической принадлежности — все это перекликается с Белинским. Нельзя не заметить, что примеры, какие привлекает Островский из литературы прошлого, Ахилл и Одиссей, Сократ и Аристофан, средневековое рыцарство и Дон-Кихот, были и для Белинского постоянными примерами к общей мысли об изменении нравственных идеалов в истории человечества.

Для своего времени, — писал Белинский, — Ахилл и Одиссей, вместе с другими героями «Илиады» и «Одиссеи», были «полными представителями национального духа» Древней Греции. Ахилл — «герой по преимуществу, с головы до ног облитый нестерпимым блеском славы, полный представитель всех сторон духа Греции, достойный сын богини» (V, 38). «Одиссей — представитель мудрости в смысле политики» (V, 38; ср. V, 325—326; VI, 20; VI, 589). При воззрениях нового времени внутренняя ценность их героизма упала. По новым понятиям, героические заслуги Ахилла снижаются уже тем, что подвиги свои он совершает лишь благодаря чудесной помощи богини Афины,

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 110.

хотя, по понятиям своего времени, для Ахилла в этом ничего умиляющего не заключалось (X, 388—389). Самое содержание морального воодушевления Ахилла во многом для современного человека не показалось бы высоким. «Если бы, — писал Белинский, — в наше время какой-нибудь воин стал мстить за павшего в честном бою друга или брата своего, зарезывая на его могиле пленных врагов, — это было бы отвратительным, возмущающим душу зверством; а в Ахилле, умиляющем тень Патрокла убийством обезоруженных врагов, это мщение — доблесть, ибо оно выходило из нравов и религиозных понятий общества его времени» (VI, 589).

То же и об Одиссее как о герое. «Одиссей есть апофеоза человеческой мудрости; но в чем состоит его мудрость? В хитрости, часто грубой и плоской, в том, что на нашем прозаическом языке называется «надувательством». И между тем в глазах младенческого народа эта хитрость не могла не казаться крайнюю степенью возможной премудрости» (V, 34).

Говоря о Сократе, Белинский особенно выдвигал мысль о том, что его судьба сложилась столь печально не от особо дурных качеств его врагов, а от тех отсталых понятий, с которыми столкнулась мудрость Сократа и которые были общей принадлежностью времени. «Палачи его, афиняне, — писал Белинский, — нисколько не были ни бесчестны, ни развратны, хотя они и погубили Сократа». В частности, Аристофан, осмеявший Сократа в комедии «Облака», нисколько не был ниже уровня нравственности своего времени. «Оставим в стороне наши добрые и невинные учебники и скажем прямо, что с понятием об Аристофане должно соединяться понятие о благороднейшей и нравственнейшей личности». Винават он был лишь в том, что он разделял общие предрассудки своего времени и, видя «падение поэтических верований гомерической Эллады», «думал помочь горю, защищая старину против нового, осуждая новое во имя старого и приняв охранительное, оппозиционное положение в отношении к движительному действию Сократа» (XIII, 132). Отсталые и неверные понятия, препятствующие прогрессу, для Белинского были страшнее злой воли отдельных людей.

В том же соотносительном несовпадении старого и нового освещался Белинским и образ Дон-Кихота. Дон-Кихот «смешон именно потому, что он анахронизм». Рыцарственность средних веков «с ее восторженными понятиями о чести, о достоинстве привилегированной крови, о любви, о храбрости, о великоду-

шии, с ее фанатической и суеверною религиозностью» оказалась неприложимой к условиям нового времени и вызвала против себя реакцию в лице Дон-Кихота (VI, 613). «А что такое Дон-Кихот? — Человек, вообще умный, благородный, с живою и деятельною натурою, но который вообразил, что ничего не стоит в XVI веке сделаться рыцарем XII века — стоит только захотеть» (VII, 123; ср. VI, 33— 34).

В поступательном развитии нравственных понятий морально преобразующее значение литературы как для Белинского, так и для Островского мыслилось в том, что она помогает замене старых обветшалых представлений новыми, более широкими и более достойными человека как разумного существа. «Публика ждет от искусства, — писал Островский, — облечения в живую, изящную форму своего суда над жизнью, ждет соединения в полные образы подмеченных у века современных пороков и недостатков... И художество дает публике такие образы и этим самым поддерживает в ней отвращение от всего резко определившегося, не позволяет ей воротиться к старым, уже осужденным формам, а заставляет... быть нравственнее»¹.

5

Обращение к изображению действительности, признание общественных обличительно-воспитательных целей искусства, стремление к бытовой правде, желание понять и показать человека в типичных обстоятельствах и условиях его среды, внимание к нравственным понятиям, существующим в практических бытовых отношениях между людьми, — все это во многом объясняет и характеризует творчество Островского в его идейной близости к Белинскому. Но все это пока еще касается лишь общих предпосылок и не открывает ближайшей проблематической заинтересованности писателя, той заинтересованности, которая видит волнующие противоречия жизни, раскрывает столкновение противоположных сил или стремлений, рождает гнев, сожаление или радость, распределяет оценочный свет по всем фактам и в конце концов определяет сложение пьесы в ее конфликте и движении.

Эта главная, центральная определяющая и направляющая заинтересованность у Островского состояла в его постоянном

¹ Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 141.

внимании к личности человеческой, стесненной в удовлетворении своих естественных светлых и лучших запросов.

Пересмотр бытовых отношений с точки зрения высшей гуманности в наибольшей мере включает Островского в идейную специфику 40-х годов, связывая его с той линией передовой мысли, которая создавалась Белинским и Герценом.

В противовес крепостническому порабощению личность человека провозглашалась Белинским и Герценом основным мерилom всех оценок. Во имя личности в области философии заявлялся протест против гегелевского фатализма, подчиняющего личность абстрактному всеобщему «объективному духу». Во имя личности производилась переоценка всех моральных норм. Во имя личности крепостного крестьянина подвергались суду усадебные помещичьи порядки. Пересмотр угнетающих традиций в семейных нравах и критика всех форм бюрократического подчинения тоже осуществлялись во имя личности.

Всюду ставился вопрос об угнетении. В передовом идейном движении этих лет раскрывались и развивались задачи, суммированные Белинским в письме к В. Боткину от 15 января 1841 г.: «Вообще все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора освободиться личности человеческой, и без того несчастной, от гнусных оков неразумной действительности» (XII, 13).

В художественной литературе критика действительности направлялась в защиту угнетенного «маленького человека». Зло крепостнической жизни всюду воспроизводилось на примерах печальной судьбы угнетенной и страдающей личности. В этом состояло главное идейное новаторство передовой литературы 40-х годов. В «Станционном смотрителе» Пушкина, в «Шинели» Гоголя было этому лишь намечено начало. Широкое развитие эта тема могла получить только в 40-х годах в результате общего антикрепостнического идейного движения, выразившегося в защите прав угнетенной личности.

В изображении порочных сторон русской действительности центр тяжести был перенесен от внутренней анатомии самого порока к его действенным результатам и последствиям для окружающих. В «Деревне» и «Антоне Горемыке», в рассказах Тургенева и стихотворениях Некрасова, в романе «Кто виноват?» и повести «Сорока-воровка» Герцена, в «Запутанном деле» Салтыкова изображены не только пустота, духовная ограниченность,

сытая, скукающая барственность, но и судьба людей, которые зависят и страдают от них. Проявления духовной ограниченности, пошлости, моральной тупости и мелкого эгоизма во всякой среде вызывают интерес по их действию на жизнь и человеческое достоинство обиженных людей. В этом направлении менялся весь писательский кругозор.

В связи с развитием крестьянского освободительного движения в передовой мысли 40-х годов многое в русской действительности, существовавшее и раньше, становится впервые зримым и заметным.

Устанавливается новый принцип критики действительности. Наблюдение над жизнью регулируется новым акцентом творческого внимания сообразно иной общей познавательной и практической задаче. Развивается восприимчивость ко всяким формам угнетения личности и в том числе к тем крепостническим моральным представлениям, которые содержали источники и оправдание насилия и пренебрежения к человеку.

В упомянутой выше статье Герцена «Капризы и раздумье» имеется этюд, который прекрасно показывает новый исходный принцип в наблюдениях над жизнью, когда в самом процессе наблюдения изучающий интерес от носителей порока перемещается к их жертвам. Сказав о необходимости и важности изучения «семейных отношений», о дикости и тупости домашних нравов, о темноте и преступности обиходных нравственных понятий, Герцен заключает это так: «Когда я хожу по улицам, особенно поздно вечером, когда все тихо, мрачно и только кое-где светится ночник, тухнувшая лампа, догорающая свеча, — на меня находит ужас: за каждой стеной мне мерещится драма, за каждой стеной виднеются горячие слезы — слезы, о которых никто не ведает, слезы обманутых надежд, — слезы, с которыми утекают не одни юношеские верования, но все верования человеческие, а иногда и самая жизнь. Есть, конечно, дома, в которых благоденственно едят и пьют целый день, тучнеют и спят беспробудно целую ночь, да и в таком доме найдется хоть какая-нибудь племянница, притесненная, задавленная, хоть горничная или дворник, а уж непременно кому-нибудь да солоно жить»¹.

То, что было говорено о порочности русской жизни Гоголем, нисколько не утрачивало актуальности, но при новых задачах требовало пополнения.

¹ Герцен А. И. Собр. соч. Т. 2. С. 80—81.

Гоголя продолжали, развивали, заостряли и проясняли в том, что у него было неясного или недосказанного в гуманистических выводах.

Досказывание Гоголя в этом направлении было начато Белинским. Белинский вполне отдавал отчет в «недоговоренности» гоголевской сатиры и иногда, сколько было возможности по условиям цензуры, приоткрывал тот перспективный план, в котором должны были мыслиться не только комические фигуры порока, но и его трагические жертвы.

В отзыве о «Современнике», №№ 11 и 12 (1838), Белинский, объясняя важность ярких, художественно-типических подробностей, дает такой пример. «Помните ли вы, — обращается он с вопросом к читателю, — как майор Ковалев ехал на извозчике в газетную экспедицию и, не переставая тузить его кулаком в спину, приговаривал: «Скорей, подлец! скорей, мошенник!» И помните ли вы короткий ответ и возражение извозчика на эти понукания: «Эх, барин!» — слова, которые приговаривал он, потряхивая головой и стегая вожжей свою лошадь?.. Этими понуканиями и этими двумя словами «Эх, барин!» вполне выражены отношения извозчиков к майорам Ковалевым» (III, 53).

В статье о «Горе от ума» (1840), раскрывая сущность комического в «Ревизоре», Белинский не забыл упомянуть о том, какие трагические возможности заключены в смешных страстишках действующих лиц этой пьесы.

На основе комических мечтаний гоголевского городничего о генеральстве Белинский указал, какие последствия могут возникать от подобных начальственных поползновений. «В комедии есть свои страсти, источник которых смешон, но результаты могут быть ужасны. По понятию нашего городничего, быть генералом — значит видеть перед собой унижение и подлость от низших, гнести всех негенералов своим чванством и надменностью: отнять лошадей у человека нечиновного или меньшего чином, по своей подорожной имеющего равное на них право; говорить *братец* и *ты* тому, кто говорит ему *ваше превосходительство* и *вы*, и проч. Сделайся наш городничий генералом — и, когда он живет в уездном городе, горе *маленькому человеку*, если он, считая себя «не имеющим чести быть знакомым с г. генералом», не поклонится ему или на балу не уступит места, хотя бы этот *маленький* человек готовился быть *великим* человеком!.. Тогда из комедии могла бы выйти трагедия для «маленького человека» (III, 468).

Возражая против идиллического истолкования «Мертвых душ» славянофилами, Белинский писал: «Константин Аксаков готов находить прекрасными людьми всех изображенных в ней героев... Это, по его мнению, значит понимать юмор Гоголя... Что бы он ни говорил, но из тона и изо всего в его брошюре видно, что он в «Мертвых душах» видит русскую «Илиаду». Это значит понять поэму Гоголя совершенно наыворот. Все эти Маниловы и подобные им забавны только в книге, в действительности же избави боже с ними встречаться, — а не встречаться с ними нельзя, потому что их таки довольно в действительности, следовательно, они представители некоторой ее части». Далее Белинский формулирует общий смысл «Мертвых душ» в собственном понимании: «...истинная критика должна раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом»... И далее ставит известный ряд вопросов, из которых каждый, исходя из комического факта поэмы, наводит на мысли о трагических сторонах русской жизни, какие предполагаются этим фактом: «Отчего прекрасную блондинку разобрали до слез, когда она даже не понимала, за что ее бранят» и проч. И затем заканчивает: «Много таких вопросов можно выставить. Знаем, что большинство почитает их мелочными. Тем-то и велико создание «Мертвые души», что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение. Конечно, какой-нибудь Иван Антонович, кувшинное рыло, очень смешон в книге Гоголя и очень мелкое явление в жизни; но если у вас случится до него дело, так вы и смеяться над ним потеряете охоту, да и мелким его не найдете... Почему он так может показаться важным для вас в жизни — вот вопрос!» (VI, 430—431). В печатных высказываниях Белинский между Гоголем и натуральной школой не проводил никакого разграничения. И это понятно. Обозначить то принципиально новое, что натуральная школа вносила в обличительную традицию Гоголя, это значило бы объявить открытую борьбу не только с духовным уродством, порождаемым крепостничеством, с пошлостью, обывательской тупостью и моральной слепотой, не только с бюрократическими плутнями, взяточничеством, казнокрадством и иным лихоимством, — это значило бы открыто признаться в начатой войне против основного принципа и устоя крепостнических порядков, против угнетения — самодержавно-государственного, помещичьего, бюрократического, полицейского, семейного, бытового во всех формах его проявления.

В тех условиях, в которых приходилось вести борьбу Белинскому, наоборот, надо было «заметать следы» и не наводить на мысль о коренной взрывчатости, заложенной в новых принципах обличения, надо было показать, что нападки на действительность со стороны натуральной школы не выходят за пределы прежней сатирической традиции, исторически признанной и так или иначе допускавшейся правительством. Поэтому Белинский в печатных статьях ставил на вид лишь то, что натуральную школу связывает с предшествующей традицией, и умалчивал о том, что в ее обличительных основах было нового.

В обстановке полицейского надзора всякое оправдание критики действительности нуждалось в защитной маскировке. И Белинский, защищая новое направление, рядим с аргументами по существу, прибегал к доводам, специально направленным надзирателям. «Здесь мы не можем не упомянуть, — писал он в «Ответе «Москвитянину», — о просвещенном и благодетельном покровительстве, которым наше правительство всегда ободряло сатиру: оно допустило к представлению и «Недоросля», и «Ябеду», и «Горе от ума», и «Ревизора». И наше общество было достойно своего правительства: за исключением второй из этих комедий, слабой по выполнению, все другие в короткое время сделались народными драматическими пьесами» (X, 249). А по поводу всей этой статьи («Ответ «Москвитянину») Белинский 22 ноября 1847 г. писал К.Д. Кавелину: «Вы, юный друг мой, не поняли моей статьи, потому что не сообразили, *для кого и для чего* она писана. Дело в том, что писана она не для Вас, а для врагов Гоголя и натуральной школы, в защиту от их фискальных обвинений. Поэтому я счел за нужное сделать уступки, на которые внутренне и не думал соглашаться, и кое-что изложил в таком виде, который мало имеет общего с моими убеждениями касательно этого предмета. Например, все, что вы говорите о различии натуральной школы от Гоголя, по моему, совершенно справедливо; но сказать этого печатно я не решусь: это значило бы наводить волков на овчарню, вместо того чтобы отводить от нее. А они и так напали на след, и только ждут, чтобы мы проговорились» (XII, 432, 433).

И Белинский был прав. Враги начинали уже понимать специфику обличительных ударов натуральной школы. В той статье, против которой направлен был «Ответ «Москвитянину», Ю. Самарин в укор натуральной школе заметил: «Быт чиновничий, кажется, уже исчерпан; теперь в моде быт провинциальный, деревенский и городской. Лица, в нем действующие, с точки

зрения наших нравоописателей, подводятся под два разряда: бьющих и ругающих, битых и ругаемых; побои и брань составляют как бы общую основу, на которой бледными красками набрасывается слегка пошлый узор любовной интриги»¹.

Враждебное замечание Ю. Самарина правильно улавливало основную идейную ось натуральной школы, то есть обличение угнетения, разделяющего население страны на две далеко не равные категории «бьющих и ругающих, битых и ругаемых».

Письмо К.Д. Кавелина к Белинскому, где он писал «о различии натуральной школы от Гоголя», до нас не дошло. Поэтому мы не знаем пункты, вызвавшие столь определенное согласие Белинского. Сколько можно судить по ответным замечаниям Белинского в письме к К.Д. Кавелину от 7 декабря 1847 г., речь шла о социальном качестве изображаемых пороков.

С одной стороны, Белинский здесь напоминал Кавелину цель, какую он имел в виду, когда в «Ответе «Москвитянину» настойчиво разъяснял типичность и распространенность пороков, изображаемых Гоголем. «Что касается до добродетелей Собакевича и Коробочки, Вы опять не поняли моей цели; а я совершенно с Вами согласен. У нас все думают, что если кто, сидя в театре, от души гнушается лицами в «Ревизоре», тот уже не имеет ничего общего с ними, и я хотел заметить, с одной стороны, что самые лучшие из нас не чужды недостатков этих чудищ, а с другой, что эти чудища — не людоеды же» (XII, 461). Эти разъяснения противостояли стремлениям реакционной и славянофильской критики притупить и отвести гоголевскую сатиру, представив типы Гоголя как не характерное исключение. В этом пока ничего отделяющего Гоголя от натуральной школы нет.

Но вот дальше Белинский прибавляет такое замечание: «А Вы правы, что, собственно, в них нет ни пороков, ни добродетелей. Вот почему заранее чувствую тоску при мысли, что мне надо будет писать о Гоголе, может быть, не одну статью, чтобы сказать о нем мое последнее слово: надо будет говорить многое не так, как думаешь. Что между Гоголем и натуральною школою — целая бездна; но все-таки она идет от него, он отец ее, он не только дал ей форму, но и указал на содержание. Последним она воспользовалась не лучше его (куда ей в этом бороться с ним), а только сознательнее» (XII, 461).

¹ Самарин Ю.Ф. О мнениях «Современника», исторических и литературных // Самарин Ю.Ф. Собр. соч. М., 1877. Т. I. С. 86.

В этом замечании названо качество гоголевских героев, которое ощущалось Белинским как разграничительная черта между Гоголем и натуральной школой, причем черта такая, о которой в печати он говорить не хотел. В словах: «собственно, в них нет ни пороков, ни добродетелей», очевидно, имелась в виду не генетическая «невинность» гоголевских героев в смысле их социальной обусловленности. Об этом Белинский говорил и печатно, и в такой «невинности» у Гоголя ничего отличного от натуральной школы не было. В этом отношении натуральная школа целиком следовала за Гоголем. Отсутствие «пороков» и «добродетелей» в данном случае Белинским, очевидно, понималось в смысле моральной «невинности», взятой с результативной стороны (гоголевские пороки непосредственно не производят ни добра, ни зла для окружающих). То, что у Белинского, Герцена было в главном поле внимания (жертвы порока), у Гоголя это содержалось лишь потенциально и перспективно. Практические следствия порока для страдающей стороны у Гоголя оставались необозначенными¹. Гоголя надо было «досказывать», то есть раскрывать мысль о бесправных народных массах и о необходимости устранения господствующего крепостнического угнетения. То, что у Гоголя было недосказано, это Белинским ставилось в сознательную программу для натуральной школы. Явственно об этом говорить было невозможно; «это значило бы наводить волков на овчарню», и Белинскому в печати приходилось об этом умалчивать или говорить только намеками и отдаленно².

¹ Об этом подробнее будет сказано ниже, при сравнении Гоголя с Островским.

² В содержательных статьях А. Лаврецкого и Н. Степанова, посвященных вопросу об отношении Белинского к Гоголю, высказывания Белинского о Гоголе в письмах к К.Д. Кавелину остаются без достаточного учета (*Лаврецкий А. Гоголь в оценке Белинского и Чернышевского // Литературный критик. 1938. Кн. 4; Лаврецкий А. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм. М., 1968; Степанов Н. Белинский и Гоголь // Белинский — историк и теоретик литературы: Сб. М.; Л., 1949*). В статьях Н.И. Мордовченко «Белинский в борьбе за натуральную школу» (Литературное наследство. М., 1948. Т. 55), «Белинский в борьбе за Гоголя в 40-е годы» (Белинский. Статьи и материалы. Изд. Ленинградского Государственного университета, 1949), письма Белинского к Кавелину, наряду с иными богатыми материалами, используются, но вопросы о том, в каком смысле говорил Белинский, что у гоголевских героев, «собственно, нет ни пороков, ни добродетелей» и почему именно от этого он чувствовал «тоску при мысли, что ему надо будет писать о Гоголе», иначе сказать, в какой связи с этим находится вынужденный отказ Белинского писать о различии между Гоголем и натуральной школой, — эти вопросы не получают объяснения. В статье С. Машинского «Белинский о Гоголе» (Белинский о Гоголе. Статьи, рецензии, письма / Под ред. С. Машинского. М., 1949) на эти вопросы тоже не имеется никакого отклика.

Первые литературные опыты молодого Островского осуществлялись под прямым воздействием Гоголя. «Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс», продолжает гоголевскую тематику о мелочности и пошлости обывательских чувств; все лица представлены здесь в гоголевской комической разработке. В работе над «Записками замоскворецкого жителя» («Кузьма Самсоныч», «Две биографии») проявляются идеи Белинского и Герцена о губительном влиянии среды и дурного воспитания, убивающего и искажающего в человеке лучшие инстинкты. В «Иване Ерофеиче» дается образ «бедного человека», загубленного грубыми условиями жизни¹.

Важно заметить это направление творческого движения молодого Островского. Если в первом опыте («Сказание») в центре авторского внимания находится нечто смешное и порочное (отрицательное) само по себе, то в дальнейшем внимание сосредоточивается на страдающем лице; все остальное, порочное, показано применительно к его судьбе и оценочно взвешивается его печальной жизнью.

Для второй точки зрения «указал содержание» тоже, конечно, Гоголь («Шинель», «Записки сумасшедшего»), но специальная сосредоточенность на этом, для творчества Островского почти единственная и исключительная, могла образоваться только в условиях общего идейного движения 40-х годов, возглавляемого Белинским.

Едва ли молодой Островский осваивал и разделял взгляды Белинского во всех их социальных и политических выводах. Для Белинского с защитой прав угнетенной личности соединялись, в конце концов, революционные перспективы. У большинства представителей натуральной школы таких революционных перспектив не было. Тем не менее натуральная школа в ее идейном обосновании была порождена Белинским. Подход к оценке и освещению крепостнических нравов с позиций гуманизма, во имя лучших и естественных запросов угнетенной личности, воспитался и сформировался у Островского, как и у других

¹ Лотман Л. М. «Записки замоскворецкого жителя» А. Н. Островского (История и эволюция замысла) // Институт литературы Академии наук СССР. Труды отдела новой русской литературы. М.; Л., 1948; Ревакин А. И. Художественная проза раннего Островского // Ученые записки Московского городского педагогического института, 1946. Т. VII.

представителей натуральной школы, под его могучим влиянием, распространявшимся на все передовое идейное и литературное движение 40-х годов.

В пору деятельности Белинского, когда вырастала и формировалась натуральная школа, между революционным демократизмом и либерализмом полного размежевания не было, и принципы критики крепостничества, устанавливаемые Белинским, воспринимались и разделялись с общих антикрепостнических позиций, объединявших писателей с разным политическим сознанием, в том числе и таких, которые не могли поднять и не поднимались до идеи крестьянской революции (Тургенев, Григорович и др.).

Передовое значение натуральной школы состояло в том, что ею поднимался протест против крепостнического угнетения (защита угнетенной личности) и в связи с этим устанавливались новые и иные способы литературного обличения недостатков действительности.

Островский воспринял и в своем творчестве реализовал эту обновленную критическую антикрепостническую точку зрения.

Насколько существенные преобразования внесла эта точка зрения в драматургию Островского (сравнительно с гоголевской драматургией), об этом свидетельствует непосредственное сравнение пьес Островского с творчеством Гоголя.

Самое разительное отличие между пьесами Гоголя и Островского состоит в том, что у Гоголя нет жертвы порока, а у Островского всегда присутствует страдающая жертва порока.

У Гоголя порок разоблачается и обличается сам по себе, в его внутренней несостоятельности. В статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский писал: «Есть вещи, столь гадкие, что стоит только показать их в собственном их виде или назвать их собственным именем, чтобы возбудить к ним отвращение» (I, 300). И Гоголь показывает эти вещи, называя их именами Перерепенко, Довгочуна, Манилова, Собакевича, Плюшкина и проч. Каждый гоголевский тип, воплощая в себе известные качества порочности, духовной бедности и ничтожества, содержит в себе и свое отрицание. Раскрываемое в гоголевском юморе внутреннее содержание порока само по себе вызывает к нему отрицательное отношение и стремление к его преодолению и устранению. В пьесах Островского порок изображается не только во внутренней несостоятельности, но в непосредственном губительном, трагическом воздействии на жизнь других людей.

В «Ревизоре» выступает вся неприглядность жизни старой крепостнической России. Так или иначе тут представлены и взяточничество, и казнокрадство, и судебное лихоимство, и легкомысленно обывательское отношение к службе, и сплетни, и служебное чванство, и пустота мелкого любопытства, и хвастовство, и праздность, и ничтожество интересов и проч. «Отовсюду, — писал Гоголь, — из разных углов России, стеклись сюда искажения из правды, заблуждения и злоупотребления, чтоб послужить одной идее...»

