

887
6-37



ВЕРШИНЫ

19
1711



*Книга
о выдающихся
произведениях
русской
литературы*



ИБ ПНУС

448637

Москва
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1981

ВЕРШИНЫ
Книга о выдающихся произведениях
русской литературы
Москва «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА» 1981

8 Р1
В 37

ВЕРШИНЫ

Составление С. И. Машинского
Под общей редакцией
В. И. Кулешова и С. И. Машинского

Оформление Ю. Боярского

В 37 **Вершины:** Книга о выдающихся произведениях русской литературы/Сост. С. И. Машинского. Под общ. ред. В. И. Кулешова и С. И. Машинского. Рис. Ю. Боярского.— М.: Дет. лит., 1981.—368 с.

В пер.: 80 к.

Книга включает в себя статьи видных советских ученых-литературоведов о произведениях русской классической литературы от Герцена до Некрасова.

70803—357
В М101(03)81 416—81

Р1

©ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1981 г.

БИБЛИОТЕКА
Иван Франкинского
педагогического института
ИНВ. № 448637



ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Перед нами вторая книга «Вершин». Предшествующая вышла в 1978 году и хронологически охватывала огромную историческую эпоху — от «Слова о полку Игореве» до Гоголя. Нынешняя — сравнительно небольшой отрезок времени — 40—70-е годы XIX века: творчество Герцена, Гончарова, Тургенева, Островского, Чернышевского, Некрасова, Аксакова, Тютчева, Фета. Но как важны эти десятилетия, как немислима русская литература без этих имен!..

Утвердившись еще в 30-х годах на позициях реализма, русская литература продолжала неустанно развивать это плодотворное направление, совершенствуя искусство изображения действительности. Все многообразие современной жизни вовлекалось в сферу художественного анализа, возрастала роль литературы в судьбах людей, художественное слово становилось действенной силой духовного развития народа.

Важными событиями в общественной жизни того времени, значительно определявшими задачи и пафос русской литературы, явились поражение царской России в Крымской войне 1854—1855 годов и крестьянская реформа 1861 года. Первое из них вызвало мощную волну негодования в русском обществе против виновников национальной трагедии и способствовало подъему освободительного движения в стране. Второе обнажило своякорыстный, грабительский характер отмены крепост-

ного прана, обострило дальше обстановку в стране, вызвало крестьянские бунты и создало революционную ситуацию в России. Все это содействовало резкому размежеванию в русском обществе различных сил: консервативных, поддерживавших старый строй, либеральных, приветствовавших царские реформы, и революционных, выступавших за ликвидацию царского строя, старых и новых форм эксплуатации, за полную демократизацию страны. Размежевание отразилось и в литературной борьбе того времени. Достаточно сослаться на известный раскол в составе редакции журнала «Современник», из которого ушла часть сотрудников и в котором наиболее последовательную, революционно-демократическую программу проводили Некрасов, Чернышевский, Добролюбов. «Современник» вел борьбу с теоретиками «чистого искусства», отрешенного от социальной борьбы, сгруппировавшимися в журнале «Библиотека для чтения», с реакционным «Русским словом» Каткова, либеральными «Отечественными записками» Краевского.

Писатели реалистического направления понимали, что их задача как можно полнее и глубже отразить сложные, противоречивые процессы идейных брожений в русском обществе, проникнуть в мысли и чувства современного им человека. В творчестве писателей 40—70-х годов в полной мере запечатлелось это открытие мира социальных страстей, углубление в человеческую душу, разработка разнообразных жанров и художественно-выразительных средств охвата и обрисовки действительности.


Здесь и помещичье-чиновничий мир с его омертвевшим укладом, привычками и паразитизмом, здесь и «темное царство» купеческой наживы и самодурства, вызывающих протест у честных сердец, здесь и крестьянский, деревенский мир со всеми его невзгодами и надеждами на лучшую долю, на исход страданий, когда проснется народ, исполненный сил.

Здесь и первые проблески детского сознания и миропонимания (Аксаков), и юношеский выбор пути в жизни, с мучительными вопросами, как и зачем жить (Гончаров), и противоречивые столкновения «лишних людей» с пошлостью окружающей жизни и победно выступившими «нигилистами» (Тургенев), и деятельность подлинно революционного размаха и подвига (Герцен, Чернышевский), — самые различные стадии формирования человека и его социальные типы, нередко противостоявшие.

Разработка страстей, чувствований захватывала не только психологию людей определенной исторической эпохи, но и вечные общечеловеческие ценности, красоту бытия, связи человека с миром природы.

Многое заготавливалось литературой 40—70-х годов XIX века впрок, что могло зазвучать в полную силу и раскрыться во всем своем богатстве только в человеке будущего.

С. Машинский



**ПОЭЗИЯ
СТАНОВЛЕНИЯ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ
ДУШИ**

(Повесть «Детские годы
Багрова-внука» С. Т. Аксакова)

I

Один из советских писателей рассказал в своих воспоминаниях интересный эпизод. Это было в 1917 году. Вместе с Горьким он гулял по Петрограду. Проходили мимо магазина случайных вещей, Горький предложил зайти. Там продавались лаковые туфли, бельгийские кружева, какая-то старинная лампа, витражи для окон, ковры, картины. И вдруг внимание Горького привлек портрет Сергея Тимофеевича Аксакова работы Крамского, висевший на фоне роскошного гобелена. С удивлением посмотрел Горький на известный портрет Аксакова, невесть каким образом попавший сюда, и, обращаясь к нему, укоризненно сказал:

— И вы, старики, сюда же!

Алексей Максимович слегка постучал палкой о пол, покашлял и обратился к чопорной, аристократической внешности продавщице:

— Голубушка, в этой случайной обстановке не место ему не случайному для нас полотну. — И указал палкой: — Аксаков! Крамской! Вы бы перевесили их хотя бы в тот угол, простите любителю.

— В темный угол? — изумилась продавщица.

— Ничего, — возразил Горький. — Они и из угла будут светиться.

Портрет Аксакова был написан Крамским с фотографии 1856 года, когда писателю давно перевалило за шестой десяток. В этом последнем десятилетии жизни Аксакова были написаны главные его произведения — «Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука», «Воспоминания», а также большая часть «охотничьих» сочинений.

В начале того же 1856 года, сразу же после выхода в свет «Семейной хроники», один из друзей молодости Аксакова обратился к нему с вопросом: «Отчего, скажи, все прекрасное, тобою созданное в настоящую эпоху твоей жизни, таилось в глубине души твоей в эпоху твоего мужественного возраста? Отчего все это не явилось ранее во славу нашей словесности и в сладкое восхищение всех, ее любящих и могущих ценить ее сокровища?»

Вопрос этот задавали себе критики, а также многие читатели Аксакова. «Семейная хроника» явилась очевидным доказательством того, каким громадным художественным дарованием обладал ее автор. Но почему же оно так поздно проявилось?

Юность Аксакова протекала в первом десятилетии XIX века, когда в русской литературе были еще сильны традиции классицизма. В атмосфере яростных споров между сторонниками старины, так называемыми шишковистами, и карамзинистами, сторонниками более прогрессивных направлений в области языка и литературы, формировались художественные интересы Аксакова. В 20-е годы он выступал преимущественно в качестве театрального критика. В его коротких статьях и рецензиях пробивалась острая мысль, знаменовавшая начало того пути, который много лет спустя приведет писателя к вершинам реалистического творчества.

В конце 20-х — начале 30-х годов Аксаков служил в цензурном ведомстве, затем на протяжении ряда лет занимался административной деятельностью в одном из учебных заведений Москвы. Казалось, ничто не предвещало близкого расцвета в Аксакове художественного таланта. Правда, в 1834 году произошел как бы неожиданный эпизод в его жизни. На страницах альманаха «Денница» появился небольшой очерк Аксакова «Буря», сразу же обративший на себя внимание. Картина разбушевавшейся природы выписа-

на в очерке с такой силой поэтической выразительности, как это умел делать в русской литературе один Пушкин. Именно он первым и оценил аксаковское описание бурана. Об этом свидетельствует знаменитое изображение снежной метели во второй главе «Капитанской дочки», явно перекликающееся с соответствующими строками «Бурана».

Казалось, успех этого маленького шедевра должен был всколыхнуть Аксакова и пробудить его к художественной деятельности. Но этого не случилось. Лишь с середины 40-х годов Аксаков приобщается к литературному творчеству, и теперь оно уже становится главным делом его жизни.

«Записки об уженье»¹, а затем «Записки ружейного охотника Оренбургской губернии» — первые две книги Аксакова, в которых заявлено было о появлении в русской литературе нового крупного писателя. Поэтическое описание родной природы сочеталось с удивительным умением воссоздать живые «портреты» рыб, птиц, зверей, изображать их повадки, нравы. Прочитав один из охотничьих очерков Аксакова, Тургенев воскликнул: «Если б тетерев мог рассказать о себе, он бы, я в том уверен, ни слова не прибавил к тому, что о нем поведал нам г. Аксаков». Охотничьи книги Аксакова явились важным этапом в становлении его искусства.

Но почему же все-таки так поздно раскрылось художественное дарование Аксакова? Почему он, родившись на семь лет раньше Пушкина и за восемнадцать лет до Гоголя, вошел в историю нашей отечественной литературы как писатель послегоголевской эпохи, как продолжатель традиций Пушкина и Гоголя?

Марко Вовчок однажды пожаловалась Тургеневу на испытываемые ею затруднения в работе, на то, что она никак не может войти в нормальную творческую колею, что «дело не клеится». Тургенев ответил ей, что такое состояние бывает от усталости или от нерасположения, но также и «оттого, что человек вступил (иногда незаметно для самого себя) в новую эпоху развития и еще не находит новых слов, а старые не годятся».

Эти тургеневские строки словно написаны об Аксакове. Они могут служить ключом к уяснению одной из очень сложных загадок психологии творчества.

¹ Со второго издания книга стала называться «Записки об уженье рыбы».

Нелегко и небезболезненно вступал Аксаков в «новую эпоху» своего духовного развития в конце 40-х годов. Переход к художественному творчеству представлял для него известные трудности. Дело не только в том, что в нем как бы внезапно родился художник. Более важно другое: эстетически творчество Аксакова оказалось выражением совершенно иной исторической и литературной эпохи, сравнительно с той, в которой он был воспитан.