Читателю или зрителю легко представить, какова была жизнь в том кругу для человека, сколько-нибудь сохранившегося под властью этих людей и их понятий. Но эта страдающая сторона в непосредственной сценической демонстрации у Гоголя не представлена. Она лишь предполагается.

Этот перспективный план жизни, где присутствует не только порок, но и его жертвы, в «Ревизоре» лишь несколько приоткрывается появлением высеченной унтер-офицерской вдовы, купцов и большого количества просителей, какие тянутся с жалобами к Хлестакову.

Но весь этот эпизод, важный для характеристики господствующих в городе нравов, остается все же только эпизодом, в конфликтном сложении и движении пьесы он никакой роли не играет. В фокусе пьесы находится только сама порочность или моральная недостаточность всех собранных здесь лиц.

В литературе о «Ревизоре» было обращено внимание на появление унтер-офицерши и слесарши — в комическом или не в комическом плане они представлены¹. Конечно, в каком-то оттенке это не безразлично, хотя комизм сам по себе в вопросе об отношении к лицу не имеет решающего значения: сочувственное отношение к лицу может сочетаться с присущими этому лицу комическими чертами (например, Акакий Акакиевич в «Шинели»). Но в данном случае дело даже не в этом. Дело в том, что вся пьеса, наполненная изображением зла, в определяющей и движущей коллизии своей проводится без участия тех, кто непосред-

¹ Например, В. Данилов в статье «Ревизор» со стороны идеологии Гоголя» (Родной язык в школе. 1926. № 10) характеризовал обе роли мещанок как «сильно комические». В.В. Гиппиус отрицал это, находя, что «в этой эпизодической паре больше бытовой колоритности, чем собственно комизма». (Гиппиус В.В. Проблематика и композиция «Ревизора» // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования / Под ред. В.В. Гиппиуса, М.; Л., 1936. С. 171).

ственно страдает от этого зла. Порок разоблачает себя сам собственным ничтожеством и уродством.

Гоголю, конечно, были видны и жертвы порока, но прямым предметом его изображения были не они, а сами носители порока, их духовный уровень, благодаря которому становится возможной столь низменная и ничтожная жизнь. Объясняя роль городничего, Гоголь писал: «Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки. Из-за этой заботы ему некогда было взглянуть построже на жизнь или же осмотреться получше на себя. Из-за этой заботы он стал притеснителем, не чувствуя сам, что он притеснитель, потому что злобного желанья притеснять в нем нет; есть только желанье прибирать все, что ни видят глаза. Просто он позабыл, что это в тягость другому и что от этого трещит у иного спина»¹.

Городничий забыл, но Гоголь, конечно, не забыл об этом «другом», у которого «трещит спина». Гоголь взволнован тем, как об этом забыть можно. Об этом и написана пьеса.

Действие в пьесе Гоголя складывается в сфере вольных или невольных столкновений разных порочных типов. Смешные или порочные черты одного характера вступают в противоречивое общение с иными, столь же смешными и порочными чертами другого лица, и в клубке этих взаимодействий раскрывается и показывается убожество, уродливость, моральная неприглядность одной и другой стороны.

Так происходит в «Ревизоре», в «Женитьбе», в «Игроках», в том же роде намечен конфликт в сценах «Тяжба», «Утро делового человека». Конечно, при этом кто-то «терпит». В «Ревизоре» в конце концов неудачником оказался городничий, в «Женитьбе» «терпят» все отодвинутые Кочкаревым женихи, а потом, после того как Подколесин выпрыгнул в окно, «терпит» и Агафья Тихоновна. В «Игроках» «терпит» обманутый Ихарев. Но так как у «потерпевшего» при этом находятся в ущербе только те же смешные или порочные побуждения, так как подлинно человеческое и в этом случае совсем не затрагивается, то действительно страдающей стороны не оказывается.

У Островского порок почти во всех пьесах ниспровергается зрелищем того урона, который он наносит для жизни другой, здоровой личности. Вместе с пороком у Островского всегда воспроизводится и та сторона, которая от него страдает.

¹ Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора» // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч., 1951. Т. 4. С. 113.

Сообразно идеям Белинского и Герцена, Островский усваивает практическую точку зрения в оценке человека и его поведения. Моральные свойства личности Островский измеряет по степени их жизненного значения для общества, для окружающих. «Человек должен быть в обществе, — писал он в статье о «Тюфяке» Писемского, — а для общества мало, если он только сам по себе хорош: он должен быть хорош и для других, чтобы и другим было хорошо с ним, и тогда только может он требовать внимания и уважения, когда сам отвечает требованиям общества»¹.

Соотносительно перефразируя, то же можно сказать и о плохом: Островский изображает не только то, как человек бывает сам по себе плох, но и то, как от него бывает плохо и другим. И это второе является для него главным показателем в обнаружении дурного. Островский видит порок там, где он мешает жить хорошему.

Кроме того, самые пороки, изображаемые Островским, в морально-качественном содержании различны от пороков, изображаемых Гоголем.

В наблюдениях над человеком акцент внимания у обоих писателей не одинаков, они на разное смотрят.

Сам Гоголь несколько раз формулировал исходную точку своих наблюдений над жизнью и обозначил тот круг пороков, на который был устремлен его взгляд. Гоголь преследует все ничтожное, мелкое и пустое в человеке, «пошлость пошлого человека», мелочную занятость и «вздоры», которые отвлекают человека от серьезных задач жизни. Ему страшно, «на что расходуется человек», его удручает «обнаруженная человеческая бедность». Он смотрит, как люди «заняты хлопотливо», суетливо, даже жарко, своим (пустым) делом, «как бы важнейшею задачею своей жизни». Его печалит и смешит «пустяк их заботы». Гоголь по преимуществу наблюдает и видит человека там, где он с серьезностью отдается ничтожному интересу.

Моральная или социальная преступность гоголевских лиц выступает лишь в конечном итоге как проявление мелочности и пошлости, но не как прямое нарушение благополучия другого лица.

Перерепенко любит дыни, любит свою бекешу со смушками, любит почувствовать себя достаточным хозяином, у которого всего много, любит свое «тонкое» обращение с людьми и гор-

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 157.

дится этим, и вся жизнь его этим занята. В итоге получается человеческая измелеченность желаний, «пошлость пошлого человека». Но эта порочность Ивана Ивановича в прямом смысле не посягает на другого человека. Правда, Иван Иванович наносит обиды Ивану Никифоровичу: называл его гусакон, подпиливает его хлев и проч., но все это непосредственно вредящее оказывается в действии только в силу мелочности того же Ивана Никифоровича. Страдают, в конце концов, оба, но не столько друг от друга, сколько от самих себя.

Мечтательство Манилова — порок, потому что оно делает его человеком негодным и бесполезным. Но это мечтательство прямым образом не затрагивает другой личности. То же, по-своему, можно сказать о Ноздре, о Коробочке, о Петухе, о Тентетникове и др. У всех порок, в сущности, состоит в ничтожестве интереса, ради которого они не видят в жизни ее действительно важной и серьезной стороны. Но самый этот «интерес», волнующий и оживляющий каждого из них, не находится в губительном конфликте ни с кем. В этом смысле выше были отмечены слова Белинского: «в них, собственно, нет ни пороков, ни добродетелей».

В «Ревизоре» Гоголь обличает общую духовную бедность всех действующих лиц. В итоге вся эта картина духовного убожества, пустоты, измелеченности желаний, моральной слепоты, праздности, мелкого тщеславия, узаконенного плутовства и равнодушия к общественному злу неминуемо порождает представления об обманутых людях, о забытых обидах, о бюрократической и крепостнической несправедливости, о народе, который несет последствия подобного управления страной. И пьеса воспринимается в ее огромном социальном значении, как смех сквозь слезы.

При этом, если увидеть обобщающий принцип в сложении каждого лица, определивший отбор всех присвоенных им качеств и объединивший их в одно целое, то оказывается, что в основе порочности каждого из них находится нечто, не относящееся к прямому моральному злу. Гоголь обличает их общую духовную бедность, преследует «пустяк их заботы». Смешное и гадкое состоит в том, что люди заняты своими «пустяками», «как бы важнейшею задачею своей жизни». Сами по себе эти пороки почти у всех (кроме разве Сквозник-Дмухановского) не содержат прямого вреда для другого. Источником зла и предметом осмеяния является сама мелочность, ничтожество, «пошлость пошлого человека», Ляпкин-Тяпкин «даже не охотник творить неправду», его одолевает «страсть к псовой охоте», и он иногда берет взятки «бор-

зыми щенками». Но в сценическом поведении Ляпкина-Тяпкина подвергается обличению и осмеянию даже не это, а еще иной «пустяк», более мелкий. Комизм его, как пояснял Гоголь, состоит в том, что он «занят собою», ему хочется щегольнуть своим умом, «выказать себя», «найти повод своим «умным» догадкам и соображениям». От зрителя училищ и почтмейстера совсем никому нет обиды. Бобчинский и Добчинский виноваты только в том, что они «больны необыкновенной чесоткой языка», их одолевает «желание иметь о чем рассказать», «и эта страсть стала их движущей страстью и стремлением к жизни». «Страсть» Хлестакова, по существу, тоже невинна: «он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться», в нем «нет никакого соображения и глупость во всех поступках...». Анна Андреевна и Марья Антоновна вовлечены в пьесу тоже только со стороны своих женских «пустяков», какие составляют предмет их заботы»¹. А все вместе говорит о несоответствии этих людей ни человеческому достоинству вообще, ни тому положению, какое они занимают.

То же и в «Женитьбе», то же и в «Мертвых душах». Позднее в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь пояснял: «Мне бы скорее простили, если бы я выставил картинных извергов, но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки»².

Островский, изображая порочную сторону жизни, тоже имеет в виду нечто низменное, вздорное и ничтожное, но у него все эти «вздоры» всегда содержат в себе нечто вредное и непосредственно тягостное для других людей.

Островского интересует нравственная порочность в собственном смысле, то есть порочность отношений человека к человеку. Островский подмечает в людях то, что в их интересах, в жизненных понятиях и в поведении ведет к нарушению благополучия другого человека: прямой обман из-за корыстных расчетов, грубые понятия, ведущие к устранению духовных связей, дикие проявления тщеславия, унижающие человеческое достоинство, и т. п. Центром характеристики каждого лица у Островского является его нравственный облик, круг нравственных понятий, проявляющихся в отношениях к другим людям.

Пузатов и Ширялов, Большов и Подхалюзин, Мерич и Беневоленский, Добротворский и Анна Петровна, Вихорев и

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 4. С. 112—121.

² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 293.

Баранчевский, Гордей Торцов и Коршунов, Брусков и Аграфена Платоновна, Вышневецкий и Юсов с Белогубовым, Уланбекова и Леонид, Кабанова и Дикой и проч. — все взяты и показаны прежде всего со стороны присущих им нравственных понятий, ведущих к нарушению личности другого человека.

И у Островского так же, как у Гоголя, порочные герои в собственном сознании часто не отдают себе отчета в низменности своих понятий и ничтожестве интересов. Они поступают соответственно нравам своей среды и ничего предосудительного в своем поведении не видят. Слова Гоголя и Белинского, разъясняющие в этом смысле роль городничего, были цитированы выше. Островский в этом отношении следует Гоголю; его герои, по темноте своего нравственного сознания, часто тоже «не знают, что творят», и дурные дела поэтому часто ими совершаются с полным благодушием и уверенностью в своей правоте и добродетели: таковы Анна Петровна Незабуткина и Добротворский в «Бедной невесте», Аграфена Платоновна из комедии «В чужом пиру похмелье», Юсов и Белогубов из «Доходного места». В разной степени это присуще и другим лицам. В этом смысле и у Гоголя и у Островского порочные люди могут выступать с одинаковой субъективной «невинностью». Но кроме этой социально-генетической невинности, порочное у гоголевских лиц имеет особый характер «невинности» в смысле отсутствия прямой обиды для окружающих.

Эта особенность многое объясняет в том, почему в пьесах Гоголя и Островского юмор занимает столь различное место.

Сообразно предмету и целям гоголевских обличений, его поражающим орудием главным образом был смех, «без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека»¹. Для Гоголя вывести порок на сцену прежде всего значило подвергнуть его публичному бичующему осмеянию. «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!»² И вся конструкция гоголевских пьес и в подборе действующих лиц, и в сюжетном сложении была направлена к воздействию силою смеха: «Насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете»³.

¹ Гоголь *Н.В.* Полн. собр. соч. Т. 5. С. 169.

² Там же. Т. 8. С. 186.

³ Там же. Т. 5. С. 170.

Всякий элемент, уводящий от смеха, Гоголь считал ослабляющим силу «общественной комедии», удаляющим ее от прямых целей. В частности, на этом основании Гоголь ставил за пределами комедии «любовный ход», то есть любовную завязку. В том виде, как подобная завязка практиковалась в водевилях и мешанских пьесах, она отвергалась Гоголем по неудовлетворительности внутреннего содержания: «Как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» С другой стороны, глубокое и содержательное изображение любви, с точки зрения Гоголя, в комедии помещало бы господству бичующего смеха. «...Любовь и все другие чувства, более возвышенные, тогда только произведут высокое впечатление, когда будут развиты во всей глубине. Занявшись ими, неминуемо должно пожертвовать всем прочим. Все то, что составляет именно сторону комедии, тогда уже побледнеет, и значение комедии общественной непременно исчезнет»¹.

При иной постановке, когда имеется в виду представить не только порок, но и тех, кого он теснит и давит, изображение «возвышенных чувств» в обличительной пьесе становится не только естественным, но и необходимым, хотя бы от этого пьеса и перестала быть чисто комической. Так, у Гоголя в сценическом фрагменте, опубликованном им под заглавием «Отрывок», тема столкновения лучших взглядов и чувств сына с нелепыми тщеславными претензиями матери естественно приводит к изменению общего сценического тона: диалог между матерью и сыном, в целом, уже не комичен.

Но у Гоголя это лишь намек, начало, совсем небольшой кусок жизни, «отрывок». Это положение, у Гоголя лишь намечавшееся, у Островского, в силу развивавшихся общественных воздействий 40-х годов, усилилось, получило широкое применение в освещении множества жизненных фактов и в драматургическом сложении пьес стало постоянной системой.

Юмор, подобный гоголевскому, где обличается сама «пошлость», у Островского встречается в раннем прозаическом творчестве («Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс») и в таких пьесах, как «Утро молодого человека», «Неожиданный случай», трилогия о Бальзаминове.

В других пьесах такой юмор у Островского присутствует лишь частично, в отдельных моментах. Непосредственная демонстра-

¹ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 143.

ция уродующего и губительного воздействия порока на жизнь других людей ставила юмору Островского, в отличие от Гоголя, определенные границы. Присутствие страдающей жертвы порока во многом исключало возможность смешного. Эти границы были ощутимы уже в первых пьесах Островского. Не во всем смешны Пузатов и Ширялов, когда хвастаются своими успехами, потому что в их рассказах, вместе с откровенным плутовством и жадностью, уже видны те, кто от них страдает. В конце пьесы для Марьи Антиповны, сестры Пузатова, в сватовстве Ширялова уже приоткрывается трагический исход. В «Своих людях» в привычных нравах изображаемой среды обнажается прямая бесчеловечность. Поэтому смешное в Большове, в Подхалюзине, в Липочке в какой-то мере уже сочетается с ужасным. Смешна Липочка в мечтах о женихе из «благородных», но она уже не смешна в беседе с отцом в конце последнего акта.

Конечно, правы все те, которые с появлением этих пьес увидели в Островском прямого продолжателя Гоголя.

И в «Картине семейного счастья», и в «Своих людях» обнажаются мошеннические проделки, плутовство и голый обман. Причем все порочное так же, как у Гоголя, совершается с простодушием, с сознанием правоты («все так делают»), с расчетом на одобрение и даже с самохвальством и гордостью. Пузатов, Ширялов, Большов и Подхалюзин в этом отношении ничем не отличаются от гоголевского городничего (ср. «мошенников над мошенниками обманывал» и проч.).

Но патетика «Картины семейного счастья» и «Своих людей» состоит не только в этом, не только в изображении стяжательства. И в той и в другой пьесе уже намечается конфликтно-драматическая коллизия в страдающем положении лучших человеческих чувств, которые в этом мире голого барыща и выгоды не находят себе никакого места.

В «Картине семейного счастья» за фигурами Пузатова, Ширялова и Степаниды Трофимовны Островский в лице Маши и Матрены Савишны уже заставляет ощутить этот обойденный и неудовлетворенный мир иных желаний. Тем самым и в ироническом заглавии пьесы (семейное счастье) предугадывается ее драматический смысл. В «Своих людях» Большов в конце пьесы несет кару не только за свое мошенничество, но и за свое общее бездушие в семейном быту (дочь «обута, одета, накормлена — чего ей еще хочется?», «На что я и отец, коли не приказывать! Даром, что ли, я ее кормил!» и проч.).

Обе пьесы, оставаясь комедиями, одновременно демонстрируют семейную драму.

Вполне и до конца эта драматическая постановка центрального конфликта определилась в «Бедной невесте».

И в построении, и в содержании «Бедной невесты» имеется много общего с «Женитьбой» Гоголя. Справедливо было отмечено, что «Женитьба» знаменовала переход к драматургической системе Островского: «Медленное развитие действия, диалоги с характеризующей установкой, эпизоды, мало связанные с основным сюжетом, — все это подготовляло композицию комедий Островского, определяющуюся бытовыми и сатирическими целями»¹.

И в тематическом содержании «Женитьба» близка к «Бедной невесте». В «Женитьбе» и в «Бедной невесте» обличаются дикie обычаи женитьбы и выхода замуж по чужому сватовству, по примеркам случайным и внешним, исключающим то подлинно человеческое, что должно быть. Но тут же между этими двумя пьесами ощущается и принципиальное различие. Силой гоголевского смеха бездушие и ничтожество всех участников этого обычая в «Женитьбе» взрывается изнутри, как внутреннее противоречие разуму. Верный себе, Гоголь и здесь изображает «потрясающую тину мелочей», случайных и ничтожных, но морально опутывающих человека, владеющих его сознанием и изгоняющих все, что должно быть в нем действительно серьезного и значительного. Островский смотрит на то, что в этом бездушии таится страшного для других людей. И он представил судьбу свежего человека, который сталкивается с этим бездушием и оказывается в его власти. Страдающая личность Марьи Андреевны превращает комедию в трагедию.

Конечно, здесь речь идет не о различии в степени и силе обличения у Гоголя и Островского, а о ином качестве, иной природе, ином способе обличения. Степень силы обличения у того и другого писателя этим несколько не сравнивается и взаимно не умаляется. Указывается лишь на историческое различие в самом характере обличения.

О гоголевском смехе Добролюбов писал: «Посмотрите, в самом деле, как забавны все эти Чичиковы, Ноздревы, Сквозники-Дмухановские и проч. и проч. Но меньше ли от того вы их

¹ Слонимский А.Л. История создания «Женитьбы» Гоголя // Русские классики и театр: Сб. М.; Л., 1947. С. 332—333.

презираете? Расплывается ли в вашем смехе хоть одна из гадостей этих лиц? Нет, напротив, — этим смехом вы их только конфузите как-то, так что смущенные и сжавшиеся фигуры их так навсегда и остаются в вашем воображении, как бы скованными во всей своей отвратительности»¹.

Новые запросы действительности, иное усмотрение жизненно-драматических коллизий, новая сосредоточенность на раскрытии действенной стороны обличаемых пороков привели Островского к иным драматическим ситуациям и к полному преобразованию жанра.

Узел, образующий движение пьесы, у Островского почти всегда состоит в противоречии между здоровыми, чистыми желаниями людей и теми темными, порочными силами, которые преграждают путь этим чистым желаниям. Изображая порок, Островский всегда что-то защищает от него, кого-то ограждает. В центре пьес Островского всегда находится страдающее лицо, с доверчивой непосредственностью ищущее осуществления чистых чувств и наталкивающееся на темные силы, корыстные расчеты, стяжательство, нравственную тупость, чванство, самодурство и проч.

Тем самым меняется все наполнение пьесы. Пьеса окрашивается страдающим лиризмом, входит в разработку свежих, морально чистых или поэтических чувств; усилия автора направляются к тому, чтобы резко выдвинуть внутреннюю законность, правду и поэзию подлинной человечности, угнетаемой и изгоняемой в обстановке господствующей корысти и обмана.

Царство денег и денежные отношения, погоня за достатком, этика карьеристической и узкоматериальной выгоды в пьесах Островского всегда соотнесены с судьбой чистых чувств и светлых желаний, которые задыхаются, гибнут, страдают и ропщут в этом мире голого расчета. И то, что у Гоголя могло быть смешным, у Островского становится ужасным.

Страсть к обогащению, приобретательство, корыстные стремления, ради которых «извращается понятие правды», изображались и Гоголем. Городничий и Чичиков во многом являются предшественниками типов Островского. Однако раскрытие психологии и общий тип в изображении приобретателя у Островского иной. Предметом изображения у Гоголя является внутренний механизм приобретательства, «ничтожество» его

¹ Добролюбов Н.А. Собр. соч. В 9 т. М.; Л., 1962. С. 216.

побуждений. Результативная сторона приобретательского хищничества у Гоголя почти отсутствует. У Островского приобретатель всегда поставлен лицом перед своей жертвой. И многое смешное, что было возможным для Гоголя, становится невозможным для Островского. Ничтожество Подхалюзина, Вихорева, Копрова, Дульчина, Окоимова и других рядом с раскрытием страдания обманутых жертв перестает быть смешным.

Гоголь подметил, какую огромную роль в жизни играет честолюбивая, мелкотщеславная сторона человеческих желаний. Рисуя «пошлость пошлого человека», Гоголь не один раз останавливался и на этом «электричестве», движущем мечту и поступки многих. Иван Иванович Перерепенко, поручик Пиров, Чертокуцкий, Манилов, Ноздрев, Чичиков — все по-своему живут этой мечтой. У одних претензии совсем невинны и безвредны, их честолюбие не идет дальше надежды перещегоолять всех дынями, арбузами и амбарами, затейливой бекешей, коляской, приятностью манер, отвагой на охоте, столичным шиком, рассказами удивительных новостей и проч. У других это соединяется уже с некоторым желанием произвести трепет и показать свою власть. Хлестаков мечтательно лжет, как он управляет департаментом: «просто землетрясение, все дрожит, трясется как лист» и проч. Городничий тоже мечтает: «Ведь почему хочется быть генералом? Потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегери и адъютанты поскачут везде вперед: «Лошадей!» И там на станциях никому не дадут, все дожидаются: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там: стой, городничий!»

У Гоголя эта тема за пределы комического освещения не выходит. Пустые желания кого-нибудь сокрушить и раздавить своим великолепием обличаются Гоголем в самом их субъективном источнике. Получается смешно, поскольку нет лиц, на которых эти желания осуществляются и у которых от этого «спина трещит». Но стоит только представить такой случай, и смешное станет страшным. Возникает представление о самодурстве.

Самодурство, конечно, известно было русской жизни и до Островского. Однако его открыл Островский, и открыл именно потому, что, в силу общей направленности своего внимания к жертвам морального зла, он и к человеческому гонору в наблюдавшейся им среде подошел с той стороны, где от него страдают люди.

Угнетательская сущность самодурства определена известными словами Аграфены Платоновны в пьесе «В чужом пиру похмелье»: «Самодур, это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я?.. Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда...» Самодурство упоено безответной покорностью другой стороны. Эта дикая форма честолюбия неминуемо предполагает жертвы, над которыми самодурство куражится. На них и остановился взгляд Островского. И порок предстал в другом повороте. За мелочностью и ничтожеством выступила его зловещая деспотическая угнетающая сторона.

Островский после Гоголя вернул на сцену любовь. И это, конечно, не только потому, что в самой жизни существует любовь, не в силу какого-то разжигающего «бесстрастия», «беспристрастия» или «объективности», а в силу новой и своеобразной идейной заинтересованности в судьбе тех положительных начал, которые составляют здоровую и светлую сторону жизни. Тема любви для Островского была не способом сценической «занимательности» и не механическим придатком к обличительству, а предметом гуманистической защиты и орудием критики. Любовь всегда берется Островским как пример и залог чистых человеческих отношений между людьми в противоположность всему корыстному, узкому, тупому, дикому, жестокому, денежному, тщеславному и продажному, что было предметом его обличения. Свежее и чистое чувство у Островского, среди царства темных сил, всегда занимает страдательное, драматическое положение.

Темные (или дурные) понятия Незабуткиной, Добротворского, Мерица, понятия Вихорева и его среды, понятия в семье Торцовых, понятия Брускова и Аграфены Платоновны, Вышневецкого, Юсова и Кукушкиной, Уламбековой и Леонида, Дикого и Кабанихи и прочих противопоставляются естественным и законным чистым человеческим запросам Марьи Андреевны, Дуни, Любви Гордеевны, Лизы Ивановой, Жадова, Полины, Нади, Катерины и прочих, и в ходе пьесы все дурное потому и оказывается ужасным, что оно трагически нарушает здоровое и светлое существование человека и тем самым обличает свою неестественную, уродливую сущность.

Нравы и понятия, узаконенные привычкой и обычаем, Островский проверял естественными духовными запросами личности. Жизненное столкновение здоровых запросов личности с

утнетающей обстановкой грубости, пошлости, дикости, обмана и корысти стало у Островского основой драматического конфликта почти всех его пьес.

В конце 1863 г. М.Е. Салтыков-Щедрин в отзыве о «Горькой судьбине» Писемского сущность наиболее правдивого сложения драматического положения (как оно ему представлялось) определил так: «Что, в сущности, может составлять содержание драмы вообще? Это содержание может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою. Есть требования и действия, которые сами по себе не идут в разрез ни указаниям здравого рассудка, ни общим законам человеческой природы, но которые тем не менее, вследствие известных условий общественного развития, признаются незаконными. Сила естественная и (с точки зрения драматурга) разумная, но вследствие разных причин попранная и непризнанная, представляется в борьбе с силою искусственною и (тоже с точки зрения драматурга) неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение»¹.

В этих формулировках очень точно отражается драматургическая сущность пьес Островского в их основном конфликтном строении.

Салтыков-Щедрин считал Островского основоположником современной ему обличительной драматургии и предметом подражания всех второстепенных писателей-драматургов его времени². Едва ли можно сомневаться в том, что, определяя тип драматических положений, наиболее соответственный современным ему «условиям общественного развития», Салтыков-Щедрин ориентировался преимущественно на образцы, представленные Островским.

Этот новый тип драмы, осуществленный Островским, явился следствием того идейного кругозора, который был драматургом

¹ Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. В 20 т. М., 1966. Т. 5. С. 190.

² См. отзыв М.Е. Салтыкова Щедрина о пьесе Н.А. Потехина «Наши безобразники» (Там же. С. 421—422).

воспитан в общественной обстановке 40-х годов под воздействием демократической социальной и литературной теории Белинского.

7

В вопросе об отношении творчества Островского к идейным традициям Белинского осложняющим фактом является тесное, хотя и временное, идейное содружество Островского со славянофильским кружком «молодой редакции» «Москвитянина».

В каком отношении кружок «Москвитянина» находился к идейному наследию Белинского? Если Островский являлся сторонником идей Белинского, если вся структура его произведений в основном обосновывалась и воодушевлялась идеями, идущими от Белинского, то общение с кружком «Москвитянина» не должно ли было привести Островского к самопротиворечию, к отказу от тех идей, которые определяли самые коренные основы его творческих стремлений? Тогда должно было бы последовать резкое изменение всего характера его творчества и его драматургическая система не могла бы иметь последовательного единства.

Между тем при всех различиях между пьесами Островского раннего периода его деятельности в них остается некая общая основа, одинаково характерная и для «Семейной картины», и для «Своих людей», и для «Не в свои сани не садись», и для «Бедности — не порок», и даже для «Не так живи, как хочется».

Следовательно, при славянофильских отклонениях у Островского сохранялись те исходные установки, которые шли в соответствии с общими демократическими заветами Белинского и обеспечивали общий тип пьес в их образном и конструктивном сложении.

Надо предполагать, что для кружка молодых москвитянцев идеи Белинского в какой-то мере тоже не были чужды. Иначе идейное сближение с ними со стороны Островского было бы совсем невозможным.

Надо предположить также, что Островский среди молодых москвитянцев сохранял известную идейную самостоятельность и независимость. Иначе следование принципам Белинского в той мере, в какой это свойственно Островскому, тоже оказалось бы невозможным.

Очевидно, уклонения Островского в сторону славянофильства касались лишь таких сторон, которые оставляли нетрону-

тыми принципы его бытового реализма и идею гуманистической защиты личности.

Так оно и было. Об этом говорят сами факты.

Обстоятельства, которые подготовили содружество молодой редакции «Москвитянина», во многом не ясны. Неизвестно, когда началось знакомство Островского с теми лицами, которые потом объединились в «молодой редакции». Неизвестно, что собою представляли эти лица по идейным взглядам в ту пору, когда между ними устанавливались первые связи. Неизвестно, в каком направлении развивались их взгляды в ближайшие годы перед объединением в «Москвитянине». Неизвестно даже и то, в какой мере была им присуща общность взглядов при сотрудничестве в «Москвитянине».

До недавнего времени со слов Т. Филиппова было принято думать, что в круг идей славянофильства Островский вместе со своими молодыми друзьями стал входить с 1846 г. Т. Филиппов рассказывал Н. Барсукову, что Островский в момент знакомства с ним в 1846 г. «всецело принадлежал к так называемому западническому направлению», но что сам Филиппов тогда уже «имел особенный взгляд на народную жизнь» (то есть славянофильский взгляд) и своим исполнением народных песен быстро очаровал Островского и привел его к своим воззрениям¹.

Найденное В.А. Бочкаревым в архиве Е. Эдельсона письмо Т. - Филиппова к Е. Эдельсону от 12 апреля 1847 г. показывает, что не только Островский, но и сам Филиппов и Эдельсон в 1847 г. несколько не были славянофилами. В письме говорится о сочувственном отношении Филиппова к «Письмам об изучении природы» Герцена, напечатанным в «Отечественных записках», о его страсти к «времени эмансипации» в истории народов и в частной жизни человека, о каких-то волнующих его, но недозволенных вопросах², — одним словом, о том, что не только не идет в соответствие со славянофильством, но явно свидетельствует об идейном сочувствии передовым воззрениям Герцена и Белинского.

В письме Т. Филиппов сообщает: «Я прошу Островского прислать мне продолжение» (то есть продолжение «Писем» Герцена). По этому поводу В.А. Бочкарев справедливо замечает: «Если Островский посылал Филиппову «Отечественные запис-

¹ Барсуков Н. Жизнь и труды М.П. Погодина. СПб., 1897. Кн. 11. С. 65—67.

² Ученые записки Куйбышевского педагогического института. 1942. Вып. 6. С. 191—192.

ки» с «Письмами» Герцена, то трудно предположить, что он это сделал, не читая «Писем». Возможно также, что они были еще раньше прочитаны Островским, который, по словам самого Филиппова, увлекался в эти годы западничеством»¹.

О том же идейном настроении свидетельствует также и письмо Т. Филиппова и А.Н. Островского от 20 февраля 1848 г. к Е. Эдельсону, где, правда, в шутливой форме, но достаточно ясно проявляется их сочувственный интерес к революционным событиям во Франции².

Идейно передовые настроения молодых друзей Островского, главным образом в их университетские годы, подтверждаются также некоторыми косвенными данными, касающимися биографий Т. Филиппова, Б. Алмазова, Е. Эдельсона.

Однако считать на этом основании, что все эти лица в период первоначального формирования молодого кружка и в первые годы сотрудничества в «Москвитянине» находили общую почву для своего объединения исключительно в духе передовых идей Герцена и Белинского (последнего периода его деятельности), никак нельзя.

Ап. Григорьев в автобиографических заметках сообщает: «Явился Островский и около него, как центра, кружок, — в котором *нашлись* все мои дотоле смутные верования»³. Слово «нашлись» подчеркнуто Ап. Григорьевым, следовательно, оно для него не было случайным. Показание поставлено между 1850 и 1851 гг. Таким образом, оно относится ко времени сложения кружка «Москвитянина», в состав сотрудников которого Ап. Григорьев вошел с 1851 г.⁴ Каковы были «верования» Ап. Григорьева к 1851 г., об этом достаточно известно.

¹ Ученые записки Куйбышевского педагогического института. С. 184.

² Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 11—13.

³ Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии / Под ред. В. Княжнина. Пг., 1917. С. 305.

⁴ В недавно опубликованной А.И. Ревякиным записке Островского об условиях его участия в журнале «Москвитянин» Ап. Григорьев упоминается вместе с Е. Эдельсоном как сотрудник этого журнала. А.И. Ревякин считает, что «Условие» Островским «могло быть написано только в 1850 году». Если бы это было так, то надо было бы считать, что Ап. Григорьев вошел в журнал раньше 1851 г. Однако известно, что ни в 1849, ни в 1850 г. Ап. Григорьев в «Москвитянине» ничего не печатал и сотрудником журнала еще не был. Он стал там печататься только с 1851 г. Только с этого времени, следовательно, Островский мог его называть «имеющимся налицо сотрудником» журнала (Государственная ордена Ленина библиотека имени В.И. Ленина. Записки отдела рукописей. М., 1950. Вып. XI. С. 146).

В университетские годы Ап. Григорьев был поклонником Белинского, сторонником освобождения крестьян и сторонником реформ для России. В 1845 г. он написал ряд нецензурных стихотворений на политические темы. М.Е. Салтыков-Щедрин встречал Ап. Григорьева на «пятницах» у Петрашевского. От увлечения идеями утопического социализма Ап. Григорьев тогда же вскоре отрекся (драма «Два эгоизма»). В 1846 г. в статьях, помещенных в «Финском вестнике», Ап. Григорьев выступал как славянофил. Однако скоро разошелся со славянофилами, заняв особую линию между ними и «западниками». В 1847 г. Ап. Григорьев помещал свои статьи в «Московском городском листке», сотрудником которого одновременно состоял и Островский. Завязавшееся в этой обстановке общение между ними, очевидно, продолжалось и далее.

К этому же времени славянофильские тенденции у Ап. Григорьева уже определились¹. Кроме других статей, в 1847 г. в «Московском городском листке» была напечатана статья Ап. Григорьева о книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»². К октябрю-декабрю 1848 г. относятся письма Ап. Григорьева к Гоголю. В конце 1851 г. писалась статья Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году», теоретическое содержание которой с его прежними высказываниями находится в полном принципиальном согласии. Следовательно, основные тенденции и принципы Ап. Григорьева с 1847 г. Островскому были уже известны.

Тем больше имеется оснований говорить о самостоятельности и независимости Островского по отношению к Ап. Григорьеву.

Несомненно, в идейных стремлениях и взглядах Островского и Ап. Григорьева была какая-то общая сфера. Иначе их идейное общение и затем дружба были бы совершенно необъяснимы.

В некоторых отправных положениях, взятых в самом общем смысле, у Ап. Григорьева было нечто общее с Белинским. От литературы Ап. Григорьев требовал самобытности, живой связи

¹ См. его высказывания о Гоголе в опубликованной Н.И. Мордовченко вторично рецензии на «Петербургский сборник» Некрасова, помещенной в «Ведомостях СПб. городской полиции» 9 февраля 1846 г. (Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института имени А.И. Герцена. 1948. Т. 67.); см. также: Финский вестник. 1846. № 9. Отд. 5. С. 21—34.

² «Гоголь и его последняя книга» (Московский городской листок. 1847. № 56, 62—64 (10 и 17—19 марта)).

с действительностью, реальной конкретности образов, типичности и обоснованности литературных образов условиями и обстановкой русской жизни. Например, касаясь повестей А.В. Дружинина, Ап. Григорьев упрекал его в том, что «почва, на которой автор строит свои создания, не есть ни французская, ни немецкая, ни русская: она — общая, годная для всех стран...» «Его романы и повести не конкретные и, следовательно, не поэтические произведения...» «Такой род сочинений, в отношении к нашей эпохе, то же, что была риторическая школа литературы относительно своего времени и романтизм — относительно своего. Ни там не было истины, ни здесь ее нет. Но после Пушкина и Гоголя как-то совестно уже строить воздушные замки!» Герой повести Дружинина «Полинька Сакс» Ап. Григорьеву представляется «искусственным» «не потому, что подобный человек вообще не мог существовать, но потому, что в быту, окружавшем его, не лежало данных, под влиянием которых он мог бы развиться в такой самобытности и величии»¹.

В театральных рецензиях Ап. Григорьев восставал против ложных эффектов и механических переделок французских водевилей и мелодрам на русские нравы. «Неужели в самом деле не развились мы до создания и до понимания драмы. Неужели должны мы все плакать в драмах от сцен расставаний и свиданий и хохотать в комедиях тому, что один вытащил другого из-под стула за ногу, или показал другому палец, или, наконец, спел куплет о финтифлюшках»².

Ап. Григорьев признавал, что Гоголь для современной «литературной эпохи» является ее «главным представителем», от которого, «как от исходного пункта, ведет она свое начало». «Все, что есть действительно живого в явлениях современной изящной словесности, идет от него, поясняет его или даже поясняется им»³. Историческую заслугу Гоголя Ап. Григорьев видел в обращении к обыденной действительности. «От Гоголя ведет свое начало весь тот многообразный, более или менее удачный и разносторонний анализ явлений повседневной окружающей нас действи-

¹ Русская литература в 1849 году // Отечественные записки. 1850. № 1. Отд. 5. С. 20, 19.

² Заметки о московском театре // Отечественные записки. 1849. № 11—12. Отд. 8. С. 341.

³ «Русская литература в 1851 году» (Григорьев А. Полн. собр. соч. / Под ред. В.С. Спиридонова. Пг., 1918. Т. 1. С. 103.

тельности, стремление к которому составляет собою закон настоящего литературного процесса»¹.

Все это, как видим, находится в полном соответствии со взглядами и творческими стремлениями Островского.

Для объяснения временных связей Островского с Ап. Григорьевым нельзя упускать из виду и того, что Ап. Григорьев не принадлежал к тем, которые совсем не видели или не хотели видеть противоречий в крепостнической действительности и в натуральной школе не усматривали никакой правды. В письме к Гоголю в конце 1848 г. Ап. Григорьев писал: «Вся современная литература есть не что иное, как, выражаясь ее языком, протест в пользу женщин, с одной стороны, и в пользу бедных, с другой; одним словом, в пользу беднейших. Вы не фанатик — это доказывают многие из ваших же писем; вы не близорукий и не ограниченный человек, следовательно, вы не можете закрыть глаза и не видеть, что в основе своего протеста литература и мышление современное правы; ошибаются они в средствах, да и не могут не ошибаться»².

Как видим, Ап. Григорьев понимал, что российская действительность нуждается в какой-то переделке, и он думал достигнуть лучшего какими-то своими «средствами», не теми, которые были присущи натуральной школе. Его средства были славянофильскими.

Вопреки принципам натуральной школы, устранение социальных противоречий Ап. Григорьеву представлялось возможным лишь на основе общего приближения к идеалу взаимного согласия на началах нравственного единства между людьми.

Отсюда возникали особенности в понимании задач «обличения».

Взгляды Ап. Григорьева и Островского именно в вопросе об обличительном направлении в литературе находятся в наиболее сложном соотношении. В художественном осуществлении принципа обличения у Островского в таких его пьесах, как «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок», «Не так живи, как хочется», было, с одной стороны, нечто радикально отличное от взглядов Ап. Григорьева и, с другой —

¹ Там же. С. 116.

² Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии / Под ред. В. Княжниной. Пг., 1917. С. 116—117.

нечто сближающее их и отдаляющее Островского от идей Белинского.

Сам по себе принцип обличения Ап. Григорьевым, как и другими славянофилами, не отвергался. В 1852 г. в «Москвитянине» была напечатана анонимная статья «Несколько замечаний о причинах особенных успехов сатирической поэзии в России», где законность и естественность «сатирической поэзии в России» не только не оспаривались, но признавались и освящались авторитетом «национального духа», то есть качествами русского народа, искони ему присущими и прирожденными, выражающимися в особой «строгости к самому себе» и в повышенной способности легко различать «внутренний разлад действительности с разумными требованиями»¹.

В отношении к задачам нравственного суда над жизнью противоположность между Герценом и Белинским, с одной стороны, и славянофилами, с другой, состояла в различном подходе к вопросам нравственности и в различном содержании нравственных оценок. Суд славянофилов направлен был к тому, чтобы отстоять старые патриархальные формы действительности. Суд Белинского и Герцена был направлен к тому, чтобы изменить эти формы и создать новую действительность. В связи с различиями в самих принципах нравственного суда, теми и другими по-разному трактовался обличительный смысл творчества Гоголя и в резкой противоположности расценивались критические тенденции в натуральной школе.

Белинский задачу обличения видел в раскрытии источников порока, в определении тех условий, которые порождают порок как неизбежное следствие практических отношений, в какие люди поставлены общественной жизнью, и в разъяснении социального значения порока в его губительных следствиях для общей жизни.

Ап. Григорьев признавал, что «всякое произведение литературы является... живым оттолом времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа»². Но для него все то, что обуславливается эпохой, страной, временными и местными историческими обстоятельствами, не представлялось существенным. Величие «гениальной натуры», по его словам, состоит в том, что

¹ Москвитянин. 1852. № 14. Кн. 2. С. 35—37.

² Григорьев А. Полн. собр. соч. / Под ред. В.С. Спиридонова, 1918. Т. 1. С. 100.

она «несет в себе... клад всего непременного, что есть в стремлениях ее эпохи»¹. «Сущность мирозерцания (по его словам. — А. С.) одинакова у всех истинных представителей литературных эпох, различен только цвет». И Гоголь, среди других человеческих гениев, заключал в своем творчестве ту же «живую веру и правду», что «и Шекспир, и Гёте, и Пушкин»². Содержание же этой «живой веры и правды» для Ап. Григорьева заключалось в признании примиряющего разума жизни и побеждающего начала любви. В «гениальной натуре» «противоречия примиряются высшими началами разума, который вместе с тем есть и бесконечная любовь»³.

Признавая и принимая обличительный пафос творчества Гоголя, Ап. Григорьев нивелировал его социально-практический смысл. В гоголевском обличении он усматривал лишь призывы к примиряющему «идеалу» (всюду, где Ап. Григорьев говорит об «идеале», всегда имеется в виду идеал «всеобщей любви»). «Незримые слезы» Гоголя, по его словам, не были «слезами негодования»: «Пафос Гоголя — не ювеналовский пафос, не пафос отчаяния, производимого противоречиями действительности... Везде у Гоголя выручает юмор, и этот юмор полон любви к жизни и стремления к идеалу»⁴. Изображение пороков и несовершенства в жизни Ап. Григорьеву представлялось важным лишь как анатомия морально падшей и слабой души, нуждающейся в нравственном возвышении, понимаемом в том же, самом общем, абстрактном смысле. «Исторической задачей» Гоголя, по его словам, было «сказать, что дрянь и тряпка стал всяк человек; выставить пошлость пошлого человека, свести с ходуль так называемого добродетельного человека, уничтожить все фальшивое самообольщение, привести, одним словом, к полному христианскому сознанию»⁵.

Критерий оценки действительности с точки зрения защиты интересов личности для Ап. Григорьева был совершенно неприемлем. Личное начало, в какой бы форме оно ни проявлялось, в выражении ли страдающей неудовлетворенности или тем более в форме протеста, Ап. Григорьеву представлялось нарушением «идеала» и потому незаконным, неестественным, подлежащим осуждению и устранению.

¹ Григорьев А. Полн. собр. соч. С. 105.

² Там же. С. 106.

³ Там же. С. 105.

⁴ Там же. С. 112.

⁵ Там же. С. 110.

Лермонтовское обличение ему было враждебно, потому что оно, по его словам, исходило из «одних только личных оснований»¹. Это был «протест личности против действительности, протест, вышедший не из ясного сознания идеала, а из условий, заключававшихся в болезненном развитии самой личности»².

В связь с этой лермонтовской, «эгоистической» традицией Ап. Григорьев ставит многие произведения натуральной школы, в частности, роман Герцена «Кто виноват?». Герои и героини этого романа, страдающие от условий действительности, Ап. Григорьевым объявляются недостойными сочувствия, так как их недовольство действительностью возникает лишь из претензий и желаний личности и их страдание не сочетается с чувством покорности высшей правде жизни, то есть тому же «идеалу».

В этом состоял смысл всей полемики Ап. Григорьева с натуральной школой.

Отступление новых писателей от должных границ обличения (в его понимании) Ап. Григорьев видит в том, что они вопреки «идеалу» на жизнь «взглянули только с личным убеждением или с предубеждением. Отсюда ведут свое начало разные сатирические очерки, отсюда бесконечное множество повестей, кончавшихся припевом: «и вот что может сделаться из человека»; повестей, в которых, по воле и прихоти их авторов, с героями и героинями, задохнувшимися, по их мнению, в грязной действительности, совершались самые удивительные превращения»³.

В произведениях о «маленьком человеке» отличие последователей Гоголя от самого Гоголя, по мнению Ап. Григорьева, состояло в предвзятом нагнетании «протеста личности». Гоголевские повести «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект», по его словам, полны трагического, но в то же время и «очищающего» значения, потому что они озарены светом «идеала» (ср. письмо к Гоголю от 17 октября 1848 г.), а у последователей Гоголя выступает лишь «жалоба личности», «задняя мысль», направленная против действительности... «Микроскопическую претензию микроскопической личности они возводят на степень права»⁴. «Возведите на степень *права* требования героев «Записок сумасшедшего», и вот явились Макар Алексеевич Девушкин, господин Голядкин, господин Прохарчин, все эти

¹ Григорьев А. Полн. собр. соч. С. 129.

² Там же. С. 117.

³ Там же. С. 126.

⁴ Там же. С. 114.

герои зловонных темных углов; герои, которые и действительно существуют, но, во-первых, не одни же в целом божьем мире, а во-вторых, существуют не такими, какими создают их себе авторы... Даже даровитый автор «Записок охотника» заплатил дань этому несчастному направлению, и он в лице Мошкина, испортившего его комедию «Холостяк», выражал неудовольствие против разумного порядка природы, и не один он, многие увлеклись этою одностороннею, болезненною точкой зрения»¹.

Творчество Островского для Ап. Григорьева оказалось в особом положении.

В литературе об Островском в его так называемых «славяно-фильских» пьесах нередко отрицается всякое критическое содержание. При этом обычно ссылаются на известное письмо Островского к М.П. Погодину от 30 сентября 1853 г., где, в связи с пьесами «Не в свои сани не садись» и «Бедность — не порок», он говорит об изменении своего «взгляда на жизнь» и о переходе к новому «направлению». Но в этом письме Островский, заявляя о своей новой точке зрения, вовсе не отказывается своими пьесами «исправлять народ», то есть говорить о недостатках изображаемой им среды; он лишь находит более справедливым и необходимым признание и обнаружение этих недостатков сочетать с воспроизведением «хорошего» в этой среде. Правда, в письме имеются слова, которые сначала производят впечатление полного отказа от всякой критики жизни: «...пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас». Но Островский к этому сейчас же прибавляет: «Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим»².

По содержанию пьес ясно, что слово «комическое» здесь Островским употреблено не в собственном смысле комического как смешного, а в расширительном понятии всего отрицательного. Таким образом, в этой формуле: «соединяя высокое с комическим», новые пьесы («Сани», «Бедность — не порок») ставятся на особое место не тем, что они лишены критического элемента и в них отсутствует изображение отрицательных, дурных сторон жизни, а тем, в какое окружение, в какую жизненную перспективу это дурное поставлено. Ни о чем ином это письмо свидетельствовать не может. Дальнейшую ясность вносят сами пьесы.

¹ Григорьев А. Полн. собр. соч. С. 128.

² Островский А.Н. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 39.

Все четыре пьесы Островского, вызывавшие наиболее сочувственное отношение со стороны Ап. Григорьева («Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок», «Не так живи, как хочется»), тоже содержат в себе защиту «маленьких людей». В каждой из них центр драматического положения сосредоточен на судьбе обиженной личности, страдающей от вторжения грубых и темных сил действительности.

В «Бедной невесте» такое положение занимает Марья Андреевна, лучшие чувства которой от бедности, от диких нравов, от бесправного положения женщины, от эгоистической пошлости праздного человека оказываются навсегда оскорбленными и неосуществленными.

Драматический конфликт комедии «Не в свои сани не садись» сосредоточен на судьбе Дуни Русаковой, пострадавшей от условий ложного воспитания, от доверчивой неопытности, не позволившей ей оградить себя от хищнических appetitов дворянского прожигателя жизни.

В «Бедности — не порок» защита угнетенной и оскорбленной личности «маленького человека» выступает еще полней и еще ясней. К слепому или хищническому игнорированию личности здесь прибавляется открытое, дикое самоуправство, готовое в угоду своему нраву раздавить и поглотить все светлое и человеческое. Вся патетика пьесы направлена к ограждению обиженного, бессильного и угнетенного человеческого достоинства (Любовь Гордеевна, Митя, Любим Торцов).

Несколько особое место занимает пьеса «Не так живи, как хочется». Суд писателя в этой пьесе обращен не к прямому деспотизму, а к нравственной распущенности и беспорядочности. Однако и здесь обличается в конце концов то же пренебрежение к личности. Моральное самоуправство и безответственность Петра ведут к страданию униженного и обиженного лица (Даша). Как и в других пьесах, драматургическое сложение действия и здесь состоит в демонстрации слепого эгоизма и его страдающей жертвы (униженная и обиженная личность).

В этом отношении все эти пьесы находятся в очевидном соответствии с осужденными Ап. Григорьевым тенденциями натуральной школы.

Однако общим с натуральной школой в этих пьесах Островского является лишь подход к действительности, одна и та же сфера вопросов, одинаковая проблематика (несправедливость и обида личности), но выход, решение поставленных

вопросов в этих пьесах даются в духе абстрактного утопического морализаторства, близкого Ап. Григорьеву.

Критическое отношение к действительности, указание на ее пороки там, куда направлен был взгляд, воспитанный на идеях Белинского, раскрытие темноты и узости нравственных понятий, обличение корыстного или морально слепого пренебрежения к подчиненной и социально слабой личности, сочувственное изображение бесправия и бессилия жертв — все это в этих пьесах сближало Островского с натуральной школой и сохраняло общий реалистический и критический тип его драматургии.

В каждой из этих пьес вскрывается полное «отменение личности», по преимуществу женской личности, при явном сочувствии к ее подчиненному, безвыходному положению и при явном обнажении трагической стороны в тех слепых понятиях и обычаях, которые обрекали женщину на полный отказ от своей воли.

Отчаянное положение Марьи Андреевны, Любови Гордеевны, Даши представлено Островским без всяких смягчений. Островский увидел это привычное, принятое для всех, обычаем узаконенное уничтожение женской личности и в своем освещении несколько не преуменьшил ужаса этого положения. Самое усмотрение этого жизненного драматизма как бытового явления составляет принадлежность идейной обстановки 40-х годов и в источнике восходит к критическим идеям Белинского и Герцена.