Рубежом между этими двумя эпохами явился Гоголь. Его произведения, опиравшиеся на великий художественный опыт Пушкина, оказали столь сильное влияние на последующее развитие русской литературы, столь резко изменили представление о сущности и назначении искусства, что различия между догоголевским периодом и послегоголевским были поистине колоссальны. Существенно в этой связи замечание Ивана Аксакова, сына писателя: «Появление сочинений Гоголя произвело такой резкий переворот в общественном и, в частности, в литературном сознании, что сочувствие или несочувствие к Гоголю определяло степень развития и способность к развитию самого человека. Это был рубеж, перейдя через который Сергей Тимофеевич растерял всех своих литературных друзей прежнего, псевдоклассического нашего литературного периода. Они остались по сю сторону Гоголя».

Аксаков как-то сказал, что давно ощущал в себе художнический талант, но не писал потому, что некому было его заставить. Едва ли, впрочем, это объяснение исчерпывающе.

Подозревая в себе способность к художественному творчеству, Аксаков долго «скрывал» ее. Он интуитивно чувствовал несоответствие своего таланта эстетическим вкусам той среды, в которой он вращался, и господствовавшей в те времена литературной рутине. Но масштаб аксаковского дарования был все-таки недостаточен, чтобы произвести переворот в литературе. Более того, этому дарованию, чтобы оно пробудилось, необходим был сильный толчок извне. Таким толчком явился мощный расцвет русской литературы в 30—40-е годы. И характерно, что Аксаков создал свои основные произведения и нашел себя как писателя даже не сразу вслед за Пушкиным и Гоголем, а лишь тогда, когда результаты их художественных усилий стали всеобщим достоянием русской литературы.

В становлении Аксакова-художника особенно велика была роль Гоголя. По свидетельству И. Панаева, произведе-

ния Гоголя явились для Аксакова «новым словом» и «пробудили в нем новые, свежие силы для будущей деятельности». Слушая изустные рассказы Аксакова, Гоголь часто говорил ему о том, как хорошо было бы все это записать. С еще большей настойчивостью Гоголь стал внушать Аксакову эту мысль после появления в печати первого отрывка «Семейной хроники». В августе 1847 года он писал Аксакову, что ему наконец следует начать диктовать «воспоминания прежней жизни» своей и «встречи со всеми людьми, с которыми случилось... встретиться, с верными описаниями характеров их». Этим можно было бы, добавляет Гоголь, доставить «много полезных в жизни уроков, а всем соотечественникам лучшее познание русского человека. Это не безделица и немаловажный подвиг в нынешнее время...». Несколько месяцев спустя Гоголь в письме к Аксакову снова настоятельно советует ему засесть наконец за записки о своей жизни, которые бы «напоминали, каких людей следует не пропустить в моем творении и каким чертам русского характера не дать умереть в народной памяти». Аксаковские воспоминания, по убеждению Гоголя, могли бы помочь его работе над вторым томом «Мертвых душ». И потому он сердито продолжает в том же письме: «Но вы в этом роде ничего не сделали для меня».

Работе над «воспоминаниями прежней жизни» были главным образом и посвящены последние десять лет жизни Аксакова. Обширный замысел осуществился в трех произведениях: «Семейной хронике», «Детских годах Багрова-внука» и «Воспоминаниях». Последовательность, в какой выходили эти книги, не отражала хронологии изображаемых событий. В 1856 году были опубликованы «Семейная хроника» и «Воспоминания» в одной книге, а два года спустя — «Детские годы Багрова-внука». Произведения, составившие трилогию, связаны общностью замысла, единством содержания, хотя в художественном отношении далеко не равноценны. Наиболее значительны «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука». В этих книгах раскрывается история трех поколений семьи Багрова — то есть Аксакова. Когда писалась «Семейная хроника», были еще живы люди — прототипы героев книги, и автору, по словам его сына Ивана, не хотелось изображением теневых обстоятельств их жизни оскорблять этих людей. Не желая давать повода для отождествления художественного образа с его прототипом, Аксаков заменил действительные имена неко-

торых персонажей, а также географические названия вымышленными.

Гете однажды заметил, что все его произведения — «лишь отрывки одной большой исповеди». Эти слова мог бы с еще большим основанием повторить Аксаков — едва ли не самый автобиографический писатель в истории мировой литературы. У него нет ни одного произведения, которое было бы основано, так сказать, на «чистом» вымысле. В этом — своеобразие его таланта или, как он сам говорил, его «авторская тайна». В 1857 году Аксаков писал Ф. В. Чижову: «Заменить... действительность вымыслом я не в состоянии. Я пробовал несколько раз писать вымышленных людей. Выходила совершенная дрянь, и мне самому становилось смешно». Он скромно называл себя лишь «передатчиком» и «рассказчиком», которому не хватает дара «изображения».

Незадолго перед смертью Аксаков коснулся этой же темы в письме к одному публицисту и критику: «Близкие люди не раз слышали от меня, что у меня нет свободного творчества, что я могу писать, только стоя на почве действительности, идя за нитью истинного события; что все мои попытки в другом роде оказывались вовсе неудовлетворительными и убедили меня, что даром чистого вымысла я вовсе не владею».

Все творчество Аксакова имело под собой автобиографическую, документально-мемуарную основу. Его проза основана на абсолютно достоверном фактическом материале. В своих двух центральных произведениях — «Семейной хронике» и «Детских годах Багрова-внука» — писатель рассказывает историю жизни своего деда, родителей и своей собственной жизни. Достаточно явно ощутим мемуарный элемент и в раннем очерке «Буря», и в набросанном перед самой смертью писателя этюде «Очерк зимнего дня», и даже в таких книгах, как «Записки об ужении рыбы», «Записки ружейного охотника», и в охотничьих рассказах.

Разноликость этих произведений дает возможность представить многообразие тех форм, в каких мемуарный элемент проявлялся в аксаковском творчестве.

«Семейная хроника» в этом отношении — пример особенно интересный и примечательный.

Кроме того, «Семейная хроника» не просто предшествует центральной части аксаковской трилогии — «Детским годам Багрова-внука». В обоих произведениях действуют

почти одни и те же персонажи. Именно здесь, в «Семейной хронике», истоки их судеб, и здесь же завязываются многие сюжетные узлы, которые будут развязываться в последующем. Чтобы глубже понять «Детские годы Багрова-внука», необходимо, хотя бы в немногих словах, сказать о «Семейной хронике».

II

«Семейная хроника» написана на материале изустных рассказов матери и отца, семейных преданий. Но Аксаков отнюдь не ограничивал себя рамками воспоминаний. Историк-мемуарист сочетался в нем с художником. Он придавал воссоздаваемым картинам хронике и ее героям ту глубину обобщения и типизации, которые присущи истинным произведениям искусства. Некоторые аксаковские персонажи стали в один ряд с самыми выдающимися героями русской художественной литературы.

В «Семейной хронике» вырисовывается широкая панорама помещичьего быта. Повествование начинается драматическим рассказом о переселении семейства Багрова из Симбирской губернии в новое, Уфимское поместье. Контраст между настроением радости, царящим в душе барина, и безысходным горем, которым поражены крестьяне, вынужденные за бесценок распродать скот, хлеб, избы, домашнюю рухлядь и на телегах тащиться бог весть куда, — этот исполненный трагизма контраст сразу же вводит читателя в атмосферу крепостнического быта. Аксаков при этом нисколько не стремится его разоблачать. Порой, кажется, с абсолютным бесстрашием воссоздает он потрясающие в своей жестокости картины помещичьего произвола. Припадки гнева Степана Михайловича, во время которых нет никому пощады — ни дворовым, ни даже членам семьи, буйные подвиги Куролесова, расправы с дворовыми девушками, которые учиняет Арина Васильевна, сама не раз мужем избиваемая, — все это лишь отдельные элементы той большой и страшной картины помещичьего «темного царства», которую рисует Аксаков.

С симпатией и уважением изображает писатель людей из народа — забитых, затравленных, но сохранивших свежесть и непосредственность своего чувства. Правда, этих людей писатель рисует односторонне. Они у него всегда

кротки и терпеливы, они мученически несут свой крест и никогда не поднимают голоса протеста против трагических условий своего существования. Для Аксакова народный быт — нечто неподвижное, «устойчивое».

Мастерство Аксакова ярко обнаруживается в изображении человека, в умении проникать в самые сокровенные глубины души и раскрывать ее с такой убедительной наглядностью, глубиной жизненной правды, какая была свойственна только самым выдающимся художникам.

Наиболее крупной удачей Аксакова, несомненно, является образ Степана Михайловича Багрова. По глубине и точности психологической разработки характера, по богатству общественного содержания он по праву должен быть назван одним из классических образов русской литературы.

Эпической силой веет от этого человека. Крупные, резкие черты его характера предстают перед нами в причудливом сплетении «светлых» и «темных» сторон. Аксаков раскрывает этот образ не однолинейно, а во всей совокупности свойственных ему противоречий. Старик Багров груб и невежествен, но вместе с тем не лишен «здравого ума и светлого взгляда»; дикий зверь в ярости, в спокойном расположении духа он и добр, и мягок, и душевен; угрюмый и нелюдимый, он умел добродушно пошутить и побалагурить; он прижимал копейку, но был способен и на поступки, избличавшие в нем щедрость и широту натуры. Вот каков психологический диапазон этого человека. Подобным образом Аксаков рисует и большинство других своих персонажей.

Добро и зло так переплетены в его героях, писал Чернышевский, что в них видишь живого, а не сочиненного человека.

Багров — не просто помещик, он феодал, колонизатор, смелый, предприимчивый, хищный. Внутренняя энергия, kloкочущая в нем, не находит себе правильного применения: при всех своих «светлых» чертах Багров — крепостник, считающий нормой тот мир изуродованных общественных и человеческих отношений, в котором он живет. «Механику» багровского деспотизма превосходно раскрыл Добролюбов в статье «Деревенская жизнь помещика в старые годы». «Произвол, господствовавший встарь в отношениях помещиков к крестьянам и особенно дворовым, — писал он, — существовал совершенно независимо от того, вспылывал был барин или нет. Произвол этот был общим, неиз-

бежным следствием тогдашнего положения землевладельцев». Поведение Багрова всецело обуславливалось положением помещика-крепостника, владельца живых душ, «безгласных против его воли».

Семья старого Багрова по характеру сложившихся в ней отношений типична для эпохи крепостничества. И в ней царит насилие, деспотизм, отсутствуют духовные связи, настоящая любовь и уважение. Когда Багрову раскрылись истинные обстоятельства замужества опекаемой им Парашеньки, он учинил в доме такое, что «старшие дочери долго хворали, а у бабушки не стало косы и... целый год ходила она с пластырем на голове». Гроза разразилась столь ужасной силы, что даже тридцать лет спустя, пишет Аксаков, «тетки мои (то есть дочери Степана Михайловича. — С. М.) вспоминали об этом времени дрожа от страха». Живые семейные связи и живые человеческие чувства искажены в атмосфере принуждения и страха.

В доме Багрова идет напряженная междоусобная борьба, в которую вовлечены почти все члены семьи. Каждый из них пытается использовать в своих собственных интересах и во вред другому деспотизм Багрова. И он, грозный повелитель, иногда, сам того не ведая, становится жертвой обмана со стороны подвластных ему домочадцев. Таков семейно-бытовой уклад, в котором косвенно отражалась вся система крепостничества.

Картина помещичьего произвола и деспотизма приобретает у Аксакова особенно острый социальный и психологический накал в главе, посвященной Куролесову.

Историю кровавых походов Михайлы Максимовича Аксаков рассказывает как абсолютно достоверную мемуарную летопись. Его повествование напоминает показание свидетеля. Он вспоминает даже не все факты, а лишь наиболее «благопристойные»: «Я рассказал десятую долю того, что я знаю...» Однако моральная позиция писателя в отношении деяний Куролесова выражена в хронике достаточно ясно. Он стремился осмыслить Куролесова как явление общественной жизни. В его изображении Куролесов — личность, конечно, патологическая, резко отклонившаяся от морально-бытовых норм. Но для того чтобы подобное отклонение могло иметь место, этому должны были благоприятствовать определенные общественные условия — крепостничество. Безнаказанность Куролесова, с одной стороны, страх и покорность окружавших его людей — с дру-

гой,— вот что в феодально-крепостническом обществе служило питательной почвой для подобного произвола.

Глава о Куролесове могла появиться лишь на основе того огромного опыта, какой обрела наша литература в творчестве Гоголя, Герцена, Тургенева. Своим гуманистическим пафосом, правдивым изображением уродливых сторон помещичьего строя «Семейная хроника» включалась в антикрепостническое русло русской литературы XIX века. Удивительно при этом, что иные недалёковидные критики корили писателя за идеализацию крепостнических отношений. Над подобными критиками смеялся еще Щедрин. Он писал, что, «несмотря на слегка идеаллический оттенок», который разлит в произведении Аксакова, однако же «только близорукие могут увидеть в нем апологию прошлого».

Автор «Семейной хроники», конечно, не имел в виду призывать к «сопротивлению» Куролесовым. Но такова природа реалистического искусства. Внутренняя логика художественного изображения действительности — если оно правдиво и глубоко — раздвигает границы, поставленные в искусстве субъективной позицией писателя.

Социальное мышление Аксакова имело свои границы. Он, конечно, видел многие отрицательные явления крепостнической действительности. Не только видел, но и осуждал их. Однако глубоко проникнуть в социально-историческую природу этих явлений он не сумел. Поведение Куролесовых вызывало в писателе искреннее возмущение. Но, возмущаясь, он не доискивался до корней куролесовщины, не признавал, что она является неотвратимым результатом всей социальной системы. Впрочем, эту «систему» в целом Аксаков тоже далеко не во всем считал беспорочной. И однако же, связь между отдельными фактами и общим порядком вещей от него часто ускользала. Вот почему в художественном исследовании глубинных пластов жизни Аксаков уступал великим своим современникам, например Тургеневу и Толстому.

Мировоззрение Аксакова было сложным и очень противоречивым. В нем уживалась приверженность к старой патриархальной России с ее критикой, неприятием всего жестокого, бесчеловечного, что она порождала. Критика отличалась широтой взглядов, приобретенной самостоятельными раздумьями о явлениях современности, унаследованной от русской культуры, с ее демократическими тен-

денциями и завоеваниями. Будучи сам помещиком, «дворянским владельцем», Аксаков вместе с тем хорошо видел ужасы крепостнических порядков, их ненормальность и жестокость. Он чувствовал историческую неизбежность социальных преобразований в стране, но каких именно, отчетливо не сознавал. Аксакову был чужд пафос обличения. Его изображение действительности лишено той страстности и той энергии негодования, которые были присущи наиболее передовым писателям XIX века, умевшим исследовать жизнь с точки зрения интересов народа, обнажать «ревушие противоречия» жизни, то, что Белинский считал наиболее важным завоеванием гоголевской школы. Но реализм Аксакова при всех свойственных ему элементах «созерцательности» обладал такой изобразительной силой и способностью столь глубокого проникновения в толщу жизненных явлений, что картины, нарисованные писателем, сами по себе давали читателю громадный материал для критических обобщений.

«Семейная хроника» писалась в то время, когда в стране назревали большие политические события, связанные с поражением царизма в Крымской войне и всеобщим обострением внутренних социальных противоречий. Передовые силы общества вели напряженную борьбу за уничтожение крепостничества и революционное преобразование русской действительности. Страшная картина помещичьего произвола, нарисованная Аксаковым, служила еще одним неопровержимым доказательством порочности, антигуманности господствующего строя.

Аксаков работал над «Хроникой» с большими перерывами в течение пятнадцати лет. Публикация отдельных отрывков произведения была сопряжена с серьезными цензурными затруднениями. Особенно ожесточенное сопротивление цензуры вызывали главы о Куролесове. В архиве Главного управления цензуры хранится «Дело о запрещении московской цензурой в «Москвитянине» отрывка из «Семейной хроники» С. Аксакова». Чиновник особых поручений при министре просвещения Н. Родзянко, которому было доверено окончательное рассмотрение рукописи главы о Куролесове, печатать ее не разрешил. В пространном донесении на имя министра этот чиновник признал запрет, наложенный московской цензурой, обоснованным, ибо, по его мнению, история, описанная Аксаковым, «может производить тем более невыгодное впечатление на читателей, вы-

ражая правдивый факт злоупотребления помещицкой властью и самозащиты противу оной крепостных людей». Еще в процессе работы над «Семейной хроникой» Аксаков предвидел неизбежные столкновения с цензурой. Осенью 1853 года он писал Погодину, что в полном виде «Семейная хроника» может быть напечатана «только после моей смерти при более благосклонной цензуре».

Лишь после смерти Николая I и наступившего вслед за тем некоторого ослабления цензурного гнета Аксаков получил возможность выпустить свое произведение отдельной книгой. Но в обоих изданиях «Семейной хроники», вышедших при жизни писателя, отсутствовала превосходно написанная сцена отравления Куролесова его крепостными. Купюру сделал, очевидно, сам автор во избежание неприятностей.

Абзац, в котором описывалось отравление, начинался в рукописи так: «Нетрудно догадаться, отчего произошла скоропостижная кончина Куролесова». После изъятия сцены убийства эта фраза была особенно важна, ибо содержала прозрачный намек на истинные обстоятельства смерти Куролесова. Но, по-видимому, возникла необходимость устранить даже этот намек. На полях рукописи имеется замечание автора: «Если цензор затруднится этими словами, то можно сказать: «Неизвестно отчего». Так «неизвестно отчего» и умирал Куролесов в первых изданиях хроники.

Степан Михайлович Багров, Прасковья Ивановна и Куролесов — каждый из них по-своему представляют мир «патриархального варварства», старое крепостническое общество. Но этот мир уж не столь незыблем, каким он был прежде. Находят управу на Куролесова. Среди молодого поколения Багровых заметна потребность в иных формах личных взаимоотношений, в ином типе существования. Эта тема преимущественно развертывается вокруг молодых Багровых — Алексея Степановича и его супруги, Софьи Николаевны, — будущих родителей Сережи, главного персонажа книги.

Очень пластично раскрываются характеры этих двух людей: недалекого «деревенского дворянчика», интересы которого не простираются далее ловли перепелов и соколиной охоты, и дочери важного провинциального сановника, городской, светской красавицы, гордой, умной, образованной, «чуть не ученой», способной понимать «все высшие интересы». Что могло быть общего у этих столь разных по

характеру и духовному складу людей? Ей, казалось, была уготована самая блистательная партия. А она всем своим многочисленным поклонникам предпочла смиренного, безответного молодого человека, казавшегося ее знакомым и ее собственному отцу незначительным, смешным и даже жалким.

Как же это могло произойти?

Софья Николаевна была первым серьезным увлечением молодого Багрова. Громадных усилий стоило ему добиться согласия родных на женитьбу. Степан Михайлович поначалу и слышать не хотел о таком нетрадиционном, основанном на страсти, индивидуальном выборе, браке. Он всячески пытался вразумить сына, что не «пара» она ему, что и им она «не с руки». Старый Багров предостерегал его от последствий такого «неравного» брака: «Взять жену умнее себя — беда: будет командиршей над мужем». И он не уставал убеждать сына: «Надо рубить дерево по себе». Но резоны отца не достигали цели. Алексей Степанович отверг патриархальную мораль отца, пренебрег ею. И старик в конце концов вынужден был смириться.

Аксаков через психологические конфликты показал еще один аспект противоречий внутри старого феодального общества, его нравственный разлом. Слепое повиновение родительской воле, покорность власти старших уже теряют свою обязательность и бессильны погасить вспыхнувшую страстную любовь молодого Багрова.

Прежние нормы поведения и мораль отцов начинают утрачивать значение для нового поколения. И это становится самым грозным симптомом разложения старых, патриархальных устоев.