Поиски же оздоровительных начал, положительные рецепты, направленные к тому, чтобы исправить зло, являлись в этих пьесах утопическими, неверными, ложными и по объективному значению даже реакционными.

Критически поставленные вопросы Островский на этом этапе решал в духе того «идеала», о котором писал Ап. Григорьев. Оздоровляющее начало указывается лишь в побеждающей силе добрых чувств. Разрешающий исход жизненной драмы в этих пьесах осуществляется добрым чувством обиженных, до конца сохраняющих любящую безропотность и действующих на окружающее зло лишь силою великодушия¹ и переменами в душе обидчиков, в нравственном существе которых пробуждаются добрые чувства².

¹ Марья Андреевна, Дуня в «Бедной невесте»; отец и дочь Русаковы и Бородин в «Не в свои сани не садись»; Люба, Митя, Любим Торцов в «Бедность — не порок»; Агафон и Даша в «Не так живи, как хочется».

² Гордей Торцов в «Бедность — не порок»; Петр в «Не так живи, как хочется».

При этом наибольшая высота, сохранность и свежесть нравственных чувств приписываются среде, наиболее связанной с традициями нетронутой старины. И наоборот: замутнение и забвение чистых непосредственных человеческих чувств представляются как результат отрыва от исконных начал под воздействием грубых страстей и соблазнов внешней культуры. Таким образом, улучшение намечается не в преодолении обветшалых форм жизни, а в их сохранении. Критика нравов ищет оздоровления в подчинении тем же нравам, взятым в идеализированном смысле.

Чернышевский в 1854 г. в отзыве о комедии «Бедность — не порок», по условиям идейной борьбы того времени, обратил внимание на положительные авторские идеалы, выраженные в пьесе (идеализация патриархальности), и потому резко осудил пьесу, заметив в ней «апотеоз старинного быта» и «приукрашивание того, что не может и не должно быть приукрашиваемо»¹.

Добролюбов в 1859 г. в другой идейной обстановке в анализе этих пьес оставляет в стороне авторские положительные призывы², останавливает внимание на критическом содержании и находит здесь правдивое отражение «неестественных общественных отношений, происходящих вследствие самодурства одних и бесправности других».

Ап. Григорьев всегда выдвигал в пьесах Островского мягкость рисунка, отсутствие резкой сатиры, изображение порока без гнева, с добротой и с надеждой на то, что и порок будет побежден покорною любовью. Смысл пьес Островского Ап. Григорьев полностью возводил к своему примирительному «идеалу». При этом в трактовке Ап. Григорьева из пьес Островского исчезала

¹ Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 239—240.

² «...мы можем даже оставить в стороне, как вопрос частный и личный, — то, какие намерения имел автор при создании своей пьесы». «Положим даже, что у Островского была действительно та мысль, какую ему приписывали: нас это мало теперь занимает». (Добролюбов Н.А. Собр. соч. В 9 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 81, 85, 71—72.) В дальнейшем ссылки на статьи Добролюбова будут даваться в тексте с указанием тома и страницы.

С.К. Шамбинаго полностью отождествляет «намерения», «идейную целеустремленность» Островского в комедии «Бедность — не порок» с идейным содержанием статьи Добролюбова «Темное царство» (Шамбинаго С.К. Социальный смысл комедии «Бедность — не порок» // А.Н. Островский на сцене Малого театра. «Бедность — не порок»: Сб. М.; Л., 1948. С. 61—62, 65). Для этого не имеется оснований ни в самой пьесе, ни во всем ином, что известно об Островском этого времени.

их драматическая сущность, то есть критическая основа в сложении конфликта и трагическое положение страдающей стороны.

По мере того как положительная практическая программа Островского в новой общественной обстановке второй половины 50-х годов изменялась и его вера в спасающую силу безропотной патриархальности рушилась, для Ап. Григорьева в творчестве Островского уже не оказывалось никакой опоры. Основная критическая тенденция в последующем творчестве Островского развивалась в том же направлении (защита угнетенной личности). Но теперь Островский, изображая новые бесчисленные разновидности грубого нарушения или «отменения» личности в старых российских нравах, оздоравливающую силу усматривал и указывал не в утопии патриархальных идеалов, а в просвещении, в труде, в сохранении каждым человеком собственного человеческого достоинства. И несмотря на то, что общий драматургический тип пьес Островского оставался в основном прежним, с Ап. Григорьевым ничего общего уже не оказывалось, и между ними всякие идейные связи прекратились.

Насколько связь Островского со славянофильством была непрочной, об этом свидетельствуют слова Т. Филиппова: «Ему (то есть Островскому. — А. С.) как будто мешает ложный стыд и робкие привычки, воспитанные в нем *натуральным направлением*. Оттого нередко он затеет что-нибудь *возвышенное* или *широкое*, а память о *натуральной* мерке и спугнет его замысел; ему бы следовало дать волю счастливому внушению, а он как будто испугается высоты полета, и образ выходит какой-то недоделанный»¹.

Такое замечание было сделано Т. Филипповым в статье по поводу «Не так живи, как хочется», то есть до написания «В чужом пиру похмелье» и последующих пьес. Следовательно, сожаление славянофила Филиппова об испорченности пьес Островского «натуральным направлением» относилось к пьесам «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок» и «Не так живи, как хочется», то есть к пьесам, в которых Островский к славянофильству был наиболее близок.

В статье «Темное царство», обзорея всю деятельность Островского до 1859 года, Добролюбов имел все основания отметить, что Островский дал лишь некоторые поводы причислять его к славянофилам, каковым он, в сущности, никогда

¹ Русская беседа. 1856. № 1. С. 74.

не был. «Как человек, действительно знающий и любящий русскую народность, Островский действительно подал славянофилам много поводов считать его «своим», а они воспользовались этим так неумеренно, что дали противной партии весьма основательный повод считать его врагом европейского образования и писателем ретроградного направления. Но, в сущности, Островский никогда не был ни тем, ни другим, по крайней мере, в своих произведениях» (5, 16).

В период сближения со славянофильством Островский не утрачивал ни критического подхода к действительности, ни своей особой проблематики, направленной к освещению темных сторон в бытовых нравах, в обстановке материального и морального угнетения личности.

Наличие этих элементов даже в пьесах, наиболее близких к славянофильству, позволило Добролюбову рассматривать их в единой общности со всеми предыдущими и последующими пьесами Островского. Отклоняя в них утопически неверные тенденции, Добролюбов раскрывал их критическое содержание как выражение общей для Островского темы о столкновении «старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных» (5, 30).

8

Для Добролюбова творчество Островского оказалось близким по его основной критической направленности. «Современные стремления русской жизни, в самых обширных размерах, находят свое выражение в Островском как комике с отрицательной стороны. Рисуя нам в яркой картине ложные отношения, со всеми их последствиями, он чрез то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства» (6, 317)

В положительной программе, то есть в том, что Островским и Добролюбовым предусматривалось как средство устранения обличаемого зла, совпадения между ними не было.

То, что сближало Островского с Белинским, в основном это же было ценным в творчестве Островского и для Добролюбова.

Для Добролюбова важно, что Островский обратился к изображению «обыкновенной» действительности, что «характеры в пьесах Островского совершенно обыденны и не выдаются ничем особенным, не возвышаются над пошлою средой, в кото-

рой они поставлены» (5, 21), что «верность действительности, жизненная правда — постоянно соблюдаются в произведениях Островского и стоят на первом плане, впереди всяких задач и задних мыслей» (5, 29).

Добролюбов так же, как и Белинский, считал, что зло в жизни в основном творится не «злодеями», не «извергами природы человеческой», а чаще всего людьми «обыкновенными» и «даже добродушными» (5, 46—47).

«Обыкновенность» для Добролюбова так же, как и для Белинского, была существенна в том смысле, что она указывала на общность одинаковой практической морали целых масс, а это, в свою очередь, открывало общность социальных причин, образующих одни и те же нравственные представления и привычки.

Добролюбов в особую заслугу Островскому ставит интерес к нравственной стороне дела, «уменье заглянуть в душу человека и изобразить его человеческую сторону, независимо от его официального положения» (6, 132). При таком внутреннем морально-психологическом обосновании на первый план выступала порочность не отдельного поступка, а порочность самих нравственных понятий, которыми вызывался и оправдывался данный поступок. Тем самым открывалась внутренняя логика порока в данных общественных условиях. «Автор комедии вводит нас в самый домашний быт этих людей, раскрывает перед нами их душу, передает их логику, их взгляд на вещи, и мы невольно убеждаемся, что тут нет ни злодеев, ни извергов, а все люди очень обыкновенные, как все люди, и что преступления, поразившие нас, суть вовсе не следствия исключительных натур, по своей сущности наклонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и проходит жизнь людей, обвиняемых нами» (5, 63).

Содержание творчества Островского вполне отвечало такому взгляду. Добролюбов, пользуясь примерами Островского, раскрывал губительное воздействие крепостнических, собственных отношений и своеобразных им нравственных понятий, показывал, как явное зло выступает с полной убежденностью в своей правоте и как даже самое наивное простодушие соединяется с самыми вопиющими нарушениями человеческого достоинства. Слова Добролюбова о морали Большова, Юсова и им подобных перекликаются со словами Белинского, характеризующими моральную логику городничего, Чичикова и других гоголевских героев.

Добролюбов учитывал почти полное отсутствие у Островского изображения общественной деятельности людей. Однако он, в условиях полицейско-бюрократического режима, не считал это большой потерей. Неизбежная фальшивость общественных выступлений в казенно-бюрократической обстановке, по его мнению, способна была лишь заслонить подлинную правду нравственных и общественных чувств: «Деятельность общественная мало затронута в комедиях Островского, и это, без сомнения, потому, что сама гражданская жизнь наша, изобилующая формальностями всякого рода, почти не представляет примеров настоящей деятельности, в которой свободно и широко мог бы выразиться человек. Зато у Островского чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может у нас приложить душу свою, — отношения *семейные* и отношения *по имуществу*» (5, 30).

Добролюбов так же, как и Белинский, в отличие от фальшивой «парадной», «праздничной», официальной морали, в семейном быту, в частных нравах видел вернейший показатель господствующей реальной общественной нравственности. Если служебное и общественное поведение в обстановке полицейской официальности могло так или иначе скрывать подлинную правду в общественной морали, то в семейных отношениях эта правда вскрывалась во всей очевидности. «Вопрос о так называемой *семейной нравственности*, — писал Добролюбов, — составляет один из важнейших общественных вопросов нашего времени. Мы даже скажем, что он решительно важнее всех остальных потому, что он во все остальные входит и имеет значение более *внутреннее*, тогда как другие по большей части ограничиваются внешностью... Некоторые даже хотели найти какое-то натуральное противоположение отношений семейных и общественных, между тем как это противоположение есть чисто искусственное и крайне нелепое» (3, 223).

Семейные нравы Добролюбов ставил в связь с общим характером господствующих общественных порядков и взаимоотношения в семье рассматривал как неоспоримый показатель подлинного уровня общественной воспитанности: «В семье совершается самое полное и естественное слияние собственного эгоизма с эгоизмом другого и полагается основание и начало того братства, той солидарности, сознание которых одно только и может служить прочною связью правильно организованного общества» (3, 223).

Картины семейной жизни, представленные Островским, где «одни хотят все подавить своим самодурством, а другие не находят простора для самых законных своих стремлений» (5, 38), — последовательно включались в общую мысль Добролюбова о «неестественности общественных отношений, происходящей вследствие самодурства одних и несправедливости других» (5, 71—72).

Таким образом, подход к критике действительности с точки зрения интересов угнетенной личности, обнаружение деспотизма во всем укладе бытовых отношений, раскрытие антигуманной сущности в затвердевшей и привычной морали, во всех представлениях о жизни и жизненном благе, преследование всех проявлений деспотического или корыстного пренебрежения к духовным запросам личности, протест против всякого произвола и насилия — у Островского и Добролюбова было общим.

Смысл этой критической стороны творчества Островского Добролюбов лишь расширил, распространил, дал понять, что зло деспотизма, понижаящее весь быт, коренится в общих основаниях самодержавно-крепостнического строя.

В ином соотношении статьи Добролюбова находятся с тем, что у Островского касается положительных указаний на возможность выхода и преодоления существующего зла.

Островский или совсем не указывал выхода («Семейная картина», «Свои люди — сочтемся», «Воспитанница»), или отдаленно указывал на облагораживающую силу просвещения («В чужом пиру похмелье») или на возможность изменения «общественного мнения», в котором принципы честности и справедливости в конце концов должны найти себе моральную поддержку («В чужом пиру похмелье», «Доходное место»).

Во всем этом выхода, конечно, никакого не было, и Добролюбов не мог признать это выходом. Так он и писал; «Выхода из «темного царства» мы не нашли в произведениях Островского» (5, 135).

Надежды Островского дальше задач перевоспитания общественной нравственности, в сущности, не шли. Показать несправедливость, обнажить ужас в положении зависимой личности, стесняемой и угнетаемой в лучших и естественных человеческих чувствах, показать страдание, вызванное жестокостью, грубым эгоизмом, бездушием и нравственной слепотой господствующих нравов, возбудить внимание к душевному благородству человека и всем этим в конце концов вызвать у читателя и зрителя сочув-

ствие к жертвам и гнев к их угнетателям — в этом состояла основная патетическая направленность пьес Островского.

Все это имеется и в статьях Добролюбова. Но, кроме этого, они содержат в себе призывы к революционной борьбе и обоснование веры в успех борьбы.

Добролюбов выступает как политический мыслитель, стремящийся учесть не только то, что отягощает и уродует жизнь народа, но и общественные возможности, которые должны привести к освобождению от этих уродств. Добролюбов анализирует пьесы Островского с высоты своих революционных ожиданий. Ощувив в нравах, изображенных Островским, отражение и выражение основного зла самодержавно-крепостнических отношений — непризнание человеческой личности, угнетение, самодурство, — Добролюбов тут же стремится указать на те силы, которые, по всем законам жизни (в его понимании), смогут и должны ниспровергнуть это зло: «Закон времени, закон природы и истории берет свое, и тяжело дышат старые Кабановы, чувствуя, что есть сила выше их, которой они одолеть не могут» (6, 327).

Добролюбов снимает всякие надежды на перевоспитание самодурства, на возможности улучшения средствами сердечного смягчения самодура. Он не верит в такое смягчение и разъясняет, что самодурство вызывается и держится самим положением самодура (власть, безответственность и имущественное превосходство). Просветы благодушия у отдельных самодуров могут быть, но капризы и привычки распоряжаться другой личностью все же и тут остаются. В этом смысле характеризуются Добролюбовым моменты «великодушия» у Большова, у Русакова, у Гордея Торцова, у Петра Ильича, у Брускова. «Исправить» самодура можно только путем лишения его того особого положения, которое он занимает. «В примере Торцова (Любима), — пишет Добролюбов, — можно отчасти видеть и выход из «темного царства»: стоило бы и другого братца, Гордея Карпыча, так же проучить на хлебе, выпрошенном Христа ради, — тогда бы и он, вероятно, почувствовал желание «иметь работишку», чтобы жить честно» (5, 137).

В освещении угнетенной стороны между Островским и статьями Добролюбова тоже имеется различие. Островский центр внимания сосредоточивает на самом положении угнетенности, вызывая сочувствие и сожаление к самому факту ско- ванности естественных и законных человеческих чувств. Добролюбов, не расходясь с Островским и вместе с Островским, разъясняет весь ужас этого положения вещей. Но для него

обнажение таких положений является лишь начальным, отправным возбудителем протеста. Одновременно с раскрытием «ненормальности» и «неестественности» такого положения он ведет оценку сложившихся сил с точки зрения будущего, со стороны предстоящей революционной борьбы. Поэтому его сочувствие к угнетенным жертвам не во всем является безусловным. Предпочтительное внимание свое он направляет к тем жертвам, которые еще не утратили в себе чувство личности, самостоятельности и способности к сопротивлению. И наоборот, пассивные, хотя и страдающие, лица вызывают с его стороны решительное осуждение (Дуня, Любовь Гордеевна, Даша и др.). Добролюбов ищет «смелости добра» (5, 108), внутреннего, ничем не поколебимого «сознания в правоте дела» (5, 101), «решимости на борьбу» (6, 3281, непримиримости и готовности на всякие жертвы, лишь бы не жить «при тех началах, которые противны» (6, 337).

У Островского столь резкого разграничения в авторских симпатиях к страдающим жертвам нет. Нет у него и столь прозрачных по мысли намеков, какие делает Добролюбов, указывая на внутреннее бессилие самодурства и на неизбежность его падения, если бы оно не поддерживалось слепотою и инертностью самих угнетенных, нет разрушения старого «чувства законности», нет столь явственного предупреждения, что «Дикой и ему подобные вовсе не способны отдать свое значение и свою силу без сопротивления» (6, 338), — одним словом, нет ничего, что в какой-нибудь степени содержало бы в себе и приоткрывало революционную мысль о том, что «выходом» из темного царства может быть только возмущение самих угнетенных.

В этой решающей мысли у Добролюбова с Островским никакой общности не было. Наталкивая читателя на революционные выводы, Добролюбов добавлял Островского.

Огромную историческую заслугу Островского Добролюбов видел в том, что он ясно отразил в своих пьесах самый вопрос, самую тему угнетения: «...он захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития» (6, 316).

В содержании пьес Островского Добролюбов указал на то, что действительно находилось в центре писательского сознания драматурга: обнаружение невнимания к человеку, защита человека от всяких форм угнетения. Общность с Белинским в

антикрепостнических и гуманистических тенденциях 40-х годов привела Островского к общности с Добролюбовым.

По связи с антикрепостническими, освободительными идеями Белинского творчество Островского в его критическом содержании имело самую живую и передовую актуальность в обстановке освободительной борьбы конца 50-х и начала 60-х годов. С этой стороны оно и было поддержано и разъяснено Добролюбовым.

Идейная преемственность между 40-ми и 50—60-ми годами, осуществленная Островским, была обозначена самим Добролюбовым. Сказав о том, что проблема личности стояла перед русским обществом издавна, что «наша история до новейшего времени не способствовала у нас развитию чувства законности... не создавала прочных гарантий для личности и давала обширное поле произволу» (6, 317), что в настоящее время «стремление к новому, более естественному устройству отношений» проявляется во все большем «пробуждении личности» и в «протесте против насилия и произвола» (6, 318), что эти общенародные требования времени с особенной полнотой и силою сказались в комедиях Островского, Добролюбов пишет: «Но не в одной только степени силы достоинство комедий его: для нас важно и то, что он нашел сущность общих требований жизни еще в то время, когда они были скрыты и высказывались весьма немногими и весьма слабо. Первая его пьеса появилась в 1847 году...» Далее, отметив, что в годы реакции, после 1847 г., «даже лучшие наши авторы почти потеряли след естественных стремлений народных» и «почти никогда не умели найти для них истинного и приличного выражения», Добролюбов продолжает: «Общее положение отразилось, разумеется, отчасти и на Островском; оно, может быть, во многом объясняет ту долю неопределенности некоторых следующих его пьес, которая подала повод к таким нападкам на него в начале пятидесятых годов. Но теперь, внимательно соображая совокупность его произведений, мы находим, что чутье истинных потребностей и стремлений русской жизни никогда не оставляло его; оно иногда и не показывалось на первый взгляд, но всегда находилось в корне его произведений... Эта черта удерживает произведения Островского на их высоте и теперь» (6, 320).

Этимися словами Добролюбов суммирует свое восприятие творчества Островского не только в теоретическом, но и в историческом плане. Сказанное о 40-х годах содержит в себе

напоминание о времени Белинского, когда в литературе впервые стала высказываться мысль, положенная в основу произведений Островского. По общему контексту видно, что при этом Добролюбовым имелась в виду именно мысль об угнетении личности. Тот же контекст указывает, что в развитии именно этой идеи как выражения «естественных стремлений народных» Добролюбов видел центральный и важнейший стержень исторической преемственности между 40-ми годами и своим временем. Добролюбов выделяет Островского из ряда других писателей в том отношении, что эта идея никогда им не утрачивалась, хотя носила «долю неопределенности» на время, в период реакции. И, наконец, ясно сказано, что именно этою чертою произведения Островского отражают интересы передовой общественности, современной Добролюбову.

Все это позволяет сделать последний вывод. То, что в творчестве Островского Добролюбовым было выдвинуто как важнейшая и определяющая черта, то, что позволило Добролюбову на материале произведений Островского глубоко осветить угнетение как коренное зло крепостнической русской жизни, то, что в произведениях Островского прозвучало для Добролюбова как «требование права, законности, уважения к человеку» (6, 317), — все это Островский мог осуществить благодаря коренному и основоположному воздействию, полученному от идей Белинского.

ОБРАЗ КУТУЗОВА И ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ Л. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

1

Едва ли кто-нибудь сомневается в том, что образ Кутузова в романе «Война и мир» находится в непосредственной связи с философско-историческими рассуждениями Толстого в том же романе. Однако эта связь часто понимается очень односторонне.

В литературе об этом романе самым распространенным является мнение, что Толстой, сообразно своей философско-исторической теории, представил Кутузова совсем бездеятельным, отказывающимся от своей воли, слепо подчиняющимся независимому от него ходу вещей и своими распоряжениями как главнокомандующего лишь санкционирующим то, что само собою складывалось в стихийном ходе обстоятельств. Обычно при этом указывают, что на военном совете перед Аустерлицким сражением Кутузов спит, что в Царевом-Займище он остается равнодушным к донесениям генералов и к представляемым военным проектам, что в Бородинском сражении он лишь инертно одобряет то, что происходит без его участия, что на военном совете в Филях он опять спит и во всех последующих событиях при преследовании бегущей армии Наполеона сознательно уклоняется от всякого вмешательства в стихийное движение войск. В параллель припоминаются замечания Толстого о том, что в истории все совершается по воле «провидения», что люди являются лишь орудиями этого провидения, что всякие попытки руководить историческими событиями и творить историю всегда бесплодны, что Кутузов понимал, что «есть что-то сильнее и значительнее его воли», и «умел отрекаться от участия в этих событиях».

О пассивности Кутузова, изображенного Толстым, говорили современники при первой публикации романа. П. Бартенев рассказывал: «Помогая графу Л.Н. Толстому в первом издании его

«Войны и мира», мы указывали ему неосновательность в изображении Кутузова (который якобы ничего не делал, читал романы и переваливался грузным старческим телом с боку на бок)»¹. Рецензент романа в «Биржевых ведомостях» говорил о том, что Кутузов у Толстого «не знал, что делать»². В «Голосе» писали, что Кутузов автором сочувственно выделен только потому, что он «ничего не делал как главнокомандующий, не принимал никаких мер, не составлял никаких планов и пассивно покорялся обстоятельствам»³. Там же упрекали Толстого в том, что он «изображает Кутузова в день Бородинской битвы совершенно бездействующим и только для формы озирающим поле сражения и выслушивающим донесения адъютантов»⁴. Наконец, говоря о всем движении событий, с недоумением указывали, что в романе Толстого «отечественная война разыгралась без всякого руководящего участия со стороны главнокомандующего»⁵.

Такое мнение о полной бездеятельности Кутузова, сочиненной Толстым в угоду его предвзятой философско-исторической теории, часто повторяется и в настоящее время как нечто совершенно бесспорное, очевидное и не подлежащее никаким сомнениям. Вот некоторые примеры.

В статье Н. Коробкова «Кутузов — стратег» о Кутузове, изображенном Толстым, говорится: «Его Кутузов, так хорошо известный по «Войне и миру», — это спокойный, мудрый фаталист, провидящий будущее и старающийся только не мешать неизбежности развивающихся событий. Его роль и качества полководца этим исчерпываются. Он так далек от личного активного воздействия на ход войны, что непритворно дремлет на совете в Филях, рассеянно слушая важные доклады, думает об обеде, и личное спокойствие интересует его гораздо больше, чем вопрос о том, «кого назначат начальником артиллерии». В таких мелочах он заранее на все согласен»⁶.

В статье С. Бычкова «Роман «Война и мир» о том же сказано так: «Автор «Войны и мира» всюду стремится отметить, что Кутузов был лишь мудрым наблюдателем событий, что он ничему хо-

¹ Летописи Государственного литературного музея. Кн. 2: Л. Н. Толстой. 1938. С. 38.

² Биржевые ведомости. 1869. № 68, 11 марта.

³ Голос. 1868. № 83, 23 марта.

⁴ Там же.

⁵ Там же. 1869. № 70, 11 марта.

⁶ Коробков Н. Кутузов — стратег // Исторический журнал. 1942. № 5. С. 52.

рошему не мешал, но в то же время ничего не организовывал. В соответствии со своими историческими взглядами, в основе которых лежало отрицание роли личности в истории и признание извечной предопределенности исторических событий, Толстой раскрывает образ Кутузова как пассивного созерцателя, являвшегося якобы лишь послушным орудием в руках провидения»¹.

Рядом с такими безоговорочными мнениями о полной пассивности Кутузова, изображенного Толстым, имеются и другие, не менее распространенные мнения, которые в какой-то степени учитывают и представленную Толстым деятельную сторону в Кутузове. В этом случае критик или исследователь, замечая какой-нибудь момент деятельности Кутузова в «Войне и мире», воспринимает такой момент как нечто внутренне несовместимое с предполагаемой пассивностью и уличает Толстого в непоследовательности. При этом такая непоследовательность объясняется как противоречие в Толстом между плохим мыслителем и хорошим художником.