Софью Николаевну не могло, конечно, оставить равнодушной искреннее и сильное чувство, которое к ней питал молодой Багров. Но не оно покорило ее. У Софьи Николаевны было много других поклонников, горячо любивших ее и имевших к тому же немалые преимущества перед Алексеем Степановичем. Те были и богаче и умнее. Но богатство уже не могло для нее служить абсолютным мерилом личности. Алексей Степанович — простой, добрый, честный человек, в нравственном отношении стоял выше своих светских соперников. Социальное превосходство в глазах Софьи Николаевны уже не обладало абсолютным преимуществом перед превосходством нравственным. Аксаков чутко уловил здесь подсказанную жизнью новую важную дилемму.

Обладая твердым, надменным, неуступчивым характером, Софья Николаевна ясно отдавала себе отчет в том, сколь несходен с ней смиренный, безответный Багров, сколь слабой опорой в семейной жизни может быть этот человек, о котором она сама насмешливо говорила, что он «от солнышка не защита и от дождя не епанча». Однако долгая мучительная душевная борьба предшествовала окончательному ее выбору. Поняв слабость Алексея Степановича Багрова, его безволие и недостаточность умственного образования, она все же приняла решение связать именно с ним свою судьбу. И отнюдь не только потому, что она оценила доброту и честность молодого Багрова или убедилась в глубине и искренности чувства, которым он воспылал к ней. В слабости своего будущего мужа неожиданно открылось ей важное преимущество — возможность повелевать им, возможность проявления себя как личности. «Любовь к власти была тайною причиной ее решимости», — пишет Аксаков. И мы видим в хронике, как исподволь вызревали в душе Софьи Николаевны «семена властолюбия».

Сложен и глубок образ Софьи Николаевны. Своей энергией и умом она приводит в изумление и тайное восхищение даже старика Багрова, необычайно болезненно предчувствующего неминуемость крушения патриархального быта и патриархального сознания. Не только духовно, но и в нравственном отношении, да и вообще как целостный характер, Софья Николаевна резко возвышается над Багровыми и предстает в этой хронике предвестницей нового, более современного, личностного взгляда на жизнь, противостоящего затхлости и рутине старого мира. Образ Софьи Николаевны — серьезное художественное открытие Аксакова, одна из вершин его мастерства. Какими-то гранями своего характера она оказывается в одном ряду с такими замечательными героинями, как Ольга Ильинская из «Обломова», как Любонька Круциферская из романа «Кто виноват?», как Катерина из «Грозы», как Елена Стахова из «Накануне». Хотя, конечно, это все очень разные человеческие характеры, с различным уровнем духовного и нравственного развития.

Молодой Л. Толстой однажды отметил в своем дневнике важную особенность стиля пушкинской прозы: главное в ней — это «интерес самих событий», а не интерес «подробностей чувства». Историческое развитие русской литературы от Пушкина до Толстого шло в направлении, которое

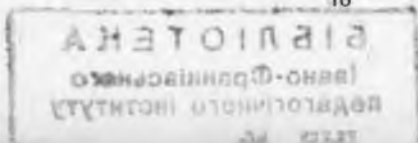
исло к тому, чтобы совместить эти два «интереса». После Пушкина, и особенно Лермонтова, русских писателей все больше занимает задача художественного исследования многосложного внутреннего мира человека. На этом пути творческий опыт Аксакова оказался очень заметной вехой.

Для него характерно изображение душевного состояния человека не в драматические, кульминационные моменты жизни, а в повседневных проявлениях. На этом основана вся поэтика аксаковской прозы.

Исследуя внутренний, душевный мир своих героев, Аксаков умел соотносить его с явлениями внешнего мира. Он никогда не замыкается в рамках чисто психологических коллизий. Герои «Семейной хроники» чужды рефлексии, их самовыражение носит непосредственный характер. В отличие от Толстого, Аксаков, как правило, захватывает своим психологическим анализом лишь верхний пласт душевных тайников своих персонажей, редко углубляясь в анализ переживаний своих героев. Вот почему психологизм аксаковской прозы — тонкий и глубокий — не кажется столь интенсивным. Толстой широко использует прием внутреннего монолога, подолгу и тщательно «подглядывает» за душевным состоянием своих героев. У Толстого герои психологически самораскрываются: у Аксакова — их переживания как бы рассматриваются со стороны. Метод психологического самоанализа представлял собой гениальное открытие, которым Толстой обогатил мировую литературу. Аксаков же основывался на предшествующем Толстому художественном опыте. Психологический рисунок у него гораздо более лаконичен и сдержан, чем у Толстого, хотя всегда кажется очень выразительным.

III

Выход в свет «Семейной хроники» стал событием в русской литературе. Герцен недаром назвал ее «огромной важности книгой». «Книга моя... раскупается нарасхват», — сообщал С. Т. Аксаков сыну Ивану. Необычайный ее успех напомнил энтузиазм, с каким когда-то современники приняли поэму Гоголя. «Издание «Хроники» встречено было с таким восторгом, — вспоминал Добролюбов, — какого, говорят, не бывало со времени появления «Мертвых душ». Все журналы наполнились статьями о С. Т. Аксакове». Писали



о «беспримерном единодушии похвал». Вздурораженный и счастливый, Аксаков решил продолжить свою хронику. Так появились «Детские годы Багрова-внука».

Обе части аксаковской трилогии во многом близки между собой по идейной своей проблематике, стилю, языку. Второе из этих произведений представляет собой значительное эпическое полотно, столь же широко рисующее эпоху, помещичий быт, крепостнические нравы. Но в «Детских годах Багрова-внука» есть и одна новая тема, существенно отличающая их от первой книги. Героями «Семейной хроники» были старшие члены семьи Багровых — ее первое и второе поколение. В следующей части трилогии продолжают действовать те же персонажи, но в центре повествования оказывается уже третье поколение Багровых — маленький Сережа Багров.

Своеобразный процесс формирования детской души — такова центральная тема новой книги Аксакова. Эта тема давно привлекала к себе писателя, он работал над ее воплощением с огромным подъемом. В бумагах Аксакова хранится одна чрезвычайно интересная записка, написанная его рукой и представляющая собой, может быть, черновик письма к неизвестному нам адресату. Вот ее содержание: «Есть у меня заветная дума, которая давно и день и ночь меня занимает, но бог не посылает мне разума и вдохновения для ее исполнения. Я желаю написать книгу для детей, какой не бывало в литературе. Я принимался много раз и бросал. Мысль есть, а исполнение выходит недостойно мысли. Такая книга надолго сохранила бы благодарную память обо мне во всей грамотной России... Тайна в том, что книга должна быть написана, не подделяваясь к детскому возрасту, а как будто для взрослых и чтоб не только не было нравоучения (всего этого дети не любят), но даже намек на нравственное впечатление и чтоб исполнение было художественно в высшей степени». Этой книге писатель придавал особое значение. В письме к А. И. Панаеву от 15 мая 1857 года он подчеркивал, что она «важнее» всех предшествующих его произведений «по содержанию, в педагогическом отношении».

В русской литературе и публицистике 50—60-х годов педагогическая тема и нравственные проблемы занимали видное место. Можно вспомнить, как часто обращались к ним Чернышевский и Добролюбов. Для революционной демократии эти вопросы были связаны с задачей воспитания «новых людей», борцов против ненавистного строя. Пробле-

мы социальной педагогики привлекали к себе внимание и широких слоев дворянской интеллигенции. Все более очевидными для прогрессивных слоев русского общества становились признаки разложения и духовного обнищания господствующего класса, падение нравов в среде дворянства. Все это порождало мысль о необходимости новых моральных устоев общества и обостряло интерес к вопросам воспитания.

«Детские годы» были задуманы как книга о детстве и вместе с тем — как книга для детей. Вторая половина задачи создавала для Аксакова особые затруднения.

За шесть лет до выхода в свет аксаковской книги Л. Толстой опубликовал повесть «Детство». Между «Детскими годами Багрова-внука» и произведением Толстого есть немало общего, хотя в целом это произведения весьма различные по своему идейному направлению и еще больше — по своему стилю.

Первая часть трилогии Толстого была книгой о детстве, но для взрослых. Вся трилогия строится как воспоминание израсслого о днях своего детства, отрочества и юности. Композиционная структура «Детских годов Багрова-внука» основана на ином принципе. Сережа Багров — и герой книги, и ее повествователь. Он сам ведет повествование, лишь изредка прерываемый вторжением автора, что создает полную иллюзию синхронности между изображаемыми событиями и моментом рассказа о них. Это не воспоминание о прошлом, но рассказ о событиях, которые разворачиваются на наших глазах. Иными словами, Аксаков не вспоминает — он делает читателя как бы современником и очевидцем происходящего. Поскольку книга была адресована детскому читателю, такое ее построение имело особое значение, так как создавало ощущение непосредственности воссоздаваемого в ней мира.

«Детские годы Багрова-внука» — это жизнь, увиденная глазами ребенка. Такого произведения в русской литературе еще не было. «До сих пор все читали воспоминания и рассказы израсслого, — писал Иван Аксаков отцу, — и вдруг неприготовленная публика ухватится с жадностью за чтение воспоминаний того же автора о тех же лицах, но рассказанных, переданных под другим углом зрения». Аксаков задумал книгу, которая в этом отношении не имела образца и в мировой литературе — среди произведений о детях и для детей.

В «Дэвиде Копперфилде» Диккенса, например, — самом крупном произведении этого рода, которое дала западноевропейская литература в XIX веке, — внутренний, душевный мир ребенка показан под двойным углом зрения. С одной стороны, жизнь ребенка раскрывается перед нами непосредственно, с другой — эта жизнь изображена в восприятии взрослого, автора. Такой двойной угол зрения имел свои немалые достоинства, поскольку он давал возможность и непосредственного изображения героя и одновременно — всестороннего авторского комментария. Но вместе с тем постоянное пересечение этих двух линий грозило нарушить художественную целостность произведения, что отчасти и случилось в романе Диккенса. Поведение Дэвида Копперфилда, восприятие им тех или иных событий оказывается в иных случаях малодостоверным — особенно тогда, когда начинает стираться грань между образами героя и повествователя.

Некоторые рассуждения Дэвида, его оценки тех или иных событий могут показаться маловероятными в устах десятилетнего героя романа, и, таким образом, иллюзия детского восприятия мира разрушается, подвергается испытанию художественное единство произведения.

А это единство, будучи «первым законом художественности», по слову Чернышевского, особенно необходимо в произведениях о детях и для детей. О серьезных опасностях, подстерегающих авторов, пишущих для детей, однажды верно заметил Короленко в письме, адресованном редакции журнала «Родник»: «Тут нужно особое умение: нужно, мне кажется, не просто приспособлять слог и изложение (это, быть может, достаточно было бы для пересказа), — но самому проникнуться этой детски чистой простотой, безыскусственностью и прямодушием, чтобы образы выходили чистыми, яркими и лишенными всего, что недоступно детскому взгляду и пониманию».

Эти строки помогают многое понять в «Детских годах Багрова-внука». Аксаков сумел проникнуться «детски чистой простотой, безыскусственностью и прямодушием», давшими ему возможность добиться абсолютного доверия к герою его книги. Он раскрывает душу ребенка изнутри, в процессе ее непрерывного развития и обогащения.

При этом Аксакову удалось найти верное художественное соотношение между образами автора и героя. В «Детских годах Багрова-внука» образ автора появляется редко и

ненадолго — лишь для короткого комментария или в качестве композиционно-организующего начала.

Радость открытия мира — вот, собственно, сквозная, внутренняя тема этого произведения. Важное его достоинство состоит в том, что писателю удалось передать поэтичность детского восприятия жизни. Сережа Багров — прощедушный и умный мальчик. Он диковат, робок, застенчив. Слывет «нелюдимым». Не дружит со сверстниками, даже тяготится их присутствием. Любит предаваться одиночеству и «уходит в глубину внутреннего своего мира».

В «Детских годах Багрова-внука», как и в «Детстве» Толстого, рассказ ведется от первого лица. Сережа Багров отчасти напоминает нам Николеньку Иртеньева. Оба они воспитываются в атмосфере барского довольства и уюта. Каждому из них уготовано беспечное «золотое детство». И вместе с тем жизнь обоих мальчиков весьма далека от той розовой, безмятежной идиллии, какой она, казалось, могла бы быть. Сознание Сережи и Николеньки очень скоро начинают будоражить вопросы, на которые никто из самых близких к ним людей не в состоянии дать вразумительного объяснения. Внимание мальчиков привлекают к себе явления и факты повседневного быта, исподволь возбуждающие в их душах смутную тревогу, а потом и убеждение в том, что в жизни совсем не так все просто и слаженно, как это им могло казаться раньше.

Сережа Багров рано начинает постигать, что взрослые, окружающие его, ведут себя не совсем искренне, что они хитрят и стараются всегда что-то утаить от него и что вообще в их поведении много непонятного. Он с удивлением замечает, что его горячо любимая мать, кажущаяся ему воплощением полного совершенства, в противоположность отцу равнодушна к природе. Его поражают настойчивые предостережения матери не водиться с дворовыми мальчишками и сторониться прислуги, которая так чудно умеет распевать песни и рассказывать всевозможные истории. Естественный детский демократизм Сережи то и дело вступает в противоречие с сословной психологией и моралью взрослых. Глубоко запал ему в душу эпизод, случившийся в Багрове вскоре после переезда туда семьи на постоянное жилье, когда мать наотрез отказалась выйти к «добрым крестьянам», приветствовавшим нового барина. И маленький Багров приходит к горестному умозаключению, что его мать «все в доме боялись, а не любили».

Жизнь ежедневно ставит умного, пытливого мальчика перед новыми и все более сложными вопросами. Он сравнивает себя с крестьянскими ребятами, которые работают на поле от восхода до заката и едят хлеб да воду, и ему впервые становится «совестно, стыдно». Мучимый этим чувством, он просит у родных разрешения побороновать. А мать ему грубо велит выкинуть этот вздор из головы. «Пашня и бороньба — не твое дело». Но когда ему все-таки разрешили «попробовать», он пережил еще одно разочарование. Мальчик убедился, что он непригоден для крестьянского труда: он не умеет ходить по вспаханной земле, не умеет держать вожжи и править лошадей. Наблюдавший все это крестьянский парнишка смеялся, и Сереже снова становилось «стыдно и досадно».

На вопросы, непрерывно возникающие у маленького Багрова, он часто не получает ответа. И это еще больше возбуждает его интерес к жизни, к самым различным ее проявлениям. Однажды Сережа обратил внимание на то, что слуга Евсеич ест «не такой же белый кулич, как мы». Вообще отношения между людьми, а особенно между помещиками и крепостными, постепенно теряют в глазах Сережи характер патриархальной идиллии. Он с отвращением слушает рассказы о старосте Мироныче, которого все называют разбойником, и, однако же, никто не отваживается его утихомирить, ибо он приходится родней управляющему Михайлушке. Герой Аксакова давно уже постиг, что есть люди добрые и злые; потом он узнал, что есть господа, которые приказывают, и есть слуги, которые обязаны повиноваться; и что он сам, когда вырастет, будет принадлежать к господам.

Так мало-помалу перед Сережей Багровым начинает расширяться мир, и он делает важное для себя открытие, что вокруг далеко не все прекрасно. Правда, это не причиняет ему особенных огорчений, не становится для него источником нравственных терзаний. Он видит недостатки, свойственные окружающей его среде, но он никогда не пытается себя противопоставить ей, возвыситься над ней. И здесь открывается существенное отличие Сережи Багрова от Николеньки Иртеньева.

Разнообразные обстоятельства жизни вызывают в душе героя толстовской трилогии гораздо более сильную и острую реакцию. Он живет более напряженной и интенсивной духовной жизнью, чем герой Аксакова. У Николеньки Ир-

теньева рано пробуждается способность к самоанализу. Различные поступки людей и свое собственное поведение он непрерывно подвергает критической проверке судом своей совести. Почти всякий раз душевный конфликт, переживаемый Николенькой, завершается победой доброго начала над злым, и он, таким образом, непрерывно очищается от скверны и поднимается на более высокую ступень своего нравственного развития.

Духовный мир Сережи Багрова гораздо более тесен. По своему интеллектуальному, душевному складу герой Аксакова, который живет в другом историческом времени, проще Николеньки Иртеньева. Он более созерцателен. В нем нет той страстной пытливости, которая свойственна Николеньке. Это различие в характерах Николеньки и Сережи отражало определенные особенности Толстого и Аксакова, связанные с их отношением к реальной жизни. Аксакову не были присущи те напряженные философские и моральные искания, которые отличали уже молодого Толстого.

Отношение автора «Детских годов Багрова-внука» к современной действительности не было столь активным и страстным, как у Толстого. Отсюда вытекало и своеобразие аксаковского героя. Сережа Багров — очень восприимчивый, живой, легко возбудимый мальчик, способный к сильному чувству и глубокому переживанию. Но главным предметом размышлений маленького героя Аксакова является не поведение окружающих людей и его собственное отношение к ним, сфера его интересов преимущественно ограничена природой. Она — источник его первых детских радостей и забав. По мере того как он становится старше, углубляется и отношение его к природе, которая оказывает влияние на развитие и формирование его личности. Характерно воспоминание в начале главы «Сергеевка»: «Я чувствовал тогда природу уже сильнее, чем во время поездки в Багрово, но далеко еще не так сильно, как почувствовал ее через несколько лет». Природа — единственное приближение Сережи Багрова, его верный и добрый друг. Чем яснее становятся мальчику несовершенства окружающего мира, слабости и недостатки людей, тем восторженнее его любовь к природе. И здесь снова обнаруживается одно важное различие между Сережей Багровым и Николенькой Иртеньевым.

Герой толстовской повести воспитывается в светской, аристократической семье. В сравнении с ним Сережа Багров кажется скромным провинциалом. Для Николеньки Иртень-

ева общение с природой — в сущности лишь приятное развлечение, не оставляющее сколь-либо глубокого нравственного следа в его сознании. Николенька любит играть со своими сверстниками в охоту, в рыбную ловлю. Такая же игра для него — и участие в настоящей охоте. В повести «Детство» ей посвящена даже особая глава. Правда, самой картины охоты Толстой здесь почти не рисует или рисует ее очень бегло. Но писатель воссоздает в этой главе атмосферу приятного, веселого, барского времяпрепровождения, еще резче, контрастнее оттеняемую неожиданно вторгающимся в эту картину изображением тяжелого крестьянского труда на поле. Николеньку привлекает в охоте больше ее внешняя, так сказать, эстетическая сторона. Он недаром завидует брату Володе, так красиво и импозантно восседающему верхом на лошади. «Обтянутые ляжки его лежали на седле так хорошо, — рассказывает герой повести, — что мне было завидно, — особенно потому, что, сколько я мог судить по тени, я далеко не имел такого прекрасного вида». Хотя тут же Николенька болезненно воспринимает это чувство, как проявление своего общего нравственного несовершенства.

Отношение к природе у Сережи Багрова гораздо серьезнее, глубже. Аксаков показывает, что общение с природой духовно обогащает человека, является источником его душевного здоровья. В отношении Сережи Багрова к природе ярко выражена та непосредственность поэтического мироощущения, которая свойственна человеку, впервые переживающему радость открытия мира.

Природа в произведениях Аксакова чрезвычайно активный элемент повествования. Он был поэтом природы в том высоком значении, которое состояло в умении поэтически «одушевлять» ее, раскрывать ее сложную жизнь в многообразных связях с человеком.

Характерная черта поэтики аксаковского пейзажа: изображение природы — преимущественно тихой и умиротворенной — отличается свежестью и непосредственностью, суровой и безыскусственной простотой, оно по-пушкински строго и пластично. Нарочитая яркость, выпренность, красочность, контрастность — эти приемы пейзажной живописи чужды Аксакову. Подобно истинным и сильным талантам, Аксаков, по выражению Тургенева, никогда не становится перед лицом природы в «позитуру». Природа у него прозаически «повседневна», «заурядна», но именно потому и

окалывается источником подлинной красоты и поэзии. Аксаковское искусство пейзажа Горький недаром рассматривал в ряду самых высоких художественных достижений русской литературы XIX века.

Видное место в «Детских годах» занимают уже известные нам по «Семейной хронике» образы старика Багрова, а также отца и матери Сережи.