При опубликовании романа такая точка зрения была высказана в статьях генерала М. Драгомирова. Приводя известное размышление Андрея Болконского о Кутузове, М. Драгомиров останавливается на его словах о том, что Кутузов «все выслушает... все поставит на свое место», и по этому поводу замечает: «Нельзя лучше очертить то, что требуется от полководца... Кутузов сам ничего не придумывал, положим, но он выбирал, кого слушать, кого нет, следовательно, он был главным деятелем; в практике идея принадлежит не тому, кто первый ее высказал, но тому, кто берет на себя решимость ее осуществить, с ответственностью за последствия осуществления». Далее, цитируя слова Андрея Болконского о том, что Кутузов «умеет отречься от участия в этих событиях, от своей личной воли», М. Драгомиров приходит в недоумение: «Каким образом человек, свободный в выборе любого из делаемых ему предложений, может, вместе с тем, отречься от участия в событиях, получающих то или другое направление *именно в зависимости от того, что этот человек выбирает*, отказываемся понять, да едва ли кто бы то ни было понять возьмется»². Далее, говоря о Бородинском сражении, М. Драгомиров одобрительно отзываясь о той сцене, где Кутузов

¹ Бычков С. Роман «Война и мир» // Л.Н. Толстой. М., 1955. С. 187; см. также: Бычков С. Л.Н. Толстой. Очерк творчества. М., 1954. С. 207.

² Оружейный сборник. 1868. № 4 и 1869. № 1. Цит. по отдельному изданию: Драгомиров М.И. Очерки. Киев, 1895. С. 70—71.

дает решительную отповедь Вольцогену, сообщавшему о будто бы происшедшем замешательстве русских войск. В этом эпизоде М. Драгомиров подчеркивает пример влияния полководца, «от которого зависит даже неблагоприятную весть повернуть на пользу делу...». «Приняв это в соображение, — продолжает М. Драгомиров, — придется признать за личностью главнокомандующего несколько иное значение, чем кажется автору «Войны и мира». Автор сам себе лучший критик: как только он принимается за живописание событий, он сам бьет наголову свои теоретические измышления».

То же самое М. Драгомиров говорит по поводу военного совета в Филях (перед оставлением Москвы), где Толстой показывает Кутузова «в минуту страшной решимости». «В «Войне и мире», — заключает здесь М. Драгомиров, — два человека: артист и мыслитель; и первый при каждом удобном случае бьет наголову второго»¹.

О подобных же противоречиях в образе Кутузова писали в «Голосе»: «Но, желая подвести и Кутузова под ту же рамку «бессознательного» участия в событиях, автор невольно впадает в противоречие с самим собою». На совете в Филях «видно, что он (Кутузов. — А. С.) один понимает значение событий и не только умеет покоряться им, но даже как бы владеет ими». «Неужели не воинская заслуга со стороны человека, который, несмотря на общее в войске стремление к наступательному образу действий, несмотря на энергические настояния всех окружающих, несмотря на ропот всей России, несмотря даже на самые положительные повеления со стороны государя и горькие упреки, сыпавшиеся на него с высоты трона за кажущееся бездействие, устоял на своем и, так сказать, вопреки России, спас армию?»²

Вспоминались и другие факты из поведения Кутузова, «опровергавшие» теорию Толстого: озабоченность Кутузова после разгрома Мака, вывод Кутузовым русской армии из угрожавшей ей тогда опасности, умение Кутузова воспользоваться благоприятными обстоятельствами и ошибками неприятеля³, разумное согласие Кутузова с одними предложениями и несогласие с

¹ Драгомиров М. И. Очерки. С. 87, 89, 107.

² Голос. 1869. № 70.

³ Полнер Т. «Война и мир» Л. Н. Толстого // «Война и мир»: Сб. М., 1912. С. 69—70.

другими¹. Из всего этого делается вывод о различиях у Толстого между его теоретической мыслью и художественной непосредственностью.

О тех же противоречиях в образе Кутузова, вызванных противоречиями между Толстым-художником и Толстым-мыслителем, продолжают писать и в настоящее время. «В образе Кутузова, — говорится в одной из недавних статей о Толстом, — скрещиваются обе линии, параллельно развиваемые в последних двух томах «Войны и мира», третьем и особенно четвертом, — линия художественного повествования и линия философско-исторических отступлений. Естественно, что это внесло противоречия в образ великого полководца». «Толстой... отрицает... роль личности в истории». Это положение Толстой «пытался проиллюстрировать деятельностью Кутузова, И отсюда — противоречие в образе великого полководца». «Вступая в прямое противоречие со своими философскими положениями, Толстой рисует Кутузова как полководца, действующего по заранее обдуманному плану, как подлинного организатора победы русских войск над наполеоновской армией. Значение воли, ума и полководческого таланта Кутузова Толстой особенно подчеркнул в его решении дать Бородинское сражение»².

В последних словах этой цитаты имеются большие неточности, но здесь нам важно лишь отметить пример распространенного понимания образа Кутузова как механического соединения противоположных представлений, разместившихся порознь в «Толстом-художнике» и «Толстом-мыслителе»³.

Во всех этих примерах связь образа Кутузова с философско-исторической теорией Толстого усматривается лишь там, где считается возможным говорить о пассивности Кутузова, и, наоборот, там, где говорится о проявлении руководящей деятельности Кутузова, объявляется отпадение Толстого от своей теории, чудесно не замечаемое им самим.

¹ *Перцев В.* Философия истории Л.Н. Толстого // «Война и мир»: Сб. М., 1912. с. 141.

² *Бурсов В. Л.* Толстой // История русской литературы. Т. IX. Ч. 2. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 515—517.

³ В том же смысле о Кутузове в «Войне и мире» см.: *Леушева С.* Роман Л. Толстого «Война и мир». Пособие для учителя. М.: Учпедгиз, 1957. С. 152—153; *Бражник Н.* Изучение романа Л.Н Толстого «Война и мир» в средней школе. М.: Учпедгиз, 1957. С. 22—23; *Покровская В.* Основные темы романа «Война и мир» и анализ художественных образов. Пенза, 1952. С. 26—27.

Но действительно ли философско-историческая теория Толстого в романе «Война и мир» исключает всякую руководящую деятельность и от исторического деятеля не требует ничего, кроме пассивной покорности стихийно складывающимся обстоятельствам? Действительно ли о деятельности Кутузова Толстой говорит лишь там, где описывает его поведение как художник, и никогда об этой деятельности не говорит, никогда ее не обозначает, если о том же Кутузове он рассуждает обобщенно, как историк-мыслитель?

2

По Толстому, в историческом процессе осуществляется скрытая ведущая целесообразность. Для каждого человека деятельность в ее субъективных целях является сознательной и свободной, но в сложении итогов многих и разных деятельностей получается не предусматриваемый и не сознаваемый людьми результат, осуществляющий волю «провидения». Чем более отдельные люди связаны в своей деятельности с другими людьми, тем более они служат «необходимости», то есть тем более их воля переплетается, сливается с волею многих других людей и через то становится менее субъективно свободной. С этой точки зрения общественные или государственные деятели являются наименее субъективно свободными и наиболее вынужденными соотносываться с общими обстоятельствами и подчиняться необходимости.

В огромном большинстве этот закон люди выполняют неведомо для себя, слепо, ничего не зная, кроме своих частных целей. И лишь «великие люди» оказываются способными в некоторой мере отрешиться от узко личного, проникнуться целями понятой ими совершающейся общей необходимости и, таким образом, стать в своей деятельности сознательными проводниками высшего общего смысла истории.

Таков Кутузов. Он, с одной стороны, как и все другие люди, не знает и не может знать конечные цели «провидения» и поэтому многое осуществляет «бессознательно», неведомо для себя, но вместе с этим Кутузов в каких-то своих пределах ощущает общий смысл событий, отдается ему и, таким образом, осуществляет общее не только «бессознательно», но и сознательно. Это и сообщает деятельности Кутузова особый характер, отличающий его

от всех других исторических деятелей, представленных в «Войне и мире». Кутузов отличается от них не тем, что они «действуют», а он «бездействует», а тем, что он действует иначе, чем они.

Действия Кутузова не являются исключением; наоборот, исключение представляют моменты бездействия, которые всегда получают особое объяснение. Кутузов действует всюду, где его выводит автор: как в конкретно-художественных эпизодах, так и в обобщенной философско-исторической характеристике¹.

В Браунау, вопреки требованиям австрийского командования, Кутузов решительно отказывается защищать Вену. Имея свой план для действия русских войск, он быстро переходит на левый берег Дуная, атакует дивизию Мортье и разбивает ее.

В Кремсе пишется диспозиция для Багратиона, отправляющегося по его приказанию к Шенграбену.

При Аустерлице Кутузов страдает от того, что его власть стеснена присутствием Александра и командованием Вейротера. Пассивность Кутузова на военном совете перед Аустерлицем Толстой объясняет не равнодушием его или безучастным ожиданием неизбежности, а связанностью в присутствии Александра.

В обрисовке состояния Кутузова после смотра в Царевом-Займище Толстым подчеркивается его нерасположение к ненужным позам и фразам в обстановке официальной парадности.

Считают, что Толстой здесь известными словами Андрея Болконского высказал оправдание инертности Кутузова как главнокомандующего. Эти слова часто приводятся как доказательство авторской защиты полного отказа Кутузова от собственной воли. «Он понимает, — думает Андрей Болконский о Кутузове, — что есть что-то сильнее и значительнее его воли, — это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение и, ввиду этого значения, умеет отречься от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое»².

Эти слова, если их брать в полном тексте, не могут быть приняты за отказ от всякой деятельности. Они означают не что иное, как признание необходимости разумного включения личной воли исторического деятеля в объективную логику вещей.

¹ В имеющейся литературе деятельная направленность Кутузова наиболее полно учтена в статье В. Асмуса «Война в романе Льва Толстого «Война и мир»» (Знамя. 1938. № 9).

² Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. Т. 6. М., 1962. С. 199. В дальнейшем тексты «Войны и мира» цитируются по этому изданию.

Мудрый деятель, понимая смысл событий, умеет отказаться «от своей личной воли, направленной на другое», то есть от воли, не соответствующей этой объективности. Личную деятельность и ведущую необходимость Толстой здесь не противопоставляет, не взаимоисключает, но говорит о них как о едином, не усматривая в этом единстве никакого логического противоречия.

Приведем выдержку из черновых текстов, где речь идет о том же сочетании личной деятельности с сознанием повелевающей необходимости: «Заслуга, великая заслуга Кутузова — и едва ли был в России другой человек, имевший эту заслугу, — состояла в том, что он своим старческим созерцательным умом умел видеть необходимость покорности неизбежному ходу дел, умел и любил прислушиваться к отголоску этого общего события и жертвовать своими личными чувствами для общего дела».

Нельзя сомневаться в том, что Толстой, говоря об отказе «от своей личной воли, направленной на другое», и о «покорности общему ходу дел», имел в виду не безвольную беспечность Кутузова (как это часто трактуется в критике), а особый характер, особый тип его деятельности, воодушевленной и обоснованной требованиями объективной (внеличной) необходимости. Эта особенность Кутузова в романе оттеняется характеристикой других исторических лиц, которые в своей деятельности руководствовались «личными соображениями».

В описании поведения Кутузова при Бородинском сражении у Толстого опять речь идет не о его «пассивности», а о его напряженной деятельности, как представлял себе Толстой деятельность полководца в ее разумном содержании.

У Толстого о Кутузове здесь сказано: «Он не делал никаких распоряжений, а только соглашался или не соглашался на то, что предлагали ему». «Соглашался или не соглашался», — следовательно, делал выбор, производил оценку и своим согласием или несогласием направлял движение.

Далее Толстой пишет: «Он выслушивал привозимые ему донесения, отдавал приказания, когда это требовалось подчиненными; но, выслушивая донесения, он, казалось, не интересовался смыслом слов того, что ему говорили, а что-то другое в выражении лиц, в тоне речи доносивших интересовало его. Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся с смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сражения не распоряжения главнокомандующего, не место, на

котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти».

В какой мере можно одобрить все эти положения, характеризующие, по Толстому, роль полководца, — это другой вопрос. Сейчас, когда речь идет о наличии деятельности у Кутузова, нам здесь важно подчеркнуть слова: «руководил ею, насколько это было в его власти». Таким образом, Кутузов и здесь представлен не пассивным, но всею волею своей выполняющим то, что он считал в его положении самым важным. «Общее выражение лица Кутузова, — добавляет Толстой, — было сосредоточенное, спокойное внимание и напряжение, едва превозмогавшее усталость слабого и старого тела».

В дальнейшем повествовании о всем ходе войны Толстой непрерывно держит в фокусе внимания внутреннюю энергию и волю Кутузова, опирающуюся на логику всех обстоятельств. При оставлении Москвы и далее Кутузов у Толстого всюду имеет свою сознательно поставленную систему действий и противостоит всяким давлению, какие могли бы помешать его целям (давление из Петербурга со стороны царя, интриги в штабе, карьеризм и честолюбие полководцев и проч.).

В специальной главе, где Толстой в обобщенных положениях определяет историческое величие Кутузова, говорится опять не о его «пассивности», а о его деятельности, деятельности сознательной, проникнутой едиными целями, последовательной и осуществляющей задачи ведущей исторической необходимости.

«Действия его (Кутузова. — А. С.), — пишет Толстой, — все, без малейшего отступления, все направлены к одной и той же цели, состоящей в трех делах: 1) напрячь все свои силы для столкновения с французами, 2) победить их и 3) изгнать из России, облегчая, насколько возможно, бедствия народа и войска».

Все, что было вне этих целей или мешало их выполнению, все это со стороны Кутузова встречало решительное сопротивление. Только когда французы были изгнаны, Кутузов, остановившись в Вильно, прекратил свою деятельность.

Известно, что из всех исторических деятелей в романе «Война и мир» только один Кутузов выделен автором как «великий человек». Величие его Толстой видит в том, что он целью своей личной деятельности поставил цель общей необходимости, Кутузов, по словам Толстого, «постигая волю провидения», «подчинял ей свою личную волю».

В чем, по Толстому, состояло у Кутузова его постижение воли «провидения», на этом необходимо особо остановиться.

Эту «силу прозрения» некоторые понимают в том смысле, что у Толстого Кутузов наперед предугадывает исход совершающихся событий и поэтому считает возможным находиться в полной беспечности: «...это спокойный, мудрый фаталист, провидящий будущее и старающийся только не мешать неизбежности развивающихся событий»¹. В действительности у Толстого речь идет не об этом. Кутузов в «Войне и мире» меньше, чем другие, считает возможным наперед знать сложение ожидаемых обстоятельств. Как и другие, по Толстому, Кутузов, например, не мог знать и не знал, как сложится Бородинское сражение. По описанию Толстого, Бородинское сражение произошло без прямых намерений Наполеона и Кутузова и далеко не по тем планам, какие намечали обе стороны. «Давая и принимая Бородинское сражение, — писал Толстой, — Кутузов и Наполеон поступили произвольно...»

И после Бородинского сражения, и после оставления Москвы Кутузов долго находится в постоянной и мучительной тревоге. Следовательно, о том, что Кутузов наперед «прозревает» ход и результат событий, никакой речи быть не может.

Не может быть речи и о том, что Кутузов у Толстого постигает волю «провидения» в ее конечных провиденциальных целях. Там, где Толстой говорит о необозримой многопричинности событий и конечной «таинственности» воли «провидения» в истории, в этом контексте Кутузов ничем от других людей не отличается, он в этом случае становится в ряд со всеми участниками событий, в том числе и с Наполеоном, и с Александром, и с простым солдатом, и с московской барыней, по своим мотивам выезжавшей из Москвы.

Кутузов выделен Толстым в том отношении, что «один в противность мнению всех мог угадать так верно значение народного смысла события» и «ни разу во всю свою деятельность не изменил ему». Иначе сказать, не о конечном, общемировом прозрении Кутузова идет речь у Толстого, а о прозрении, взятом в пределах «общего», но лишь национально-исторического «народного» значения. Об этом и говорит Толстой, когда утверждает, что Кутузов один понимал тогда «весь громадный смысл события».

¹ Коробков Н. Кутузов — стратег // Исторический журнал. 1942. № 5. С. 52.

С этой особенностью Кутузова как «великого человека» в романе сочетается присущее Кутузову верное нравственное чувство. О связи этой черты Кутузова с общей философско-исторической концепцией Толстого будет речь несколько ниже.

3

Вопрос об источниках философско-исторических взглядов Толстого пока мало изучен. В специальной литературе было высказано мнение, что философско-исторические взгляды Толстого, выраженные им в романе «Война и мир», явились результатом непосредственного влияния на него главным образом со стороны М. Погодина и С. Урусова¹. Едва ли это так.

Тем лицам, которые в период работы Толстого над романом были его личными собеседниками по вопросам истории (М. Погодин, П. Бартенев, Ю. Самарин, С. Урусов, С. Юрьев), его концепция стала известна только тогда, когда она у него уже сложилась, когда в основной части его исторические рассуждения были уже написаны и даже напечатаны в IV томе романа², вышедшем в середине марта 1868 г., и в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», помещенной в «Русском архиве» в том же марте 1868 г. По поводу этой статьи М. Погодин обратился к Толстому 21 марта 1868 г. с письмом: «Вчера прочел Ваше объяснение (Несколько слов...). Вас занимает старый извечно новый вопрос о предопределении и *libre arbitre*, свободе и необходимости. Это есть тайна истории... Посылаю Вам книжицу, изданную мною 30 лет назад... Прочтите и скажите Ваше мнение: она для Вашей мысли представит несколько замечаний». На это письмо Толстой ответил: «Меня очень обрадовало Ваше письмо... Мысли мои о границах свободы и зависимости и мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минуту занял меня. Мысли эти плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того миросозерцания, которое бог один знает какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное

¹ Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Кн. 2: 60-е годы. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.

² Этот том романа соответствует первым двум частям III тома последующих изданий. См.: Цяловский М.А. Как писался и печатался роман «Война и мир» // Толстой и о Толстом. Сб. 3. М.: Изд. Толстовского музея, 1927. С. 160. Ср.: Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 16. С. 110—115.

спокойствие и счастье... За книгу благодарю. Прочту и уверен, что найду подтверждение своего взгляда»¹.

Таким образом, книжку М. Погодина Толстой мог прочитать, когда его взгляды уже получили печатное выражение. Вопрос о возможности непосредственного влияния этой книги на вышедший в 1868 году IV том «Войны и мира» тем самым снимается. Кроме того, смысл приведенных писем свидетельствует, что и личных бесед по этим вопросам между ними до тех пор не было. И впоследствии едва ли Толстой в этой книге М. Погодина мог почерпнуть что-либо новое для себя. Небольшая книжка М. Погодина содержит в себе короткие отрывочные заметки по разным вопросам всеобщей истории. В конце книги помещена лекция Погодина «О всеобщей истории». В лекции, в частности, говорится о сочетании в истории начал свободы и необходимости. Погодин ни в какое истолкование этого сосуществования не входит, объявляет его неприкосновенной «тайной» и предостерегает молодых историков, чтобы они не соблазнились примером «некоторых немецких философов», стремившихся постичь эту «тайну». В другом месте, без всякой связи с иными заметками, помещенными в книге, имеется следующий «афоризм»: «Каждый человек действует для себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняется другой, высший план, и из суровых, тонких, гнилых нитей биографических сплетается каменная ткань истории»². Вот все, что в этой книжке имеет некоторое тематическое сходство с тем, что по вопросам истории говорится в романе Толстого.

Что касается С. Юрьева, С. Урусова и Ю. Самарина, то из писем Толстого известно, что «исторические мысли» Толстого при опубликовании соответствующих частей романа для них были новостью. В письме Толстого к С.А. Толстой от 18 января 1869 г. имеется сообщение: «Исторические мысли мои поразили очень Юр[ьева] и Урусова и очень оценены ими; но с Самариным, вовлекшись в другой философский спор, и не успели поговорить об этом» (83, 160). Такое сообщение могло последовать только в том случае, если до сих пор с этими собеседниками у Толстого не было обмена этими «историческими мыслями».

¹ Летописи Государственного литературного музея. Кн. 2. Л.Н. Толстой. 1938. С. 33. Речь идет о книге М. Погодина «Исторические афоризмы» (М., 1836).

² *Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 125 и 64.*

В 1868 г. появилась книга С. Урусова «Обзор кампаний 1812 и 1813 годов...». В предисловии автор сообщает, что его исследование написано в связи с появлением романа «Война и мир». «Суждения автора (Толстого. — А. С.) о причинах войны 1812 года и взгляд его на военные события внушили мне мысль искать исторические законы, преимущественно же законы войн, с помощью математического анализа»¹. В последующем изложении С. Урусов ссылается на рассуждения Толстого о многих причинах, вызвавших вторжение Наполеона в пределы России, и на изображение в «Войне и мире» второго периода войны 1812 года². Все это свидетельствует о том, что на этом этапе (1868 г.) не С. Урусов был побудителем для философско-исторических рассуждений Толстого, а Толстой для Урусова.

4

Обращаясь к общей философско-исторической традиции, которая могла повлиять на Толстого³, замечаем прежде всего давнюю известность и сравнительную распространенность мысли об осуществлении в истории некой объективной целесообразности средствами частных целей и поступков, которые в общем сложении дают непредвиденный объективный результат. Такая мысль по разным поводам и в разном применении высказывалась многими.

У Адама Смита эта мысль является руководящей, когда речь идет о соотношении индивидуальных и общественных выгод. Например, говоря об употреблении частного капитала на поддержку отечественной промышленности, Адам Смит пишет: «Разумеется, обычно он («отдельный человек», владелец частного капитала. — А. С.) и не имеет в виду содействовать общественной пользе и не сознает, насколько он содействует ей. Предпочитая оказать поддержку отечественной промышленности, а не иностранной, он имеет в виду лишь свой собственный интерес,

¹ Урусов С. С. Обзор кампаний 1812 и 1813 годов, военно-математические задачи и о железных дорогах. М., 1868. С. V.

² Там же. С. 2—3 и 14—20.

³ В этой главе, как и во всей настоящей статье, имеются в виду только те философско-исторические замечания Толстого в романе «Война и мир», которые были написаны до эпилога. Над эпилогом Толстой работал уже после того, как создание образа Кутузова было закончено.

а направляя эту промышленность таким образом, чтобы ее продукт обладал максимальной стоимостью, он преследует лишь собственную выгоду, причем в этом случае, как и во многих других, он невидимой рукой направляется к цели, которая совсем и не входила в его намерения... Преследуя свои собственные интересы, он часто более действительным образом служит интересам общества, чем тогда, когда сознательно стремится служить им»¹. В какой-то мере подобные выражения сходятся с тем, что говорит Толстой о сложении индивидуальных целей в некий общий непредвиденный результат. Но по различию объектов, к которым применяется эта общая мысль тем и другим автором, едва ли можно говорить об их прямой преемственности.

Ту же мысль Толстой мог встретить в статье Канта «Идея о всеобщей истории с космополитической точки зрения». Кант здесь говорит о подчиненности явлений человеческой свободы общим законам. Через индивидуальное осуществляется общее. В игре страстей, в антагонизме частных побуждений отдельных людей и целых народов неведомо для самих людей, помимо их намерений, в итоге создается преемственное в поколениях поступательное движение общих целей природы. В этом принципе имеется общность с исходными положениями Толстого. Однако у Канта совсем нет аналогичной Толстому направленности этой мысли к истолкованию исторических событий и к пониманию деятельности исторических лиц.

В поле зрения Толстого могли также оказаться некоторые аналогичные положения Шеллинга в его «Системе трансцендентального идеализма». По Шеллингу: «Через самую свободу и по мере того, как я полагаю себя действующим свободно, совершенно бессознательно, т. е. без всякого моего к тому содействия, должно возникать нечто мною не предусмотренное»; при всем разнообразии действия людей, при самой их широкой произвольности все же волей-неволей они приводят «нас к тому, на что мы и не рассчитывали», приводят даже «наперекор нашей воле»². Однако у Шеллинга эта тема развивается лишь в самой широкой абстракции, собственно истории тоже еще нет.

В наибольшей близости к содержанию рассуждений Толстого находится ряд методологических принципов Гегеля, изложенных

¹ См. А. Исследование о природе и причинах богатства народов. Т. II. М.; Л., 1935. С. 32.

² Цит. по русскому переводу: Шеллинг Ф.-В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936. С. 344 и след.

во вводной главе к его «Философии истории». Здесь совпадает целый комплекс идей. Рядом с этим, как увидим ниже, Толстой в «Войне и мире» в некоторых важных для него пунктах полемизирует с Гегелем, но полемизирует, оперируя теми же понятиями и категориями, которые являются у него общими с гегелевскими.

Все это побуждает поставить вопрос о возможности непосредственного влияния на Толстого этой книги Гегеля¹.

5

В биографических материалах, касающихся Толстого, имеются сведения, которые на первый взгляд говорят о полной невосприимчивости Толстого к сочинениям Гегеля.

В письме к Н.Н. Страхову от 17 декабря 1872 г. Толстой, положительно отзываясь о книге Н. Страхова «Мир как целое», с неудовольствием отмечает помещенные там две выписки из Гегеля. «Я не понимаю, — жалуется он, — прочтя несколько раз, ни единого слова. Это моя судьба с Гегелем... Менее всего понимаю, как с вашей ясностью может уживаться этот сумбур» (61, 348). Н.Н. Страхов в ответном письме, видимо, по поводу этих слов Толстого, упомянул о его «идиосинкразии к Гегелю»².

В «Записях» С.А. Толстой имеется упоминание о том, что Толстой, занимаясь философией, «считал Гегеля пустым набором фраз»³.

Рядом с этим упоминания о Гегеле в переписке Толстого и в его произведениях свидетельствуют, что он вполне сознательно и обдуманно реагировал на разные особенности философии Гегеля. В письме к Н.Н. Страхову от 17 мая 1876 г. он отмечает «гегельянский характер» доказательств в статье Ю. Самарина по поводу сочинений Макса Мюллера (62, 276). В философии Вл. Соловьева он указывает гегелевские влияния. Н. Страхов по

¹ Некоторые замечания о сходстве взглядов Толстого и Гегеля имеются в статье *М. Рубинштейна* «Философия истории в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»» (Русская мысль. 1911. Июль. С. 94—95) и в статье *Ф.В. Константинова* «Роль личности в истории, в развитии общества» (Роль народных масс и личности в истории: Сб. М., 1957. С. 288—289, 293—296).

² Толстовский музей. Т. II. Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. СПб., 1914. С. 24.

³ Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1860—1891. Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 30.

этому поводу писал Толстому 1 января 1875 г.: «Ваше мнение о Соловьеве я разделяю; хоть он явно и отрицается от Гегеля, но втайне ему следует»¹.

С философией Гегеля Толстому приходилось сталкиваться по разным поводам и в разные годы жизни. Первое знакомство относится к молодым годам. В трактате «Так что же нам делать?» Толстой писал: «Когда я начал жить, гегельянство было основой всего: оно носилось в воздухе, выражалось в газетных и журнальных статьях, в исторических и юридических лекциях, в повестях, в трактатах, в искусстве, в проповедях, в разговорах. Человек, не знавший Гегеля, не имел права говорить; кто хотел познать истину, изучал Гегеля. Все опиралось на нем...» (25, 332).

Ближайшими собеседниками молодого Толстого по общим вопросам мировоззрения в ту пору были гегельянцы. Б. Чичерин, В. Боткин, А. Дружинин, Ю. Самарин (тогда гегельянец), К. Аксаков — все в разной степени и по-разному были проникнуты философией Гегеля, различно на нее реагируя, но неизменно считаясь с нею и следуя ей хотя бы в самой постановке вопросов. Правда, такой законченный гегельянец, как Б. Н. Чичерин, не считал Толстого «философом», но тут в большой мере сказались и профессионализм Чичерина, свысока смотревшего на Толстого как на самоучку, «вообразившего себя мыслителем, призванным поучать мир»², и тогдашняя неуверенность в себе Толстого, а главное, тут сказалось огромное различие в тех критериях, с какими Толстой и Чичерин подходили к оценке идейной жизни.

Во всяком случае, основные идеи Гегеля уже тогда Толстому были известны, и надо предполагать, что во время философских чтений в работе над романом «Война и мир» Гегелю Толстым было уделено большое внимание. Отметим, что в черновых рукописях Толстого, относящихся к роману «Война и мир», среди философов, обсуждавших вопрос о свободе воли, им назван и Гегель (15, 226).

Упоминания о Гегеле в письмах и бумагах Толстого увеличиваются в конце 70-х и начале 80-х г. в связи с переживаемым тогда кризисом. С середины 80-х г. полемическое внимание Толстого к Гегелю было связано с его работой над трактатом «Что такое искусство?».

Толстой не раз упоминает о свойственной Гегелю «запутанности выражений» (69, 96), о недостатках и трудностях его

¹ Толстовский музей. Т. II. Переписка Л.Н. Толстого с Н.Н. Страховым. С. 56.

² Письма Толстого и к Толстому. М.; Л., 1928. С. 15.

«изложения» (62, 221—223). Однако решающее значение для нерасположения Толстого к Гегелю, разумеется, имела не «запутанность выражений». Та же «запутанность выражений», по его словам, была свойственна и Канту (69, 96), но это не помешало Толстому с восхищением прочитать «Критику практического разума» (64, 102, 104—106).

У Гегеля Толстой порицал нравственный индифферентизм. «Выводы этой философской теории, — писал он, — потакали слабостям людей. Выводы эти сводились к тому, что все разумно, все хорошо, ни в чем никто не виноват» (25, 331—332). В трактате «Так что же нам делать?» гегелевское учение рассматривается как пример недопустимой и вредной философии, где «оправдывается власть одних над другими» (25, 317, 327). Именно в этом для Толстого состояла «узость», «низменность» философии Гегеля. Учение Гегеля об искусстве Толстой характеризует как порочный эстетизм, оторванный от нравственности (30, 47—48, 262, 264; 53, 302; 57, 77).

При определении связей (в положительном или в отрицательном смысле) рассуждений Толстого в «Войне и мире» с «Философией истории» Гегеля нельзя не учитывать разницы между обоими авторами в их основной теме.

Главной темой для Толстого был вопрос о роли личности в истории. В связи с этим Толстой говорит о многопричинности исторических событий, о роли исторических деятелей, о природе власти, о свободе и необходимости, о «провидении», о сознательном и бессознательном в поведении людей, о целях и результатах их деяний и проч.

Толстой не касается самого содержания ведущих целей «провидения»; он стремится лишь подчеркнуть независимость выполнения этих целей от намерений людей и подчиненность всех событий некоторым общим тенденциям, выходящим за пределы людских сознательных побуждений. Конечные цели истории человечества, находящиеся в воле «провидения», у Толстого остаются неведомыми. В философии истории Гегеля, наоборот, это является главным, а те вопросы, которые были ведущими для Толстого, занимают подчиненное место. Гегель их касается лишь постольку, поскольку ему надо сказать, какими средствами пользуется дух для того, чтобы реализовать свою идею¹.

¹ Гегель. Сочинения. Т. VIII. М.; Л., 1935. С. 20 и след. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Мысль о том, что в деятельности людей, выполняющих свои частные цели, одновременно осуществляются и некоторые иные, объективные, «общие» цели, эта мысль одинаково и для Толстого и для Гегеля является самой первой в трактовке всего комплекса общих для них вопросов: о свободе и необходимости, о человеке как самостоятельной единице и как орудии «провидения», об объективной функции людских «страстей», о преимуществах и о пределах сознательного и бессознательного начала в «великих людях» и проч.

Толстой, говоря о причинах войны 1812 года, пишет: «Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей... Царь — есть раб истории. История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей».

То же самое Толстой говорит о всех участниках войны. «Они боялись, тщеславились, радовались, негодовали, рассуждали, полагая, что они знают то, что они делают, и что делают для себя, а все были произвольными орудиями истории и производили скрытую для них, но понятную для нас работу. Такова неизменная судьба всех практических деятелей... Провидение заставляло всех этих людей, стремясь к достижению своих личных целей, содействовать исполнению одного огромного результата, о котором ни один человек (ни Наполеон, ни Александр, ни еще менее кто-либо из участников войны) не имел ни малейшего чаяния».

Всякое действие является одновременно сознательным и бессознательным: сознательным по отношению к индивидуальным целям исполнителя и бессознательным по отношению к тем непредвиденным результатам, которые не содержались в создаваемых целях исполнителя¹.

У Гегеля об этом говорится так: «...живые индивидуумы и народы, ища и добываясь своего, в то же время оказываются средствами и орудиями чего-то более высокого и далекого, о чем они ничего не знают и что они бессознательно исполняют» (стр. 25). «Во всемирной истории благодаря действиям людей вообще получаются еще и несколько иные результаты, чем те, к которым

¹ Этот специальный смысл терминов «сознательный» и «бессознательный» в критике часто не учитывается, и в связи с этим возникает ошибочная трактовка вопроса о соотношении «сознательного» и «бессознательного» в понимании Толстого. См., напр., в статье Н. Кареева «Историческая философия в романе «Война и мир»» (*Кареев Н.И. Собр. соч. Т. II. СПб., 1912. С. 111—117*).

они стремятся и которых они достигают, чем те результаты, о которых они непосредственно знают и которых они желают; они добиваются удовлетворения своих интересов, но благодаря этому осуществляется еще и нечто дальнейшее, нечто такое, что скрыто содержится в них, но не сознавалось ими и не входило в их намерения» (стр. 27). «Всеобщее все же содержится в частных целях и осуществляется благодаря им» (стр. 25).

Для обозначения частных целей и личной, субъективной воли деятелей Гегель пользуется термином «страсти», поясняя, что в этом случае он имеет в виду «вообще деятельность людей, обусловленную частными интересами, специальными целями, или, если угодно, эгоистическими намерениями» (стр. 23). «Эта неизмеримая масса желаний, интересов и деятельностей является орудием и средством мирового духа, для того чтобы достигнуть его цели, сделать ее сознательной, осуществить ее» (стр. 24—25).

Толстой о том же говорит так: «И все для исполнения предназначенной цели употребляется невидимым машинистом и берется во внимание: и пороки, и добродетели, и страсти, и слабости, и сила, и нерешительность — все, как будто стремясь к одной своей ближайшей цели, ведет только к цели общей».

О великих людях, об их «прозрении» или «проницательности» у Гегеля говорится очень сходно с тем, что Толстой говорит о Кутузове. Гегель считает, что «великие люди», с одной стороны, как и все, подчинены общему закону: они являются бессознательными орудиями высших целей. Но рядом с этим они в известной мере и сознательно служат целям «всеобщего»; они не сознают «идеи вообще», но все же проникают в «ближайшую ступень в развитии их мира» (стр. 29).

Кроме этих главных положений, общих для исторической теории Толстого и Гегеля, отметим некоторые частности, тоже указывающие на преемственные связи между ними.

Толстой в судьбе Кутузова, исторический подвиг которого не получил при его жизни должного признания, видит проявление общего трагического положения великих людей среди толпы, неспособной их понять. «В 12-м и 13-м годах, — пишет Толстой, — Кутузова прямо обвиняли за ошибки. Государь был недоволен им. И в истории, написанной недавно по высочайшему повелению¹, сказано, что Кутузов был хитрый придворный: лжец,

¹ Толстой имеет в виду книгу М. Богдановича «История Отечественной войны 1812 года по достоверным источникам. Составлена по высочайшему повелению» (Т. I—II. СПб., 1859; Т. III. СПб., 1860).

боявшийся имени Наполеона и своими ошибками под Красным и под Березиной лишивший русские войска славы — полной победы над французами.

Такова судьба не великих людей, не *grand-homme*, которых не признает русский ум, а судьба тех редких, всегда одиноких людей, которые, постигая волю провидения, подчиняют ей свою личную волю. Ненависть и презрение толпы наказывают этих людей за прозрение высших законов».

О таком же положении великих людей говорится и в книге Гегеля: «...если мы бросим взгляд на судьбу этих всемирно-исторических личностей, призвание которых заключалось в том, чтобы быть доверенными лицами всемирного духа, оказывается, что эта судьба не была счастлива... Они рано умирают, как Александр, их убивают, как Цезаря, или их ссылают, как Наполеона на остров Св. Елены». Всегда находятся «завистливые люди, которых раздражает великое, выдающееся, которые стремятся умалить его и выставить напоказ его слабые стороны» (стр. 29).

Здесь же у Гегеля имеется еще одна частность, которая нашла свой отзвук в «Войне и мире». У Гегеля сказано: «Они (всемирно-исторические личности. — А. С.) появлялись не для спокойного наслаждения, вся их жизнь являлась тяжелым трудом... Когда цель достигнута, они отпадают, как пустая оболочка зерна» (стр. 30). Толстой описание последних дней Кутузова заканчивает словами: «Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен, Россия освобождена и поставлена на высшую степень своей славы, русскому человеку, как русскому, делать больше было нечего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер».

Все, что сближает Толстого с Гегелем, направлено у Толстого на обоснование ограниченного значения индивидуальной воли и признание объективной необходимости, подчиняющей волю человека своим условиям и своим законам. В характеристике Кутузова эта теория являлась принципом, объясняющим особенности его личной деятельности. Отсюда выводились его сдержанность и его сосредоточенное внимание к общему сложению обстоятельств, которым он, не теряя своей целеустремленности, должен был подчинять свою волю. Учение Гегеля о соотношении свободы и необходимости помогало Толстому представить своеобразие поведения Кутузова как результат понимания общего хода вещей и как проявление целенаправленности, сознательно подчиненной народной необходимости.

Исходная основа философии Гегеля, также и философии самого Толстого, не позволила этой теории выйти за пределы фатализма. «Необходимость» Гегелем трактуется как ведущая сила «мирового духа» или «провидения»; также и Толстой ту же «необходимость» или совокупность причин в конце концов возводит к воле и целям «провидения». В конечном итоге воля людей утрачивает всякое значение, а движущей силой истории оказывается некая потусторонняя (нечеловеческая) воля. Толстой не хотел называть себя «фаталистом»¹, но по принятому основному принципу неизбежно им оказывался. В этом состоит главный идейный порок исторической теории Толстого. Этот порок отразился и в концепции образа Кутузова: «необходимость» иногда оказывалась акцентированной в ущерб «свободе».

Резкое несогласие с Гегелем у Толстого было в вопросе об оценке «великих людей». Гегель деятельность великих людей освобождает от моральной оценки и нравственной ответственности. «То, чего требует и что совершает в себе и для себя сущая конечная цель духа, то, что творит провидение, стоит выше обязанностей, вменяемости и требований, которые выпадают на долю индивидуальности по отношению к ее нравственности». «Таким образом, дела великих людей, которые являются всемирно-историческими индивидуумами, оправдываются не только в их внутреннем бессознательном значении, но и с мирской точки зрения. Но нельзя с этой точки зрения предъявлять к всемирно-историческим деяниям и к совершающим их лицам моральные требования, которые неуместны по отношению к ним» (стр. 64).

Точка зрения Толстого составляет прямую противоположность такому устранению нравственных требований. Для Толстого самая основа задач, которые ставит себе великое деяние великого человека, имеет нравственный характер. Вопреки репутации «великого тела», какую имел у многих Наполеон (в том числе у Гегеля), Толстой не признает его великим не только потому, что не находит у него должного понимания значения совершавшихся событий, участником которых он был, но и потому, что во всех делах его усматривает лишь эгоистические, жадные, честолюбивые претензии, совершенно пренебрегающие требованиями добра.

Ничтожество Наполеона, по Толстому, состоит в том, что он «никогда, до конца жизни, не мог понимать... ни добра, ни

¹ Ср.: Дневники С.А. Толстой. Ч. I. 1860—1891. М., 1928. С. 327.

красоты, ни истины, ни значения своих поступков, которые были слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего человеческого, для того чтобы он мог понимать их значение. Он не мог отречься от своих поступков, восхваляемых половиной света, и потому должен был отречься от правды и добра и всего человеческого».

Определения «величия», допускающие игнорирование и нарушение законов добра и правды, вызывают у Толстого удивление и возмущение: «Нет ужаса, который бы мог быть поставлен в вину тому, кто велик.

«C'est grand!» — говорят историки, и тогда уже нет ни хорошего, ни дурного... И никому в голову не придет, что признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости... И нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Полемика Толстого именно с Гегелем явно ощущается в словах, заканчивающих обобщенную характеристику Кутузова. Гегель, порицая тех, кто подходит к «великим людям» с нравственными требованиями, вспоминает поговорку: «Известна поговорка, что для камердинера не существует героя... не потому, что последний не герой, а потому, что первый — камердинер» (стр. 31).

Толстой, подчеркивая нравственную высоту Кутузова, вспоминает ту же поговорку, сообщая ей противоположный смысл. И только это чувство («народное чувство». — А. С.) поставило его на ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтоб убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их. Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история.

Для лакея не может быть великого человека, потому что у лакея свое понятие о величии.

6

При рассмотрении вопроса о возникновении и исторической оценке образа Кутузова в романе «Война и мир» необходимо учитывать и еще одно обстоятельство.

В тех материалах, которыми располагал Толстой, деятельность Кутузова, его роль в Отечественной войне 1812 г. раскры-

вались предвзято, неполно и во многом искаженно. На литературе о Кутузове долго сказывалось нерасположение к Кутузову со стороны царской власти.

Царь Александр I по отношению к Кутузову вел какую-то двойную игру. С одной стороны, Кутузову оказывались всякие знаки признательности. В октябре 1811 г. за боевые заслуги в войне против Турции ему был присвоен титул графа. В июле 1812 г. за победоносное окончание войны с Турцией и заключение Бухарестского договора он был награжден титулом «светлейшего князя». За Бородинское сражение в августе 1812 г. Кутузов был произведен в генерал-фельдмаршалы. За победу при Тарутине был награжден золотой шпагой. После разгрома войск Наполеона при переправе через Березину ему был присвоен титул «Смоленского». В Вильно Кутузов был награжден орденом св. Георгия I степени. После смерти Кутузова Александр I [направляет рескрипт Е.И. Кутузовой с патриотическим, трогательным соболезнованием¹.

Рядом со всеми этими внешними знаками благоволения в секретных, негласных проявлениях Александр I выражал по отношению к Кутузову недоверие и явную неприязнь. Назначение Кутузова главнокомандующим происходит против воли Александра, под давлением общественного мнения. В письмах и в частных разговорах Александр выражал свое неудовольствие по поводу этого назначения. Царь говорил своим приближенным: «Публика хотела назначения его (Кутузова. — А. С.), я назначил его: что касается меня, то я умываю себе руки...»². В письме к своей сестре Екатерине Александр писал: «В Петербурге я увидел, что решительно все были за назначение главнокомандующим старика Кутузова. Это было на устах у всех. Зная этого человека, я вначале противился его назначению, но когда Растопчин письмом от 5 августа сообщил мне, что вся Москва желает, чтобы командовал Кутузов... мне оставалось только уступить единодушному желанию, и я назначил Кутузова...»³

Несколько позже царь писал Барклаю де Толли, что назначение Кутузова было сделано им вопреки «собственным

¹ См.: Фельдмаршал Кутузов. Сборник документов и материалов. М., 1947. С. 279.

² Шильдер Н.К. Император Александр I. Т. 3. СПб., 1905. С. 98.

³ Великий кн. Николай Михайлович, Император Александр I. Опыт исторического исследования. Изд. 2-е. Пг., 1914. С. 126.

убеждениям»¹. Д. П. Бутурлин, автор «Истории Отечественной войны», рассказывал: «Государь не доверял ни высоким военным способностям, ни личным свойствам Кутузова»². О том же рассказывали граф Е.Ф. Комаровский³, П.В. Чичагов⁴, П.С. Молчанов⁵ и др.

Толстой отметил это двойственное отношение царя к Кутузову при описании их встречи в Вильно: «Государь быстрым взглядом окинул Кутузова с головы до ног, на мгновение нахмурился, но тотчас же, преодолев себя, подошел и, расставив руки, обнял старого генерала». «Оставшись наедине с фельдмаршалом, государь высказал ему свое неудовольствие за медленность преследования, за ошибки в Красном и на Березине и сообщил свои соображения о будущем походе за границу». «На другой день были у фельдмаршала обед и бал, которые государь удостоил своим присутствием. Кутузову пожалован Георгий I степени; государь оказывал ему высочайшие почести; но неудовольствие государя против фельдмаршала было известно каждому. Соблюдалось приличие, и государь показывал первый пример этого; но все знали, что старик виноват и никуда не годится».

Положение главнокомандующего не избавило Кутузова от попыток царя вмешиваться в его действия, навязывать ему свои планы. После Бородинского сражения Александр I направляет Кутузову план поражения Наполеона, составленный в Петербурге. Кутузов отклонил неприемлемую для него главную часть этого плана, сохранив свой план действий⁶.

Решение Кутузова оставить Москву повлекло за собою со стороны Александра I особое следствие, порученное комитету министров, с целью связать действия Кутузова непосредственным правительственным контролем.

Движение русских войск у Тарутина и у Малоярославца было

¹ Богданович М.И. История Отечественной войны 1812 года по достоверным источникам. Т. II. С. 124.

² См.: Из старой записной книжки // Русский архив. 1873. С. 1029.

³ Из записок генерал-адъютанта графа Е.Ф. Комаровского // Русский архив. 1867. С. 779.

⁴ Русский архив. 1870. С. 1523.

⁵ Там же. 1873. С. 1026.

⁶ См. об этом: Жилин П.А. Контрнаступление Кутузова в 1812 г. М., 1950. С. 138—139; Бескровный Л.Г. Отечественная война 1812 года и контрнаступление Кутузова. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 95 и след.

царю стратегически непонятно, и он в письме от 30 октября 1812 г. опять выразил Кутузову свое недовольство¹.

Царь входил в личную сочувственную переписку с лицами, подчиненными Кутузову, но враждебно к нему настроенными и желавшими его смещения (Беннигсен, Барклай де Толли, Раstopчин, Чичагов), и тем самым содействовал росту всяких интриг и нарушению авторитета главнокомандующего.

Барклай де Толли 24 сентября 1812 г. писал царю, что Кутузов «не знает другого высшего блага, как только удовлетворение своего самолюбия», что он доволен «тем, что достиг крайней цели своих желаний, проводит время в совершенном бездействии»², и проч.

Беннигсен настойчиво навязывал Кутузову свои планы, старался всячески подчеркнуть свое значение. Встречая со стороны Кутузова противодействие, он в донесениях и письмах к царю порочил его как ленивца и медлителя, совсем не имеющего воинского таланта³.

Раstopчин, после того как Кутузов понял его неосновательность и совсем отстранил от себя, в письмах к царю и другим лицам не переставал грубо бранить Кутузова, не пренебрегая явной клеветой. В письмах к Александру I от 8 сентября 1812 г. он писал: «Князя Кутузова больше нет — никто его не видит; он все лежит и много спит. Солдат презирает и ненавидит его». В письме от 13 сентября, опять упоминая о «нерешительности и ничтожестве начальника», Раstopчин добавляет: «Уже четыре дня Кайсаров подписывает бумаги вместо князя, подделываясь под его почерк; потому что князя никто не видит, он ест и спит целый день. Беннигсен на все лады им руководит»⁴.

Чичагов ненавидел Кутузова со времени Турецкой войны. Чувствуя за собою поддержку со стороны царя, он развязно выражал неуважение к главнокомандующему⁵.

¹ Дубровин Н. Отечественная война в письмах современников (1812—1815 гг.). СПб., 1882. С. 303.

² Русская старина. 1897. Июль. С. 118.

³ Русский архив. 1868. С. 1857—1860. Ср.: Русская старина. 1897. Август. С. 364; 1898. Октябрь. С. 152.

⁴ Русский архив. 1892. Кн. 2. С. 535 и 538. Ср. в письмах от 19 сентября, 21 сентября, 2 декабря (Там же. С. 541, 546, 551). Примеры резкой брани против Кутузова, извлеченные из других писем Раstopчина к тому же Александру I и другим лицам, цитируются в статье Шильдера «Александр I» (Русский биографический словарь. Т. I. СПб., С. 258—259).

⁵ Русский архив. 1868. С. 1819; 1869. С. 1169; 1870. С. 1523.

К этому надо прибавить враждебное отношение к Кутузову со стороны иностранных представителей, в частности, со стороны представителя английского правительства при штабе русской армии генерала Вильсона. Это враждебное отношение Вильсона к Кутузову важно отметить и потому, что потом оно выразилось в книгах Вильсона о войне 1812 г.¹, имевших продолжительное влияние на освещение деятельности Кутузова в последующей иностранной и русской исторической литературе о войне 1812 г. Кутузов противодействовал Вильсону в его стремлениях использовать русскую войну в корыстных английских целях и поэтому вызывал у Вильсона неприязнь и желание отстранить его от командования русской армией. Он поддерживал всякие интриги, направленные против Кутузова, и в этом смысле влиял на царя. В письмах к Александру I и в своей книге о войне 1812 г. Вильсон говорил о неспособности Кутузова, отрицал его влияние на ход военных событий и приписывал его заслуги Беннигсену и Толю.

Двойственность в отношении к Кутузову со стороны царя и окружавших его высокопоставленных лиц отразилась на той исторической литературе об Отечественной войне 1812 г., которая возникала в кругах, близких к власти. Здесь тоже рядом с пышным, декоративным почтением и славословием в повествовании о конкретных действиях и распоряжениях Кутузова как главнокомандующего систематически допускается умаление его заслуг.

В сочинении Д. Бутурлина «История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812 году» Кутузов в основном представляется лишь исполнителем стратегических идей и планов самого царя Александра. В заслугу Александру ставится назначение Кутузова главнокомандующим, хотя Д. Бутурлину было хорошо известно, что на это назначение Александр I согласился против своей воли. Сам Д. Бутурлин рассказывал графу Е.Ф. Комаровскому, что царь не доверял Кутузову и «вверил ему судьбу России и свою судьбу... единственно потому, что Россия веровала в Кутузова»². В книге же своей Д. Бутурлин пишет так: «Князя Голенищева-Кутузова... государь император назначил главнокомандующим всех российских армий, употребленных против Наполеона... Впоследствии мы увидим, что самое событие в

¹ Wilson R.. 1) Narrative of events during the invasion of Russia by Napoleon Bonaparte and the retreat of the French army 1812. London, 1860; 2) Private diary (1812, 1813, 1814). London, 1861.

² Русский архив. 1873. С. 1029.

полной мере оправдало сей мудрый поступок императора Александра»¹. Оставление Москвы Д. Бутурлин тоже представляет как проявление мудрости самого царя. Это, пишет Д. Бутурлин, «неслыханное пожертвование... довольно показывало твердость российского правительства, решившегося скорее всем пожертвовать, нежели преклониться под постыдное иго»².

Сочинение А.И. Михайловского-Данилевского «Описание Отечественной войны в 1812 году» не было принято в том виде, в каком его представил автор. Оно подверглось исправлениям, производившимся по указанию Николая I и лично им самим. В чем состояло недовольство царя, об этом говорится в опубликованном впоследствии дневнике А.И. Михайловского-Данилевского. В записи от 21 февраля 1838 г. он приводит следующие слова, сказанные ему министром государственных имуществ Киселевым: «Сегодня обедал я у государя, и во весь обед речь шла о вас. Государь только и говорил о вашем сочинении. Движение народное, сказал он, выставлено прекрасно, также и общее воспламенение, mais l'aide de camp de Koutousoff perce. Данилевский часто хвалит Кутузова там, где надобно бы было его критиковать»³.