Умом, образованием, волей Софьи Николаевна выделяется не только в семейном кругу Багровых, но даже в избранной среде губернской знати Уфы. Во второй части трилогии образ Софьи Николаевны, горячо любящей и любимой матери, обретает некоторые новые черты. Соотношение света и тени в изображении ее характера меняется. Свойственное ей ранее обаяние тускнеет. В ее отношениях с людьми, и особенно с крестьянами, обнаруживается гордыня, надменность, эгоцентризм, душевная черствость. Мальчика все более поражает неспособность матери чувствовать природу, отсутствие в ней интереса к крестьянскому труду, к его восторженным рассказам о рыбной ловле, охоте. Это отдаляет Сережу от матери, в которой он не чаял души и которая совсем недавно еще представлялась ему воплощением абсолютного совершенства. «Веселая картина сенокоса не выходила из моей головы во всю дорогу, — рассказывает он, — но, воротясь домой, я уже не бросился к матери, чтобы рассказать ей о новых моих впечатлениях. опыты научили меня, что мать не любит рассказов о полевых крестьянских работах, о которых она знала только понаслышке, а если и видела, то как-нибудь мельком или издали».

Так же по-новому распределяется светотень и в образе Алексея Степановича. В его характере происходят перемены, противоположные тем, которые совершились в Софье Николаевне. «Человек самого слабого и кроткого нрава», недалекий и даже ограниченный — в первой книге, он впоследствии «выпрямляется». Вернувшись в деревню, живя в поместье, в семейном кругу, занятым хозяйством, он обретает уверенность и душевный покой. В повседневных помещичьих заботах, в общении с простыми людьми, с природой раскрываются лучшие черты его личности, его нравственного облика. Именно с отцом у Сережи теперь складываются наиболее близкие отношения. Простодушие и непосредственность отца, любящего деревенскую жизнь, охоту, рыбную ловлю, гораздо ближе мальчику, чем надменность и гордыня матери-горожанки. Внутрисемейная психологиче-

ская коллизия дает немало пищи для душевных переживаний героя книги.

Любые различия в характерах людей Сережа Багров пытается осмыслить под углом зрения своих представлений о хорошем и плохом. Между этими крайними полюсами он не допускает никакого компромисса. Постоянно чувствуя «разлад», путаясь в своих «понятиях», Сережа тем не менее стремится к ясности в оценке достоинств и недостатков окружающих его людей. Он долго, например, бился над вопросом: «Добрая или не совсем добрая Прасковья Ивановна?» И в конце концов приходит к выводу, что скорее недобрая. Надо вообще сказать, что «Детские годы Багрова-внука» отличаются гораздо большей обнаженностью моральных оценок, чем «Семейная хроника». Никогда «этический кодекс» Аксакова не выражался с такой определенностью, как в этой второй части трилогии. Сережа Багров чутко реагирует на поведение людей, на добрые и злые их поступки. Он ненавидит неискренних, фальшивых людей. Его огорчает малейшее проявление несправедливости. В «Детских годах Багрова-внука» отчетливо ощущается высота нравственной позиции писателя.

Поэтикой и общей своей гуманистической направленностью творчество Аксакова недаром так близко традициям народной поэзии. К ней писатель порой обращался и в поисках сюжета. Вспомним, например, чудесную сказку «Аленький цветочек», которая в качестве приложения завершает «Детские годы Багрова-внука».

Отмечая выдающиеся художественные достоинства «Семейной хроники» и «Детских годов Багрова-внука», современная Аксакову критика обратила внимание еще на одну в высшей степени существенную особенность, придававшую им значение не только произведения искусства, но и «исторического документа».

Резкое обострение социально-политической борьбы в России в середине XIX века усиливало в различных слоях общества стремление глубже осмыслить процессы современной действительности, понять их истоки и их историческую перспективу. «Былое пророчествует», — сказал Герцен. Осознание этой истины определило возросший в те годы интерес к изучению истории. Историческая наука становится одной из тех областей знания, которые были связаны с самыми злободневными общественными проблемами современности. Подъем историзма сказался в это время также

и широком проникновении исторической темы в художественную литературу — в прозу и драматургию.

Вот одна из причин интереса и к мемуарной литературе. Каждая публикация «воспоминаний», «дневников», «записок», посвященных различным эпохам отечественной истории, привлекала к себе всеобщее внимание. Обе части аксаковской трилогии также воспринимались как произведения мемуарные. О первой из них Чернышевский писал: «Книга эта удовлетворяла слишком сильной потребности нашей в мемуарах — потребности, находящей себе слишком мало пищи в нашей литературе...» Историко-мемуарный характер аксаковской книги подчеркивал и Тургенев. Сопоставляя «Семейную хронику» и «Былое и думы», он обратил внимание на то, что эти произведения при всех различиях имеют немало общего. «В России я уговаривал старика Аксакова продолжать свои мемуары, — писал Тургенев Герцену, — и здесь — тебя. И это не так противоположно, как кажется с первого взгляда. И его и твои мемуары — правдивая картина русской жизни, только на двух ее концах и с двух разных точек зрения. Но земля наша не только велика и обильна, — она и широка и обнимает многое, что кажется чуждым друг другу!»

Развитие русской литературы от Пушкина до Толстого шло в направлении все более углубляющегося художественного исследования внутреннего мира человека. На этом пути также был вполне закономерен интерес к мемуарам. Они расширяли сферу анализа человеческой души, раскрывая ее как бы изнутри и вместе с тем соотнося ее с событиями, фактами, помогавшими понять социальную и историческую обусловленность поведения героя.

Мемуарная основа «Семейной хроники» и «Детских годов Багрова-внука» не мешает воспринимать их как произведения, в сущности, близкие к роману.

В этих произведениях все — правда и все — вымысел. Огромная победа Аксакова как художника состояла именно в том, что он заставлял читателя уверовать в подлинность всего происходящего и вместе с тем ни на один момент не забывать, что перед ним произведение искусства. Свойственная этому писателю могучая сила художественной типизации воссоздавала минувший век необычайно широко и емко, придавая, казалось, случайным подробностям быта и мельчайшим деталям характеров людей значение удивительно верных и общих примет времени. Нельзя в этой свя-

зи еще раз не вспомнить Герцена: «История — чистилище, в котором мало-помалу временное и случайное воскресает вечным и необходимым, тело смертное преобразуется в тело бессмертное. Память человечества есть память поэта и мыслителя, в которой прошедшее живет как художественное произведение». Аксаков в «Семейной хронике» и в «Детских годах Багрова-внука» предстает одновременно и как историк, и как художник, сумевший воедино сплавить «поэзию» и «правду».

Как уже отмечалось, обе части аксаковской трилогии созвучны в идейном и художественном отношении. Повествование ведется с той наивной непосредственностью и иллюзией недостаточной художественной завершенности, какая присуща изустному рассказу. Все это вместе с поэтическим очарованием искрометной разговорной речи, словно подслушанной у самого народа, и создает своеобразие и обаяние аксаковского стиля.

Аксаков чрезвычайно экономен в изобразительных средствах. В этом отношении его стиливая манера восходит к пушкинской. Вяземский однажды заметил, что Пушкин в прозе «сторожит себя». Так же сторожил себя от излишеств красок Аксаков. Его искусство, по меткому выражению Чернышевского, отличается «трезвостью слов», то есть способностью писателя «давать словам истинное их значение». Отношение Аксакова к художественной форме поражаало современников своей целомудренной строгостью. И это был тот эстетический принцип, которому Аксаков следовал неуклонно.

Эпическая объективность аксаковской манеры повествования сочетается с присущей этому писателю склонностью к лирическим отступлениям. В реалистической прозе Аксакова встретились как бы два потока, берущих свое начало из разных родников — Пушкина и Гоголя. Пушкинская школа ощущается здесь в удивительной простоте и «обнаженности» художественной формы. Гоголевское влияние, сказавшееся прежде всего в аксаковском изображении помещицкой России, ощутимо и в той характерной эмоциональной окраске, которую придают повествованию многочисленные лирические отступления или авторские вторжения в текст.

Своеобразие мастерства Аксакова в том, что образы, созданные им, говоря словами Достоевского, кажутся «почти действительнее самой действительности». Одним из важ-

нейших элементов искусства Аксакова является его язык. Наивковая и стилистическая манера писателя почти совершенно свободна от «книжности», от трафаретно-литературных элементов, от внешней изысканности и обладает той простотой и безыскусственностью, которая свойственна мастерскому изустному рассказу. П. В. Анненков справедливо писал о «сладостной русской речи» Аксакова. Язык Аксакова всегда сохраняет непосредственность и колоритность, гибкость и выразительность разговорной речи. Аксаков тяготел к слову — ясному, точному, несущему в себе максимальную смысловую нагрузку. Очень осторожно и экономно прибегает он к архаизмам и диалектизмам, используя их лишь в качестве характерной стилистической краски. Эти слова писатель чаще всего выделяет в тексте курсивом, тем самым подчеркивая их определенное инородство в общей стилиевой манере книги. Аксаков всегда отстаивал мысль, что использование диалектных речений должно быть умеренным, крайне осмотрительным и всегда соответствовать той художественной задаче, которую ставит перед собой писатель. У Аксакова, щедро пользовавшегося формами и приемами народной речи, народность никогда не превращалась в простонародность.

На произведениях Аксакова лежала яркая печать национальной характерности. Она окрашивала все элементы его стиля, его лексику и фразеологию, весь строй его повествования. В известном смысле можно сказать, что Аксаков — один из самых русских писателей России.

Проникновенный поэт природы, глубокий психолог и проникательный изобразитель нравов, чародей слова, постигший, казалось, все тайны родного языка, — таким вошел в наше сознание Сергей Тимофеевич Аксаков, произведения которого заняли достойное место среди выдающихся достижений русской классической литературы XIX века.

Г. Поспелов



В ПОИСКАХ ТРУДНОГО ОТВЕТА...