Сообразно целям правительства при переработке была выдвинута роль царя Александра I: он «был лучезарным светиллом, которое все грело и оживляло»⁴. При таком общем направлении всего сочинения самостоятельные действия Кутузова не могли быть освещены должным образом.

Тем не менее в сочинении Михайловского-Данилевского роль Кутузова в Отечественной войне 1812 г. характеризуется много полнее, чем в других предшествовавших и многих последовавших обзорах. Михайловский-Данилевский, адъютант Кутузова, являлся личным свидетелем деятельности Кутузова. Кроме того, он в своем сочинении использовал многие свидетельства других полководцев и иной, обильно им собранный фактический материал. Толстой книги А.И. Михайловского-Данилевского ценил более, чем других авторов.

¹ Бутурлин Д. История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812 году. Ч. I. СПб., 1837. С. 240—241.

² Там же. С. 306.

³ Император Николай I и Михайловский-Данилевский / Публикация Н. Шильдера из «Дневника» А.И. Михайловского-Данилевского // Русская старина. 1900. № 4—6. С. 587.

⁴ Михайловский-Данилевский А.И. Описание Отечественной войны в 1812 г. Ч. IV. СПб., 1839. С. 371.

Превратно и искаженно роль Кутузова в войне 1812 г. представлена в сочинении М.И. Богдановича «История Отечественной войны 1812 года». Богданович находился под влиянием иностранных авторов К. Клаузевица и Т. Бернгарди, которые были по-своему заинтересованы в умалении заслуг Кутузова.

Клаузевиц в войне 1812—1813 гг. состоял при штабе русской армии. В 1834 г. вышла его книга, в которой утверждалось, что Кутузов в войне 1812 г. имел такие задачи, которые превышали его способности, «которые его умственный взор не привык охватывать и для разрешения которых он все же не обладал достаточными природными дарованиями»¹. Кутузов у Клаузевица выступает как человек вялый, бездеятельный, неспособный к большому военному руководству и поэтому в самые ответственные моменты войны пассивно остававшийся в стороне. Кутузов, по его словам «представлял лишь абстрактный авторитет»². Клаузевиц стремился показать, что вообще русские полководцы неспособны выполнять широкие стратегические задачи, и всюду подчеркивал заслуги Барклая, Вольцогена, Толя и собственные.

Такой же тенденции держался немецкий историк Т. Бернгарди. В 1856 г. Бернгарди под видом записок графа Толя опубликовал свое произведение³, в котором средствами произвольных домыслов характеризовал Кутузова как человека, совсем лишенного всякой инициативы и неспособного к разумному пониманию дела. Кутузов будто бы, возложив все на Толя, сам совсем устранился от руководства и лишь пассивно принимал то, что ему старательно разрабатывал и рекомендовал Толя.

По поводу этих «Записок» Бернгарди П. Бартенев сообщал: «Еще при жизни графа Толя была сделана подобная же попытка умалить и даже совершенно отвергнуть заслуги князя Кутузова и приписать весь успех русского оружия графу Толю, якобы иностранцу (каким он отнюдь не был), в руках которого русская сила была лишь слепым орудием. Такое мнение выразил в печати, если не ошибаемся, генерал Водонкур по поводу изданной на французском языке книги Д.П. Бутурлина о войне 1812 года». Далее

¹ Clausewitz C. Der Feldzug 1812 in Russland. Berlin, 1834. Цит. по русскому переводу: Клаузевиц К.. 1812 год. М., 1937. С. 80.

² Там же.

³ Bernhardi Theodor Denkwürdigkeiten des kaiserlichen russischen Generals von der Infanterie Karl Friedrich Grafen von Toll. I—IV. Leipzig, 1856—1858.

П. Бартенев привел письмо К.Ф. Толя от 12 августа 1824 г. к Д.П. Бутурлину, напечатанное во французской газете «Journal des De-bats» 24 января 1825 г. В этом письме К.Ф. Толь категорически отвергал всякие попытки умалить заслуги Кутузова¹. После выхода книг Бернгарди сын генерала К.Ф. Толя К.К. Толь просил Бутурлина печатно объявить о том, что книги Бернгарди не соответствуют ни характеру его отца, ни его действительным мемуарам².

Для М. Богдановича Клаузевиц и Бернгарди являлись самыми «достоверными» источниками. В его «Истории» не раз упоминается о бездействии Кутузова, о его нерешительной медлительности и нераспорядительности в разные моменты войны: в Бородинском сражении, в Тарутинском маневре, в ходе битвы под Малоярославцем, в сражении под Красным. При этом М. Богданович не допускал даже возможности сравнивать Кутузова как полководца с его «гениальным противником», то есть с Наполеоном³.

После выхода IV тома «Войны и мира» в 1868 г. Богданович с высоты «науки» презрительно отозвался о «разногласии с историками» в романе «Война и мир» и о «верхоглядстве» автора этого романа⁴. Немного позднее тоже от имени «науки» А. Витмер обличал Толстого в плохой осведомленности и особенно рекомендовал ему изучать Богдановича, «сочинение которого», по его словам, «вместе с Шамбре и Бернгарди может по справедливости считаться главным источником для изучения эпохи 1812 года»⁵.

В черновиках «Войны и мира» имеются замечания о сочинении Богдановича, где Толстой говорит о его механической компилятивности и, в частности, о слепом следовании книгам Бернгарди. Приводя слова Богдановича о том, что Кутузов ничего не делал для разгрома убегающих французов и тем самым ослаб-

¹ См.: Русский архив. 1873. С. 415. Ср. в кн.: Генерал-квартирмейстер К.Ф. Толь в Отечественную войну 1812 года. СПб., 1912. С. 301—304. О преднамеренной дискредитирующей тенденциозности Бернгарди по отношению к Кутузову имеются замечания в статье А.Н. Попова «Движение русских войск от Москвы до Красной Пахры» (Русская старина. 1897. Июль, август; 1898. Октябрь). См. также в кн.: Жилин П.А. Контрнаступление Кутузова в 1812 г. С. 11—13.

² Русский архив. 1873. С. 412.

³ Богданович М. История Отечественной войны 1812 г. Т. III. С. 120—121.

⁴ Голос. 1868. № 129, 10 мая.

⁵ Витмер А. По поводу исторических указаний четвертого тома «Война и мир» графа Л. Н. Толстого // Военный сборник. № 12. С. 439.

для нравственное влияние русских войск¹, Толстой далее записал: «Слово в слово это странное место переписано из Bernhardt... У Bernhardt это сказано для того, чтобы показать, что французское войско еще было в тех же кадрах... и что слава покорения Наполеона принадлежит немцам. И странная натяжка эта у Bernhardt понятна, но в книге, по высочайшему повелению написанной, не узнаешь другой причины этой переписки, как то, что хорошо в умной книге написано, дай и я напишу». «В позорной книге, заместившей по времени даровитое произведение Михайловского-Данилевского, нет ни одной мысли, кроме того, что стратегия и тактика — очень полезные науки, так как их учат в большом доме и за большие деньги, и ни одной страницы, которую нельзя было бы заменить выпиской — смотри Тьера, Михайловского-Данилевского, Bernhardt и т. д.».

Отмечая противоречивое и разное отношение к Кутузову в «науке» и в народе, Толстой в «Войне и мире» стремился осуществить «научное» осознание величия Кутузова в соответствии с непосредственным народным чувством. Для этого ему нужно было преодолеть ложную трактовку, которую он встречал в наиболее принятых тогда книгах и материалах. В противоположность предвзятым представлениям о «бездеятельности» и «неспособности», о которых говорили Вильсон, Беннигсен, Чичагов, Клаузевиц, Бернгарди, Богданович и другие, Толстой раскрывал во всем поведении Кутузова деятельную сущность и присутствие разумного и высокого принципа.

Если, по словам Клаузевица, роль Кутузова в Бородинском сражении равнялась «почти нулю»², если Богданович писал, что во время Бородинского сражения Кутузов находился в отдаленном месте от битвы и «не мог иметь непосредственного влияния на ход сражения»³, то у Толстого Кутузов в Бородинском сражении, как было уже сказано выше, при внешнем спокойствии, напряженно и сосредоточенно следил за ходом сражения и влиял на него в том, что для успеха он считал наиболее важным.

Известно, что все боевые события при отступлении французов (Тарутинское сражение, битву у Малоярославца, сражения при Красном, при Березине) Толстой освещал как совершав-

¹ Здесь Толстой ссылается на стр. 145 третьего тома «Истории» М. Богдановича.

² Клаузевиц К. 1812 год. М., 1937. С. 80.

³ Богданович М. История Отечественной Войны 1812 года. Т. II. С. 177.

шиеся не столько по воле Кутузова, сколько помимо и даже вопреки его воле. Тем не менее, если сравнить трактовку Толстого с тем, что писалось об этом в тогдашней исторической литературе, то следует признать, что трактовка Толстого была защитой Кутузова против всей официальной и светской историографии. У Вильсона, у Бернгарди, у Богдановича, в воспоминаниях Ермолова, Чичагова, Беннигсена при описании всех этих событий Кутузов представляется какою-то ненужною фигурой, имевшей лишь декоративное значение и совершенно лишенной сколько-нибудь разумной влияния. Толстой во всех этих случаях не оспаривает сдержанности Кутузова, но его сдержанность, по Толстому, — не леность, не равнодушие, не вялая и холодная опасливость, а непрерывное присутствие последовательной и целенаправленной мысли, воодушевленной чувством своей всенародной ответственности.

Во всех наступательных действиях русских войск при бегстве французов Толстой всюду подчеркивает сдерживающие стремления Кутузова, вызванные желанием, чтобы изгнание французов из России осуществлено было при наибольшем облегчении «бедствий народа и войск». «Все высшие чины армии хотели отличиться, отрезать, перехватить, полонить, опрокинуть французов, и все требовали наступления.

Кутузов один все силы свои... употреблял на то, чтобы противодействовать наступлению». «Люди русского войска были так измучены этим непрерывным движением по 40 верст в сутки, что не могли двигаться быстрее». «Русские, умиравшие наполовину, сделали все, что можно сделать и должно было сделать для достижения достойной народа цели, и не виноваты в том, что другие русские люди, сидевшие в теплых комнатах, предполагали сделать то, что было невозможно».

Все эти строки показывают, в какую сторону направлен был полемический пафос Толстого в его характеристике действий Кутузова.

Черты сдержанности в Кутузове, его стремление ввести войну в пределы лишь крайней необходимости, скромность и серьезность Кутузова, полное отсутствие с его стороны честолюбивой игры войною — все эти черты, воспринимавшиеся многими как «пассивность», «неспособность», «леность» и «бездеятельность», были показаны Толстым в Кутузове как ведущие принципы, направленные против карьеристской и тщеславной жадности придворных и аристократических верхов в защиту народной

простоты и правды («нет величия там, где нет простоты, добра и правды»).

Учение о зависимости воли исторического деятеля от условий внеличной объективной необходимости, требование включения личной воли в пределы необходимости, перспектива объективной многопричинности событий и связанная с этим зависимость и ограниченность личных возможностей — все это предостерегающе направлялось против произвольного и тщеславного прожектерства, в защиту проницательности и гуманности сдержанного Кутузова.

Образ Кутузова в «Войне и мире» среди исторической литературы того времени выступает как глубоко положительное явление. В «Войне и мире» Кутузов впервые в последовательном идейном обосновании был показан как великий полководец и как народный герой. В этом смысле в истории изучения и освещения деятельности фельдмаршала М.И. Кутузова образ Кутузова в «Войне и мире» для своего времени был большим шагом вперед.

Несколько иной будет оценка образа Кутузова в «Войне и мире», если учесть достижения исторической науки в связи с новыми материалами, которые стали известны в последующее, особенно в советское время. Тогда надо говорить о том, что стратегический гений М.И. Кутузова у Толстого остался недостаточно раскрытым, что военное руководство Кутузова в отдельных сражениях и в организации всего хода борьбы с наполеоновскими войсками в «Войне и мире» представлено недостаточно и проч. Путем сопоставления соответствующих страниц романа с работами П.А. Жилина, Л.Г. Бескровного, Н.М. Коробкова, Н.Ф. Гарнича и других можно было бы показать, насколько полнее, богаче, разнообразнее и значительнее была деятельность Кутузова в организации и самом ходе Бородинского сражения, в отходе от Москвы, в Тарутинском маневре, в тарутинской подготовке к контрнаступлению, в битве у Малоярославца и проч.

Применительно к современному уровню знаний такая критика образа Кутузова в романе «Война и мир» была бы справедливой. Однако и такая критика не оправдала бы той неправды, которая так часто повторяется, когда речь идет о Кутузове, изображенном Толстым.

Признавая всю фактическую неполноту образа Кутузова и теоретическую ошибочность философско-исторической

концепции Толстого, мы все же не можем говорить, что Толстой представил Кутузова совсем бездеятельным, что он не усмотрел его героического величия, что он сделал Кутузова слишком «обыкновенным» и тем самым принизил его историческое значение, что Толстой в изображении Кутузова не имел целостной системы мыслей и противоречил себе на каждом шагу, что в изображении Кутузова непримиримо сталкиваются «Толстой-художник» и «Толстой-мыслитель» и проч. Все изложенное в настоящей статье, может быть, послужит устранению таких ошибочных представлений.

Во всем содержании образа Кутузова Толстой осуществлял свою концепцию, последовательно выраженную в художественной конкретности и в обобщенных теоретических суждениях. Вся система мыслей, охватывающих содержание образа Кутузова, направлена к выявлению исторического значения великого полководца, всею своею деятельностью осуществлявшего и осуществившего задачу спасения народа от иноземного нашествия. Героическое существо всего подвига Кутузова Толстой связывает с общенародными задачами его эпохи, в противовес ложным, тщеславным, корыстным и легкомысленным претензиям представителей придворной и высшей военной среды. Особенность Кутузова по сравнению с другими историческими деятелями, представленными в «Войне и мире», состоит, по Толстому, не в его «пассивности», а в особом характере его деятельности, сознательно подчиненной внеличным, народным целям, сообразно исторической необходимости.

К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Учен. зап. Саратов. ун-та. 1923. Т. 1. Вып. 3. С. 54–68. Печатается по: *Скафтымов А.П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы / Послесл. и примеч. Г.В. Макаровской // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 134–159.

«К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы» — тема публичной лекции, прочитанной А.П. Скафтымовым 27 января 1922 г. преподавателям Саратовского университета. Готовя лекцию к печати, автор снабдил текст библиографическими ссылками.

Г.В. Макаровская отмечает, что известен и шестой пункт резюмирующей части статьи А.П. Скафтымова, внесенный рукою автора в печатный текст нескольких экземпляров «Ученых записок», хранящихся в Научной библиотеке СГУ: «Всякое генетическое рассмотрение объекта должно предваряться постижением его внутренне-конститутивного смысла» (Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 159). Таким образом, пафос методологических размышлений А.П. Скафтымова заключается в последовательном утверждении объективно-научного подхода к явлениям литературного творчества. Исследовательские принципы А.П. Скафтымова, сформулированные в его ранней статье, являются основой всех последующих историко-литературных работ ученого.

В 1925 г. из-под пера Скафтымова появляется предназначенная студентам методическая разработка «Схема изучения литературных произведений», состоящая из двух разделов и повторяющая «порядок следования теоретического и генетического изучения объекта», намеченный в статье. «Схема» впервые опубликована в учебном пособии: *Новикова Н.В.* Курсовая работа по истории русской литературы. Саратов, 1998. С. 35.

¹ В составлении комментария принимали участие В.К. Архангельская, Ю.Н. Борисов, Н.В. Новикова, В.В. Прозоров, Г.Ф. Самосюк.

СХЕМА ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
(2 раздела)

а. Оpozнание самого произведения. Тема внешняя и тема внутренняя

Анализ внешней тематики:

1. Фабула и сюжет и их соотношение в данном произведении (сюжетная композиция).
2. Внесюжетные моменты и их роль во внешней концепции рассказа (соотношение статики и динамики).

Анализ внутренней тематики:

1. Внутреннее эмоционально-психологическое содержание действующих лиц.
2. Тематическое соотношение между действующими лицами.
3. Эмоционально-психологическое содержание описательных картин (пейзаж, быт и пр.).
4. Тематическое содержание авторских отступлений.
5. Общий внутренне-тематический смысл произведения.
6. Приемы концепций персонажей. Стиль произведения:
 - а) лексика
 - б) поэтический синтаксис
 - в) эвфония
 - г) метрика

б. Генезис:

1. Время написания.
2. История текста (по рукописям и печатным изданиям).
3. Смысл текстуальных изменений.
4. Соотношение внутреннего тематического состава произведения с личными воззрениями и вкусами автора.
5. Связь внешнего фабульного содержания произведения с конкретными живыми наблюдениями автора.
6. Соотношение данного произведения с литературной традицией своего времени (вопрос о литературных влияниях).
7. Социальная обусловленность данного произведения (элементы реальной действительности в фактическом составе данного произведения).
8. Социальные корни авторской идеологии.
9. Формально-литературные тенденции как порождение данной эпохи.

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924. 227 с. Переиздание полного, проверенного и исправленного текста книги с вступительной статьей В.К. Архангельской «Классический труд по русскому эпосу»: *Скафтымов А.П.* Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994. 320 с. В виде статьи, включившей в себя II и III главы монографии, вошло в авторский сборник: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 3–76. Печатается по этому изданию.

«Поэтика и генезис былин» – капитальный фольклористический труд, в котором реализованы принципы исследования произведений словесного искусства, сформулированные А.П.Скафтымовым в статье «К вопросу о теоретическом и историческом рассмотрении в истории литературы». Книга рождалась в атмосфере повышенного интереса филологов 1920-х годов к народному поэтическому творчеству.

В это время наука пришла к определенному рубежу в осмыслении русского эпоса главным образом учеными исторической школы. Историко-генетические разыскания предшественников и современников не удовлетворяют А.П. Скафтымова прежде всего своими методами, не исключавшими элементов произвольности и преднамеренности в построениях. Он не считает научно объективными способы конструирования так называемого архаического извода былины с целью решения одной из основных задач – выяснения происхождения сюжета.

С социологическим и общекультурным содержанием былины А.П. Скафтымов органично увязывает фактор эстетический. Ученый идет путем, еще не проторенным, отдавая отчет в его трудностях. Тем не менее выработанный им метод целостного анализа позволяет определить структурное единство всех составляющих былину (и ее вариантов) частей, увидеть и объяснить изменения реальности, входящей в ее сюжет.

В центр сюжетного повествования А.П. Скафтымов ставит богатыря и его подвиг. Исследование приемов сюжетосложения каждой из былин в совокупности ее вариантов показывает, что к герою-богатырю направлено все внимание, что с прославлением его подвига связана расстановка действующих лиц и сил, все средства изобразительности. Установление «основного типа построения и формоустремления» героических былин – один из важнейших литературно-теоретических результатов работы.

Принципиальным историко-литературным и теоретическим положением стало и впервые предложенное А.П. Скафтымовым объяснение истоков сюжетной обособленности каждой из богатырских

былин при их одинаковой эстетической направленности: они — в генетических корнях эпического произведения — в историческом факте. Однако с течением времени меняется соотношение фактической конкретности и связанных с ней идеологической и морально-психологической «стихий» в пользу последних. Фактическая действительность начинает даваться в общих чертах, «событие воспроизводится лишь в линиях главной канвы и лишь постольку, поскольку это нужно для воспроизведения главной психологической ситуации». Она и оказывается дорогой, интересной и оберегаемой последующими поколениями сказителей и слушателей. Право на утверждение столь необычного для того времени взгляда на эпический историзм дает автору предпринятое им исследование состояния и характера «фактической конкретности» в каждой былине и ее вариантах. В результате она предстает в непостоянстве географических наименований и собственных имен и в их подчиненности «основной эмоционально-эстетической задаче».

Своим исследованием поэтики и генезиса богатырских былин А.П. Скафтымов выявил единую жанровую природу этих произведений фольклора. Книга определила новые направления и возможности в изучении эпоса, в том числе и историческое. Однако новаторские идеи ученого не сразу были подхвачены наукой. В 1930-е годы утвердилась квалификация работы как формалистической, в которой «идеологические элементы играют второстепенную роль» (*Азадовский М.К.* Советская фольклористика за 20 лет // Советский фольклор. 1937. № 6. С. 33). Автор первого советского учебника «Русский фольклор» Ю.М. Соколов, соглашаясь с критикой А.П. Скафтымовым исторической школы, оговаривался, что она якобы «исходила из полуформалистических, полуэстопсихологических теоретических позиций и при этом была мимо цели» (*Соколов Ю.М.* Русский фольклор. М., 1938. С. 92).

Инерция негативных квалификаций фольклористического труда А.П. Скафтымова сохранялась довольно долго. Уже в середине 1960-х годов А.М. Астахова писала, что «от задач углубленного идейно-художественного анализа его уводили формалистические течения» (*Астахова А.М.* Былины. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 102. См. также с. 133–135). Но в том же году Б.Н. Путилов заметил: «Книга замечательна. Непонятно, почему она не была понята» (*Путилов Б.Н.* Об историзме русских былин // Русский фольклор. Л., 1966. Т. X. С. 125–126).

Своеобразным ответом А.П. Скафтымова на критические суждения оппонентов было включение двух глав «Поэтики» в итоговый сборник «Статьи о русской литературе» (1958). Сличение текста этой публикации с первопечатным показывает, что авторская правка не коснулась ни содержания научной концепции, ни ее аргументации, и это сразу же было

замечено и оценено учеными, приславшими письма с благодарностью за книгу «Статьи о русской литературе».

Помимо исправления явных опечаток, уточнения библиографических и историографических данных, А.П. Скафтымов произвел в тексте отдельные небольшие сокращения стилистического характера, в одном месте перенес иллюстративный текстовый материал из подстрочника в основной текст.

Наиболее заметна правка резюмирующей части второй и начала третьей глав. Автор отбросил мысль о наличии в былинах националистических настроений («Литва поганая» и др.) и исключил фразу об этом («Иногда националистические мотивы проникают в состав непосредственных текстуальных признаний и указаний» — Изд. 1924 г., с. 94), примеры же из былины об Илье и песни о Кострюке оставлены им в качестве подтверждения ранее высказанного положения о национальных тенденциях в эпосе, к которым они действительно имеют отношение.

Подлинное признание исследования А.П. Скафтымова началось со второй половины 1970-х годов, когда утвердилась справедливая оценка «Поэтики и генезиса былин» (см.: *Емельянов Л.И.* Методологические принципы исторической школы и их критика в советской фольклористике // *Русский фольклор*. Л., 1976. Т. XVI. С. 3–34; *Гацук В.М.* Из разработок Б.М.Соколова по теории и поэтике фольклора // *Фольклор. Поэтическая система*. М., 1977. С. 276–281), а ее автор был признан одним из «выдающихся теоретиков народного эпоса» (*Азбелев С.Н.* Эпос и история. (Один из теоретических аспектов) // *Русский фольклор*. Л., 1981. Т. XX. С. 7).

Современные исследователи, в том числе сторонники исторического изучения былин, видят в А.П. Скафтымове союзника. Так, отмечая «правильность методологических позиций» ученого, С.Н. Азбелев пишет о нем как о «первом и, пожалуй, наиболее тонком критике дореволюционных работ исторической школы. А.П. Скафтымов не сомневался, что былины восходят к факту. В сущности, он выступил не против задач и общей методологии исторического направления, а против ее конкретного применения В.Ф. Миллером и его последователями» (*Азбелев С.Н.* Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982. С. 39). Концепция поэтики и генезиса былин подтверждается и уточняется в трудах современных исследователей (см., например: *Далгат У.Б.* Эпический историзм в развитии // *Фольклор. Проблемы историзма*. М., 1988. С. 72–101). Ссылки на скафтымовское исследование эпоса включаются в вузовские учебники (см.: *Кравцов Н.И., Лазутин С.Г.* Русское устное народное творчество. М., 1983; *Аникин В.П.* Русское устное народное творчество. М., 2001).

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Творческий путь Достоевского / Под ред. Н.Л. Бродского. Л., 1924. С. 131–186. Печатается по: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23–87.

Статья, помеченная датой «Зима 1922/23 г.», стала первым опытом практического применения исследовательских принципов, над выработкой и защитой которых продолжала трудиться в это время мысль ученого.

Суть так называемого телеологического подхода, провозглашаемого здесь А.П. Скафтымовым в противовес интерпретаторскому произволу, — последовательно проводимая им мысль о глубокой цельности и безусловной целесообразности совершенного художественного организма, о «полноте потенциальной тематической энергии, заложенной в произведении», о великом романе Достоевского, в котором реально существует инициированная автором «единая основная направленность, покрывающая всё многообразие его картин, эпизодов, характеров и событий».

Статья о романе «Идиот», в которой А.П. Скафтымов различал «ясную конечную устремленность», полагая, что «последний покрывающий и разрешающий свет в романе за идеалом Мышкина», давно уже получила авторитетное признание в науке о Достоевском (см., например: *Щенников Г.К.* Художественное мышление Ф.М. Достоевского. Свердловск, 1978. С. 60, 171; *Свительский В.А.* Авторская оценка // Достоевский: эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск, 1997. С. 66, 68).

«Записки из подполья» среди публицистики Достоевского

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // *Slavia. Praha*, 1929. Roč. VIII. Č. 1. S. 101–117; Č. 2. S. 312–339. На рус. яз. переиздано с учетом позднейшей авторской правки: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 88–133. Печатается по этому изданию. Автор фиксирует сроки написания статьи: «Зима 1925–1926 года».

А.П. Скафтымов размышляет о Достоевском как о писателе, гуманизм которого проявляется в утверждении идеалов любви, в отказе от индивидуалистического самоутверждения. Чувство личности, «сила

индивидуального самосознания» представляют для Достоевского высокую и безусловную ценность. Полемический пафос повести — в исследовании возможного жизненного развития этой «силы», которая способна исказиться («подпольный человек в «Записках» не только обличитель, но и обличаемый») или воплотиться истинно — и стать средством «утверждения себя перед своим идеалом» без трагической и бесплодной «отъединенности» от других.

Статья А.П. Скафтымова, удивившая от тенденциозно-односторонней характеристики героев Достоевского, во многом определила истолкование «Записок из подполья» последующими интерпретаторами (см.: *Кийко Е.И.* Примечания // *Достоевский Ф.М.* Полн.собр.соч. В 30 т. Т. 5. Л.: Наука, 1973. С. 378).

Не случайно, по утверждению И.Б. Роднянской, «некоторые разборы Скафтымова представляются, несмотря на их краткость, исчерпывающими — что называется, «закрывают проблему». После того, что им так убедительно — и притом уже давно — сказано о Достоевском или Толстом, трудно упорствовать в ходячих заблуждениях: скажем, утверждать, что автор «Записок из подполья» находится в духовном совпадении со своим героем» (*Роднянская И.* Нравственные искания русских писателей // *Новый мир.* 1974. № 2. С. 283).

Е.П. Никитина и Г.В. Макаровская обобщают: «Точный конкретно-исторический анализ, тщательное исследование историко-литературных связей позволили ученому, обратившемуся к «Запискам из подполья», создать научные предпосылки для основополагающих выводов о творчестве Достоевского-романиста в целом» (*Никитина Е.П., Макаровская Г.В.* Александр Павлович Скафтымов // *Известия АН СССР. Серия лит. и яз.* 1968. Т. XXVII. Вып. 4. С. 380).

Чернышевский и Жорж Санд

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* Чернышевский и Жорж Санд // *Н.Г. Чернышевский. 1828–1928. Неизданные тексты, материалы и статьи.* Саратов, 1928. С. 223–243. Вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 203–227. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 218–249.

К 1926 г. относится первое исследование ученого о романе «Что делать?»: *Скафтымов А.П.* Роман Чернышевского «Что делать?» (Его идеологический состав и общественное воздействие) // *Н.Г. Чернышев-*

ский. Незданные тексты. Статьи. Материалы. Воспоминания. Саратов, 1926. С. 92–140. В статье «Чернышевский и Жорж Санд» во многом пересматривается прежняя оценка романа «Что делать?» как произведения, лишенного художественных достоинств, освещается широкий круг проблем: отношение Чернышевского к французской писательнице, восприятие ее личности и творчества в России, воздействие идей Жорж Санд на русских писателей. Особое внимание уделяется влиянию ее романов на взгляды Чернышевского в области женского вопроса с одновременным выделением особенностей трактовки автором «Что делать?» идей женской эмансипации.

Статьи А.П. Скафтымова о беллетристике Чернышевского высоко оценивались в отечественной литературной науке. Е.И. Покусаев и В.П. Воробьев свидетельствуют: «саратовский исследователь стал общепризнанным авторитетом в изучении беллетристики Чернышевского» и «уверенно обозначил направление в исследовании <...> литературного творчества гениального шестидесятника» (Филол. науки. 1968. № 4. С. 125). «Прием параллельного рассмотрения родственных явлений и фактов» («Жак» Жорж Санд и «Что делать?» Чернышевского) выделяется Г.А. Бялым и И.Г. Ямпольским как наиболее рациональный способ «определить границы сходства и наметить существенные черты различия» в сопоставительных литературоведческих операциях (Бялый Г., Ямпольский И. Ценные исследования // Литература и жизнь. 1959. 24 апр. С. 3).

Идеи и формы в творчестве Л. Толстого

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* Диалектика в рисунке Л. Толстого // Литературные беседы. Саратов, 1929. Вып. 1. С. 5–41. Под новым заглавием «Идеи и формы в творчестве Л. Толстого» вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 258–281. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 134–164.

Пристальное внимание к Л. Толстому возникает у А.П. Скафтымова еще в начале 1920-х гг., о чем свидетельствует «начатый в то время сбор разнообразного материала, связанного с изучением произведений писателя и литературы о нем, из которой делаются обильные выписки» (Чуприна И.В. Методологические принципы исследований о Толстом // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: Ученые-педагоги саратовской филологической школы. Саратов, 1984.

С. 133). В 1923 г. в Саратовском университете ученый открывает семинарий по творчеству Л. Толстого.

Статья посвящена исследованию психологизма — основы основ художественного метода Толстого. Историки литературы (Л.Я. Гинзбург, Е.И. Покусаев, А.А. Жук, И.Б. Роднянская, И.В. Чуприна и др.) считают, что на эту сторону толстовского таланта А.П. Скафтымов указал одним из первых, причем «слогом, достойно примыкающим к предмету анализа» (*Роднянская И.* Рец.: А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей // Новый мир. 1974. № 2. С. 283).

Занятия А.П. Скафтымова творчеством Толстого пришлось на то время, «когда очень многие считали, что все ценное существует в Толстом только вопреки его философии или <...> именно философия Толстого оказывается в его произведениях чем-то наименее нужным современному читателю» (*Чуприна И.В.* Указ соч. С. 121). Толчком к написанию статей о психологизме Толстого было несогласие с теми авторами, которые выдвигали теорию «двух Толстых» — гениального художника и бессильного мыслителя, активно возражали против традиций писателя, наиболее сильно выразившего требование внутренней работы для воспитания себя как существа социального.

Все писавшие о полемичности трудов Скафтымова усматривали в ней проявление его притягательной натуры, его профессионального и человеческого лица. Вот одно из мнений: А.П. Скафтымов «много спорит с коллегами, хотя в тоне его полемики нет честолюбивого азарта, скорее удивление перед чужой предубежденностью. Адресаты полемики меняются от десятилетия к десятилетию <...> опоязовцы, отечественные фрейдисты 20-х годов, примитивные «социологи», всевозможные упрощенцы, ловящие великих писателей на идейных противоречиях. Но положительная и предвещающая цель полемики всегда одна и та же: рассеять туман предвзятости и установившихся недоразумений, чтобы затем взойти по ступеням анализа к замыслу и смыслу, к сложной целокупности художественной идеи» (*Роднянская И.* Указ. соч. С. 283).

О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого // Литературные беседы. Саратов, 1930. Вып. 2. С. 64–80. Вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 282–294. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 165–181.

Статья представляет собой дальнейшую разработку некоторых положений предыдущего исследования и соотносится по проблематике с вышедшим в том же 1930 г. в журнале «Литературная учеба» критико-биографическим очерком «Творчество Стендаля».

В соотношении психики и быта Стендаль, по мысли А.П. Скафтымова, сохраняет принятую в классицизме расчлененность (личность и среда, слой психологического наполнения и слой социальной характеристики у него разделены, душевный мир героев представлен как совокупность взаимно не связанных состояний). Мировоззренческой основой такого расчленения А.П. Скафтымов считает романтическую концепцию сильной личности, вознесенной над средой, над сферой мелких житейских интересов, противопоставленной действительности.

Л. Толстой полностью отменяет эстетическую иерархию героев, показывая, как лица, по своей духовной сущности должны быть исключительными, уравниваются с «обыкновенными» людьми, и изображает то, как они живут общею жизнью. Демократизация героя, его включенность в сферу быта актуализирует весь спектр внешних воздействий, и принцип детерминизма приобретает более конкретное и глубокое содержание: от общей социально-исторической, биологической обусловленности до бесконечно дробных влияний внешней материальной среды.

Скафтымовский подход к творчеству Стендаля был одобрительно воспринят специалистами. Спустя почти тридцать лет после первой публикации, 20 января 1959 г., М.Л. Тронская писала, откликаясь на выход сборника «Статьи о русской литературе»: «С присущим Вам мастерством Вы так тонко анализируете особенности психологизма Стендаля, как этого еще не делали наши стендалеведы» (Коллекция книг и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов, 1981. С. 59). А.П. Скафтымов с его взглядом на Стендаля на несколько десятилетий опередил развитие соответствующей области науки. О том, что в его «замечаниях много верного», высказалась Л.Я. Гинзбург, имея в виду подчеркнутую исследователем «еще неизжитую связь психологического метода Стендаля с рационалистическим пониманием человека (сосредоточенность на изображении единой, изолированной страсти)» (*Гинзбург Л.* Актуальная книга о русских классиках // Вопросы литературы. 1959. № 11. С. 225). Вместе с тем она отметила, что «в своей трактовке Стендаля А.П. Скафтымов приближается, однако, к противоположной крайности, тем самым в свою очередь отклоняясь от последовательного историзма. Сопоставляя Стендаля — одного из зачинателей реалистического психологизма — с Толстым, исследователь иногда теряет из виду исторически сложившиеся предпосылки системы Стендаля (он сам же о

них говорит в другой связи), критикует метод Стендаля, как если бы тот был современником Толстого, а не писателем, создавшим свои лучшие произведения в 30-е годы. Соотношение между Толстым и Стендалем все же сложнее» (Там же).

К аналогичному мнению — о «заниженной оценке Стендаля с его «боевым культом энергии» — приходит И. Роднянская. Приводит к этому и далее — «к отрицанию связи между Стендалем и Толстым», — как она считает, говоря о «личном доминирующем тоне» исследователя, «настойчивое неприятие самоутверждения и героической позы», идущее «от Чехова и Толстого» (*Роднянская И.* Рец.: А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей // Новый мир. 1974. № 2. С. 283).

И. В. Чуприна акцентировала внимание на том, что обе работы о Толстом были направлены «против крайностей и издержек сравнительного метода (там, где А. П. Скафтымов сам ведет сравнительный анализ особенностей психологизма Толстого и Стендаля)» (*Чуприна И. В.* Методологические принципы исследований о Л. Толстом // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: Ученые-педагоги саратовской филологической школы. Саратов, 1984. С. 122).

О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова

Впервые опубликовано: *Скафтымов А. П.* О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Учен. зап. Саратов. пед. ин-та. 1946. Вып. VIII. С. 3—38. Вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 356—390. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 339—380.

Работа открывает новаторский цикл статей ученого, посвященный чеховской драматургии. Главным открытием Чехова-драматурга А. П. Скафтымов считает особый тип конфликта, предопределяющий содержательное значение всех структурных компонентов пьесы, в которой «смешное и странное сливается со значительным».

Новое понимание конфликта позволяет дать глубокое объяснение сущности «подводного течения» в пьесах Чехова с их мотивами «одинокое страдания», «непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих», «разорванности между субъективными стремлениями людей и той объективной данностью, которую они имеют и которую могут иметь».

Принципы, положенные в основу скафтымовского анализа «Вишневого сада», проверены временем и получили широкое и прочное

признание. Уже через шесть лет после появления статьи в печати, 1 мая 1952 г., К.И. Чуковский писал автору: «Самое глубокое Ваше произведение и по свежести мысли, и по новизне методики, и по огромности выводов — статья о «Вишневом саде» <...> Изумительны Ваши наблюдения над «разорванностью тематических линий» в диалогах «Вишневого сада», над их неразвитостью и «неподхваченностью». Эта неподхваченность — великое завоевание Чехова в реалистическом воспроизведении жизни. «Линия непрерывного усиления общей стихийной расходимости» тоже подмечена и отлично обоснована в Вашей статье...» (Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Саратов, 1984. С. 188).

Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях // Учен. зап. Саратов. пед. ин-та. 1948. Вып. XII. С. 53—74. Вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 339—355. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 436—456.

Эта работа существует в двух одновременно опубликованных редакциях, незначительно отличающихся друг от друга. Кроме указанного саратовского издания см.: *Скафтымов А.П.* Работа Чехова над пьесой «Иванов» // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та им. А.И. Герцена. 1948. Т. 67. С. 202—211.

К первой зрелой чеховской пьесе ученый обратился вскоре после рассмотрения «Вишневого сада», вооружившись выработанными уже способами «распознавания» драматургического слова Чехова. По определению Н.Д. Тамарченко, статья «посвящена исследованию точки перехода от «дочеховской» художественной системы к чеховской» (Тамарченко Н.Д. «Каждый носит в себе свою драму» (Скафтымов — интерпретатор пьес Чехова) // Чеховиана. Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. М., 1993. С. 267).

«С большим интересом прочитал Вашу статью об «Иванове», — пишет автору 3 октября 1948 г. М.К. Азадовский. — Все эти Ваши «чеховские» статьи исключительно интересны и заставляют с нетерпением ждать книги, главами которой они, по-видимому, являются» (Коллекция книг и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов, 1981. С. 65). Это

предположение, не раз звучащее в письмах к Скафтымову, получает подтверждение в воспоминаниях А.П. Медведева: «Помимо пометок к пьесе «Чайка», в черновых набросках исследователя есть рабочие заготовки и к другим пьесам: «Иванову», «Лешему», «Дяде Ване». По-видимому, он намеревался написать книгу о драматургии Чехова» (Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Саратов, 1984. С. 192).

Книги о Чехове А.П. Скафтымов, к сожалению, не выпустил, но к изданию чеховских пьес еще дважды имел непосредственное отношение: *Чехов А.П.* Собр. соч. М., 1950. Т. 10 / Примеч. А.П. Скафтымова (Б-ка «Огонек»); *Чехов А.П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 9 / Примеч. А.П. Скафтымова.

К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова // Учен. зап. Сарат. ун-та. 1948. Т. XX. С. 158–165. Вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 313–338. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 404–435.

Настоящая статья (вместе с примыкающей к ней работой о творческой истории пьесы «Иванов») развивает принципиальные положения исследования о «Вишневом саде». Особенности «построения» пьес Чехова осмысливаются здесь со ссылками на анализ «Вишневого сада» и «Иванова», а также на фоне важнейших структурных принципов дочеховской бытовой драмы.

В статье выявляется природа чеховской драматургии: характер конфликта как противоречия между идеалом и действительностью, «между данным и желанным»; отсутствие «индивидуально виновных», поскольку «виновато сложение обстоятельств», что обуславливает особое движение трагизма, состоящее в «перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий».

Статья, наряду с другими «чеховскими» работами А.П. Скафтымова, была по достоинству встречена специалистами сразу после выхода в свет. И.Г. Ямпольский, например, в письме автору от 28 февраля 1948 г. признается: «Я прочитал ее с большим интересом, находя в ней — а это всегда бывает очень приятно — свои собственные до Вашей статьи

неоформленные мысли. Вам нужно обязательно издать книгу о Чехове» (Коллекция книг и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов, 1981. С. 65).

Иначе оценила эту работу официальная советская критика. В «Литературной газете» была опубликована статья Г. Пермякова «Жизнь, знай себе, идет и проходит...» (1949, 5 октября) с грубой идеологической бранью в адрес очередного выпуска «Ученых записок» Саратовского университета, и в том числе статьи Скафтымова «К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова». Реакция местных официальных кругов не заставила себя ждать. Вспоминает ученица А.П. Скафтымова: «Состоялось открытое, расширенное заседание кафедры русской литературы, на котором присутствовали представители от партбюро университета и от обкома, — одним словом, весь синклит по идеологической части. Требовалось обсудить статью центральной прессы, сделать выводы. От Скафтымова ждали признания ошибок в ответ на обвинения в несовременности проблематики и непонятности стиля. Но сам Скафтымов ответил очень кратко: «Непонимание может происходить или от непонятности, или от непонятливости», — и сел. Время было страшное — 1949 год, и нам, ученикам Скафтымова, было страшно за него. Но — ничего, обошлось» (*Долотова А.М.* Учитель // Чеховиана. Чехов в культуре XX века. С. 261).

Через десять лет К.И. Чуковский напишет Скафтымову: «И как великолепно сказано о том, что в дочеховской бытовой драме всегда события поглощали быт и что после экспозиции в каждой пьесе вся пьеса уходит в событие, а у Чехова — и тут следует проникновеннейшее объяснение «движущегося, неостанавливающегося процесса общего бытового обихода», ибо события у Чехова отводятся на периферию. Мне кричать хотелось от восторга, когда я — ночью, в палате санатория — перечитывал эти страницы. Какая точность сложнейших формулировок, в создании которых Вы непревзойденно сильны. Я сначала подчеркивал «состояние жизненной обманутости» <...> и т.д. А потом увидел, что придется исчеркать всю книгу, ибо самобытные колоссально обобщенные мысли, чеканно сформулированные как бы мимоходом, — и есть Ваша главная специальность» (Письмо от 4 января 1959 г. // Коллекция книг и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. С. 69-70).

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Учен. зап. Саратов. пед. ин-та. 1948. Вып. XII. С. 71–89. Вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 295–312. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 381–403.

Единственная статья А.П. Скафтымова о прозе Чехова не стоит особняком в ряду его работ о чеховской драматургии. Материал скафтымовских лекций, содержащий общую характеристику повествовательной прозы писателя, убеждает в том, что ученый по меньшей мере с начала 1940-х гг. видел аналогии между прозой и драматургией Чехова, усматривал в прозе общие с драматургией идейные и структурные особенности (см.: *Белова Н.М., Медведева Л.П.* Курс лекций по русской литературе XIX века // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: Ученые-педагоги саратовской филологической школы. Саратов, 1984. С. 178–179).

Не соглашаясь с общепринятой точкой зрения, А.П. Скафтымов неопровержимо доказывает, что объектом чеховской критики в рассматриваемых произведениях является не Л. Толстой. При этом он не упускает из виду сложность чеховской оценки нравственно-эстетической позиции старшего современника и выявляет общность нравственных устремлений писателей.

Восторженных эмоций по поводу скафтымовского прочтения чеховских повестей не скрывает К.И. Чуковский после знакомства с книгой «Статьи о русской литературе». 4 января 1959 г. он пишет автору: «Вы умудрились сказать нечто никем не сказанное — и притом непрекрасимо верное <...> О том, что в «Палате» он <Чехов> боролся не с Марком Аврелием, а с Шопенгауэром, а в «Моей жизни» скорее всего с Ренаном — причем попутно устанавливаются подлинные, а не воображаемые, выдуманые журналистами точки сближения Чехова с Толстым» (Коллекция книг и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов, 1981. С. 69).

Белинский и драматургия А.Н. Островского

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* Белинский и драматургия А.Н. Островского // Учен. зап. Саратов. гос. ун-та. 1952. Т. XXXI. С. 49–110.

Вошло в книгу: *Скафтымов А.* Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. С. 104–160. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 457–526.

Специфику драматургической системы Островского А.П. Скафтымов исследует в соотнесенности с разработанными Белинским теоретическими принципами натуральной школы, усвоенными драматургом, а также в широком историко-литературном контексте, который составляют и эстетическая программа славянофилов, и критические суждения Добролюбова об авторе пьес о «темном царстве». Центральное положение в статье занимает тезис о том, что «в пьесах Островского порок изображается не только во внутренней несостоятельности, но в непосредственном губительном, трагическом воздействии на жизнь других людей» и что эта позиция писателя во многом определила всю систему художественных средств его драматургии.

Статья получила широкую известность и признание специалистов: «А.П. Скафтымов поставил главный и основной вопрос: что же нового внес в отечественную драматургию Островский, последователь Белинского и ученик Гоголя, по сравнению с автором «Ревизора» <...> Путем тщательного анализа и тонких сопоставлений он показал, что, карая вместе с Гоголем общественный порок, Островский выводит и жертв этого порока, на них сосредоточивает свое художественное внимание, им отдает сердечное сочувствие, их окружает лирическим ореолом» (*Бялый Г., Ямпольский И.* Ценные исследования // Литература и жизнь. 1959. 24 апр. С. 3).

Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир»

Впервые опубликовано: *Скафтымов А.П.* Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир» // Русская литература. Л., 1959. № 2. С. 72–94. Печатается по изданию: *Скафтымов А.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 182–217.

Этой статье суждено было стать последней прижизненной публикацией А.П. Скафтымова. «В архиве исследователя, — сообщает Е.И. Куликова, — сохранился черновик письма, позволяющий уточнить время написания статьи. Текст гласит: «Уважаемый <неразборч.>! Я благодарю Вас за внимание, которое Вы мне оказываете письмом от 5. III. 1945. Для

предполагаемых историко-литературных сборников я со своей стороны могу предложить статьи:

1. О литературной генеалогии образа Печорина в романе «Герой нашего времени».

2. Полководец Кутузов в романе Л. Толстого «Война и мир» (пересмотр вопроса о «пассивности» и «активности» Кутузова как вождя войны, значение образа Кутузова в системе философских исторических воззрений Л. Толстого) <...>

Итак, статья о Кутузове была готова уже в 1945 г. и пролежала в портфеле исследователя 15 лет! » (*Куликова Е.И.* Спецкурсы и спецсеминары // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора: Ученые-педагоги саратовской филологической школы. Саратов, 1984. С. 145.).

Статья, появившаяся в печати три десятилетия спустя после первых работ о Л. Толстом, убеждает в том, что исследовательские принципы, которые автор исповедовал тогда, выдержали испытание временем. Продолжая исследование «роли мировоззрения в художественном творчестве, внутренних связей логического и образного мышления писателя», ученый «стремится <...> преодолеть упрощающие представления о соотношении толстовской философии истории и художественной ткани «Войны и мира», рецидивы теории двух Толстых, наблюдаемые им в 50-е годы, механическое представление о противоречиях Толстого <...> При чем защита А.П. Скафтымовым роли мировоззрения в художественном творчестве ведется на сей раз не только против тех, кто совершенно отрицал связь мировоззрения и творчества <...> Критика направлена здесь и на тех, кто понимает связь мировоззрения и творчества односторонне и самое мировоззрение упрощенно, одним таким пониманием мировоззрения уже по сути дискредитируя идею его связи с творчеством» (*Чуприна И.В.* Методологические принципы исследований о Л. Толстом // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. С. 130).

По замечанию И.Б.Роднянской, обладая «умением уважать в великом писателе не только художника, но и мыслителя», равно как и «широкими культурно-философскими интересами», А.П. Скафтымов «приходит к постановке таких проблем, как: Толстой в споре с Гегелем» (*Роднянская И.* Рец.: А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей // Новый мир. 1974. № 2. С. 283). Свое внимание исследователь сосредоточивает на сравнении толстовских и гегелевских взглядов на роль личности в истории. Обнаруживая наибольшую (по сравнению с А. Смитом, И. Кантом, И. Шеллингом) близость в трактовке Толстым и Гегелем основополагающих вопросов историософии, А.П. Скафтымов, как

обычно, в более сходном выявляет различия, вскрывающие оригинальность содержания толстовской мысли.

Причину расхождения Толстого с Гегелем в оценке деятельности великих людей ученый усматривает в различном понимании ими истории. Гегеля интересует общий ход истории, содержание тех целей, которые преследует абсолютный дух, направляя жизнь человечества. Поэтому философ оценивает деятельность великих людей только в общей перспективе движения человечества к предустановленной цели, освобождая сами их действия от моральной оценки. Для Толстого, как показывает А.П. Скафтымов всем ходом анализа обширного теоретического, публицистического, художественного материала, деятельность великой личности имеет нравственный смысл. Только сознательно подчиняя свои действия внеличным целям, сообразно исторической необходимости и национальным интересам, историческая личность заслуживает звания великой.

«Статья (о Кутузове) крайне интересна, — пишет ее автору 22 ноября 1959 г. профессор Тартуского университета Б.Ф. Егоров, — но для меня не менее (если не более) важна и другая сторона: нравственная, если уж пользоваться терминами 19 века, и Ваш нравственный подтекст (не на то, чтоб убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их) мне представляется чрезвычайно современным...» (Коллекция книг и эпистолярный архив А.П. Скафтымова в фондах Зональной научной библиотеки Саратовского университета. Саратов, 1981. С. 68).

Содержание

<i>Прозоров В.В.</i> Александр Павлович Скафтымов — исследователь русской словесности	5
К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы	21
Поэтика и генезис былин	41
Тематическая композиция романа «Идиот»	132
«Записки из подполья» среди публицистики Достоевского	192
Чернышевский и Жорж Санд	234
Идеи и формы в творчестве Л. Толстого	264
О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого	293
О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А.П. Чехова	308
Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях	348
К вопросу о принципах построения пьес А.П. Чехова	367
О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»	397
Белинский и драматургия А.Н. Островского	418
Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир»	484
Комментарии <i>В.К. Архангельская, Ю.Н. Борисов,</i> <i>Л.П. Горбунова, Н.В. Новикова, В.В. Прозоров,</i> <i>Г.Ф. Самосюк</i>	518

Учебное издание

Скафтымов Александр Павлович

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Редактор *Т.А. Феоктистова*

Внешнее оформление *Э.А. Марков*

Художественный редактор *А.Ю. Войткевич*

Корректоры *Т.В. Малышева, Е.В. Симонова*

Компьютерная верстка *М.В. Семченко*

Лицензия ИД № 06236 от 09.11.01.

Изд. № А-358. Подп. в печать 24.10.06. Формат 60×88¹/₁₆.

Бум. офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Объем 32,83 усл. печ. л., 33,46 усл. кр.-отт.

Тираж 1000 экз. Заказ № 3519.

ФГУП «Издательство «Высшая школа»,
127994, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., 29/14.

Тел.: (495) 694-04-56

<http://www.vshkola.ru> E-mail: info_vshkola@mail.ru

Отдел реализации: (495) 694-07-69, 694-31-47, факс: (495) 694-34-86.

E-mail: sales_vshkola@mail.ru

Отпечатано в ОАО «Ивановская областная типография».

153008, г. Иваново, ул. Типографская, 6.

E-mail: 091-018@adminet.ivanovo.ru