(Роман «Кто виноват?»
А. И. Герцена)

Романом «Кто виноват?» Герцен примкнул к той традиции художественного изображения характеров так называемых «лишних людей», которую начал Пушкин в «Евгении Онегине», затем продолжил Лермонтов в «Герое нашего времени». Эти произведения близки друг другу по своему основному конфликту: в них действия и отношения персонажей вытекают из глубоких идейных столкновений передовой дворянской молодежи с реакционной дворянской средой. В 1820-е годы — это полное отчуждение Онегина от столичной и усадебной дворянской среды, в 1830-е годы — затаенная вражда Печорина к столичному и «водяному» обществу, в 1840-е годы этот же конфликт породил глубокую взаимную неприязнь Бельтова к чиновно-дворянскому обществу города NN.

Эти герои появились в русской литературе вслед за возникновением в русской общественной жизни движения дворянской революционности. И они сошли со сцены вместе с ним (сам Герцен и его друг Огарев были последними дворянскими революционерами). Все эти герои имели и

большие способности, и испытывали глубокую враждебность к правящим кругам. Но в отличие от декабристов и Герцена они не были активными участниками передового общественного движения. Они выглядели в свою эпоху «лишними» людьми.

Писатели, изображавшие их характеры, давали им такое название. В черновом варианте VIII главы «Евгения Онегина» Пушкин так сказал о своем герое: «Кто там, меж ими, в отдалении — как нечто лишнее стоит?» Огарев назвал одно из своих произведений «Исповедью лишнего человека». Герцен озаглавил одну из своих статей «Лишние люди и желчевики».

Название это пришло и постепенно стало выражением горькой и трагической оценки, которую писатели давали таким героям. Но на самом деле такие люди не только не были лишними для русской общественности своего времени, но принадлежали к ее лучшей, прогрессивной части, были выразителями передовых идейных стремлений. Они были носителями часто смутного, не вполне осознанного, но очень активного и непримиримого протеста против правительственного гнета, против «светской черни».

Но раскрывать их глубокую враждебность к тем силам, которые господствовали тогда в русском обществе, было очень трудно по цензурным причинам. Поэтому Пушкину, Лермонтову, Герцену приходилось изображать главных героев своих произведений преимущественно со стороны их бесплодных метаний, нравственных заблуждений и личных неудач. А об истинном смысле этих метаний они вынуждены были умалчивать или же говорить только намеками. Отсюда внутренний мир этих героев раскрывался в романах очень односторонне. Враждебность героев к правящим кругам, порождаемая ею неудовлетворенность, их «мечтам невольная преданность» и «резкий, охлажденный ум» — все это находило свое выражение прежде всего в выдвигавшихся на первый план столкновениях частной жизни, любовных и дружеских.

Но особенности любовного конфликта и выбор главной героини менялись в названных произведениях вместе с изменениями характера главного героя и обстоятельств его жизни. Онегин и Печорин возбудили глубокую сердечную привязанность у таких незаурядных дворянских девушек, как Татьяна и Вера, выросших в атмосфере романтических увлечений. Но, погруженные в свое разочарование, в свою

неудовлетворенность жизнью, Онегин и Печорин не нашли в себе силы откликнуться на те новые стремления, которые таились в чувствах и во всем душевном складе этих женщин. Они не поняли их любви, и это обрекло Татьяну и Веру на замужество без любви. Все это усиливало одиночество и неприкаянность героев, раскрывало через их личные неудачи глубокий трагизм их общественного положения.

I

Каков же во всех этих отношениях Владимир Бельтов? Бельтов, человек 40-х годов, действует уже в иных условиях. Он встречается с женщиной, которая живет в различно-демократической среде (Любонька — жена учителя Круциферского и друг доктора Крупова), и быстро находит в ней не только ответное личное чувство, но и общность духовных исканий. Бельтов, вместе со своими новыми друзьями, резко противостоит чиновно-дворянскому обществу города.

Однако положение героев Герцена сильно осложняется другим — тем, что в момент знакомства Бельтова с Любонькой она давно уже была замужем за Дмитрием Круциферским. Преградой на пути к сближению главных героев романа оказывается теперь и супружеский долг Любоньки, который оба они уважают, как и общественное мнение. Значит, Бельтов и Любонька до своей первой встречи прошли большой период жизненных испытаний, каждый из них — свой, особенный. Для автора романа это прошлое («биография») главных героев было очень важно, и он подробно рассказывает о нем.

Герцен в студенческие годы возглавлял небольшой философско-политический кружок, который и вошел в историю под его именем — «кружок Герцена» (существовавший одновременно с ним «кружок Станкевича» занимался только философскими, абстрактными вопросами).

Герцен со студенческих лет на всю жизнь сохранил глубочайший интерес к философским проблемам. Сначала он пришел к убеждению, что духовный мир людей зависит от свойств и состояния их организма, затем он постепенно приближался к пониманию того, что еще большее значение при этом имеют общественные отношения эпохи. Это были ма-

териалистические взгляды, в корне противоречившие тому, что проповедовала церковь и чем идейно обосновывалась власть господствующих слоев. Поэтому эти взгляды были очень опасны для того, кто их высказывал, в них таилась угроза для его репутации и даже свободы.

Герцен и изобразил в Бельтове, докторе Крупове, Любоньке увлеченность передовыми философскими взглядами. В своем осмыслении характеров он исходил из высокой оценки их взглядов. С таких же передовых позиций он подходил к характерам второстепенных и отрицательных героев романа, прежде всего — к помещику Негрову, чьей незаконной дочерью была Любонька.

Вся история домашнего воспитания и замужества Любоньки — это не просто изображение дворянского быта, выражающее ироническое отношение автора к характерам Негровых. В ней таится противоречие между тем пониманием этих характеров, которое идет от автора, и тем, которое берет на себя наблюдающий эти характеры доктор Крупов.

Крупов — это новое явление среди русской разночинной интеллигенции 1830-х годов. Его предшественник — доктор Вернер, друг Печорина в «Герое нашего времени», а дальнейшее развитие этого характера позднее воплотил Тургенев в лице Базарова, главного героя романа «Отцы и дети». Крупов — разночинец, который уже вступил в активное отчуждение с окружающей его дворянской и чиновничье-мещанской средой. При этом его профессиональный, медицинский, естественнонаучный материализм — объяснение состояния духа состоянием тела — стал основой для отрицательной оценки нравственного состояния и воззрений этой среды.

Подобно тому как позднее Базаров старается объяснить Аркадию Кирсанову нелепость романтического интереса к «загадочным взглядам» ссылкой на достижения анатомии («протудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться... загадочному взгляду?» — говорит он), Крупов готов лечить романтическую любовь Мити Круциферского к Любоньке кровопусканием. И позднее он считает «высоту» переживаний Мити «физическим расстройством», «нервным припадком». «Обливайтесь холодной водой да делайте больше движений — половина надзвездных мечтаний пройдет», — говорит он.

Разъяснение роковой ошибки, лежащей в основе брака

Мити и Любоньки, в романе тоже поручено Крупову. Указывая Мите на большое различие характеров его и Любоньки, Крупов называет ее «тигренок, который еще не знает своей силы», а Мите говорит: «А ты — да что ты? Ты — невеста, ты, братец, немка; ты будешь жена, — ну, годно ли это?» Обдумывая причины их неожиданного брака, Крупов иронизирует: «Бог устроил — как же! Негров тебя надул да твоя молодость». «Молодость» Мити — это, в понимании Крупова, его наивные, розовые, романтические настроения, истолкованные физиологически, а «надувательство» Негрова — это желание скупого и грубого крепостника воспользоваться «молодостью» учителя в корыстных целях: поскорее сбыть с рук свою незаконную дочь, которая всегда была бельмом на глазу для всей его семьи.

Такова оценка, данная доктором Круповым, событиям, происходящим в помещичьей семье. В ней много верного, и автор романа отчасти поддерживает Крупова. Он так пишет, например, о любовном сближении Любоньки и Мити: «Наши молодые люди уже несколько дней раздували свою любовь Жуковским...» Но вообще-то авторское понимание происходящего в помещичьем доме гораздо глубже.

Это относится прежде всего к характеру самого Негрова. Герцен был первым русским писателем, который, осознавая характер героя, различил в нем его физические склонности и способности, его «натуру» и то, как сформировало эту натуру общество. В одной из статей, написанных одновременно с романом, он назвал это влияние общества на его членов «паутиной повседневных отношений».

В Негрове Герцен показывает прежде всего его общественную сущность — его положение помещика-крепостника, создавшее в характере героя крутой и вместе с тем беззаботный плантаторский норов, роднящий его с некрасовским Оболт-Оболдуевым, таким же неумным рыцарем кулачного права по отношению к своим крепостным. Отсюда и вытекают у Негрова его гаремные повадки в обращении с дворовыми девушками, обучение непонятливых слуг с помощью зуботычин, солдафонское обращение с членами собственной семьи.

А вместе с тем Герцен понял, что по своим природным данным Негров — «сильный характер», в котором его «богатые» задатки извращены общественным положением, они направлены в дурную сторону. В Любоньке же, дочери Негрова, подобная натура получила положительное

развитие. Такого разграничения в герое его натуры и его общественного характера, созданного «повседневными отношениями», не было, например, ни у Пушкина в изображении Троекурова («Дубровский»), ни у Гоголя в изображении владельцев «мертвых душ». Герцен сделал в этом отношении важное открытие как философски мыслящий художник.

Богатая натура Любоньки способствовала ее нравственному развитию. «Она, — пишет Герцен, — от природы одаренная энергией и силой, была оскорбляема со всех сторон двусмысленным отношением ко всей семье», и она «бежала в самое себя»... Все это вызвало одиночество и мечтательность девушки и создало почву для ее «встречи» с молодым, тоже мечтательным учителем. За какого-нибудь тупого и грубого чиновника Любоньку невозможно было выдать замуж, как бы этого ни хотелось Негрову; она скорее ушла бы из дому.

Но и Митя Круциферский по своему характеру был подготовлен к тому, чтобы жениться на Любоньке. Герцен сделал его ярким воплощением той бытовой мешанской чувствительности, которая издавна развивалась в этой среде и особенно усилилась под влиянием сентиментальных повестей Карамзина и затем романтических элегий и баллад Жуковского.

Но Герцен дал вместе с тем и более глубокое психологическое объяснение нравственному сближению молодых людей. В нем повинен был и Негров, но не своим «надувательством», а всей тягостной атмосферой, царящей в его доме. Она повседневно оскорбляла не только самою Любоньку, но и Митю за Любоньку, а также и Любоньку за Митю. Эта атмосфера сближала их в инстинктивной нравственной защите своего человеческого достоинства. «Выходки» Негрова по отношению к своей побочной дочери «в присутствии постороннего», его постоянное стремление «шпынять над Любонькой» при Круциферском привели к тому, что «страдающий взгляд Любоньки невольно обращался на Дмитрия Яковлевича», что такие взгляды скоро стали «симпатическими», что между ними «устроилось тайное понимание друг друга».

В изображении всех этих обстоятельств Герцен, впрочем, весьма противоречив. С одной стороны, он хорошо распутывает «паутину повседневных отношений», сложившихся в доме Негровых. А с другой — он слишком по-

круповски раскрывает несходство натур молодых людей, всячески подчеркивая физическую слабость и болезненность Мити и «скрыто-пламенную» натуру Любоньки. Но все это лишь первые главы романа, которые писатель создал в начале 1840-х годов. В этом проявлялась и неустойчивость в его философских взглядах на жизнь. Герцен еще искал себя.

Кульминация конфликта романа — встреча Любоньки с Бельтовым. Бельтова еще нет на сцене, и о нем автору тоже надо очень много предварительно сказать. Отсюда — особая глава романа, содержащая «предысторию» Бельтова. Вот как трудно строился философско-социальный роман Герцена — совсем иначе, чем «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени».

II

Изображение характера Бельтова заключает в себе много неясного и трудного для читателей. В этом, по-видимому, сказалось и то, что Герцен создавал образ главного героя по свежим следам своего собственного идейного развития, а в еще большей мере — тяжелые цензурные условия, не позволявшие обо многом в жизни героя писать прямо и обстоятельно.

Все это, видимо, и определило неверное понимание развития характера Бельтова со стороны Белинского, высказанное им в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года». В «предыстории» героя критик обратил внимание только на то, что у Бельтова «много ума», но что его «натура» испорчена «ложным воспитанием» и «богатством» и поэтому у него нет «особенного призвания к какой бы то ни было деятельности», что он «осужден был томиться... тоскою бездействия». В основной же части романа характер героя, по мнению критика, «произвольно изменен автором», и Бельтов «вдруг является перед нами какой-то высшей, гениальной натурой, для деятельности которой действительность не представляет достойного поприща... «Это уже не Бельтов, а что-то вроде Печорина»¹.

Последнее справедливо: у возмужавшего Бельтова действительно есть нечто общее с Печориным. Но это — не их

«гениальность» (если она у них и была, то не нашла своего применения), а их трагические отношения с русским дворянским обществом.

Уже в юности Бельтов не был просто избалованным баричем, и тогда в нем было больше романтических порывов, нежели «тоски бездействия». А переход его к зрелому пониманию жизни выглядит внезапным только потому, что автор не мог об этом рассказать, он мог только на это намекать.

Воспитывался Бельтов иначе, нежели Онегин, Печорин. Те получили столичное, светско-аристократическое воспитание. Бельтов же, подобно героям Тургенева — Лежневу, Рудину, Лаврецкому, провел свою юность в усадьбе, а оттуда попал в «кружок» студентов Московского университета. Коротко и неопределенно упоминает Герцен об этом «дружеском кружке из пяти-шести юношей» и подчеркивает, что идеи членов этого кружка были «чужды среде» и что «молодые люди чертили себе колоссальные планы», далекие от осуществления.

Но «планы» — это ведь не общие идеи, это — предположения какой-то будущей деятельности. Какой же? В изображении домашнего воспитания Бельтова на это даны определенные намеки. У Бельтова, как и у Печорина, рано возникли, видимо, стремления к гражданско-романтическим идеалам. Еще в ранней юности он читал Плутарха, древнегреческого писателя, автора знаменитых «Жизнеописаний» — биографий наиболее знаменитых политических деятелей и военачальников древней Греции и Рима. В них этот автор, однако, интересовался более не «великими деяниями» исторических личностей, но стремился «глубже проникнуть в проявления их души», например, «души» Александра Македонского или Юлия Цезаря.

А другим любимым писателем юноши Бельтова — как и самого Герцена в юности — был немецкий поэт и драматург Фридрих Шиллер, автор гражданско-романтического гимна «К радости» («Обнимитесь, все народы!»), на текст которого написан финал знаменитой 9-й симфонии Бетховена, и ряда гражданских трагедий («Разбойники», «Валленштейн», «Заговор Фисско», «Орлеанская дева»).

Все это не было у юноши Бельтова случайным чтением. Он увлекался такими произведениями под руководством своего удивительного гувернера, швейцарского гражданина Жозефа. Тот внушал юноше идею «самоотвержения» в по-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 321—322.

литической борьбе, стремился воспитать Володю по своему подобию, и тот «жадно внимал» его «поучениям» (сравните Жозефа с гувернером Онегина, *monsieur l'Abbe'*, который «Учил его всему шутя, // Не докучал моралью строгой...»). Отсюда, конечно, и возникли у юноши Бельтова те «колоссальные планы», которые он вынашивал в своем уме вместе с другими членами московского студенческого кружка и которые, естественно, были «чужды» окружающей их среде, — среде самодовольного и пустого чиновно-дворянского общества.

В отличие от Печорина, который тоже жаждет «бурь и битв», но разменивает свои силы в случайных личных столкновениях кавказской жизни, Бельтов, чертя себе «колоссальные планы», разменивается по-другому: он стремится разрешить некоторые общие практические задачи в одиночку и «отчаянной храбростью мысли».

Такова была его задача при поступлении на службу в департамент — одному бороться со служебными несправедливостями и преодолевать их. «Я, де, злоупотребления искореню» — так иронически говорили о его наивных намерениях другие чиновники. В результате после ряда «нежных», но тщетных внушений его просто выгнали со службы за строптивость. Таково же увлечение Бельтова медициной, в которой, чтобы принести пользу людям, он тоже безуспешно пытался разрешить трудные научные проблемы «отчаянной храбростью мысли». А затем он увлекся живописью. И в этом сказались гражданско-романтические интересы юноши: на своей картине он пытался изобразить встречу русских политических ссыльных XVIII века — Бирона, едущего из сибирской ссылки, и Миниха, едущего в ссылку в Сибирь.

Так что никак нельзя сказать, что Бельтов в юности изнемогал от «тоски бездействия» (Белинский). Он за многое принимался с большим усердием, хотя ничего не достиг. Это потому, по мнению самого Герцена, что его герой до своего отъезда за границу «не понимал действительности». Конечно, русской действительности. И ее в самом деле было трудно понять в период реакционных 1830-х годов, к которым отнесено действие романа.

Затем Бельтов «уехал в чужие края» — в Париж и Лондон, в промышленную Западную Европу, еще не изжившую своих буржуазных революций, о которых ему так много рассказывал, видимо, его гувернер Жозеф. И там,

на Западе, он стал лучше понимать действительность. Его убеждения сильно изменились. По его собственным словам, он «потерял юношеские верования» и «приобрел взгляд трезвый, может, безотрадный и грустный, но зато истинный».

Что кроется под этими многозначительными определениями?

Несомненно, Герцен здесь имеет в виду тот мировоззренческий кризис, который хронологически позднее, в начале 1840-х годов, переживали самые передовые люди в России, — кризис перехода от идеалистических, отчасти даже религиозных, взглядов к взглядам материалистическим. Этот кризис нашел свое выражение и в дневниках Герцена этого периода, и в стихотворении Н. Огарева «Монологи», и в письмах Белинского, преодолевавшего свое увлечение идеалистической философией Гегеля.

В статье «По поводу одной драмы» Герцен разъяснял, что когда мыслящий человек начинал сжигать «огнем критики» старые «привидения» и «призраки» — то есть свою прежнюю веру в бога или вообще в какие-то высшие духовные силы, правящие миром, — тогда этому человеку становилось «тоскливо и страшно». Тогда у него возникала склонность к «скептической рефлексии», то есть к созерцанию и анализу своего внутреннего мира, основанному на сомнении и недоверии к самому себе и к жизни вообще. В таком состоянии грусти и разочарования Бельтов и возвратился на родину, приехал в город NN, познакомился там с Любонькой и Круциферским. И те должны были понять причину его грустных настроений.

Однако причина таких настроений была, видимо, не только философская, но и социально-политическая. Герцен не говорит прямо, что именно Бельтов делал за границей, к чему там стремился, исходя из своих новых взглядов на жизнь. Но по тексту романа разбросано множество намеков, и если их собрать воедино, то картина получается очень необычная и интересная.

Хотя в Париже и Лондоне Бельтов был только «гостем» и «посторонним зрителем», он с интересом следил за напряженной общественной жизнью Франции и Англии. У него было там «столько встреч», и «множество самых преданных друзей», и, видимо, вместе с ними «столько начинаний». «Начинания» — это уже не наблюдения, а действия! Какими же они могли быть? Уж не пытался ли Бельтов решать

«отчаянной храбростью мысли» какие-то общественные вопросы, назревшие в Западной Европе?»

По возвращении на родину Бельтов признается Крупову, что у него, как у Наполеона, есть свое «Ватерлоо, взошедшее внутрь». Это значит, что он пережил какое-то политическое поражение, которое его до сих пор болезненно мучает. Здесь, видимо, идет речь о неудаче какого-то, быть может, последнего и самого важного из его «начинаний». Не возникло ли оно в какой-то связи с «этими лионскими работниками», о которых, как о чем-то животрепещущем и только что виденном, Бельтов рассказывает Крупову, сообщая ему, что они «умирают голодной смертью с готовностью трудиться, за недостатком работы».

Восстание голодающих ткачей во французском городе Лионе произошло сначала в 1831, затем в 1834 году и было жестоко подавлено вооруженной силой. Во втором восстании к рабочим присоединились некоторые буржуазные республиканцы, выпустившие смелые революционные прокламации. Не было ли среди них «преданных друзей» Бельтова, и не принял ли во всем этом какое-то участие и он сам, снова стремясь «искоренить злоупотребления»? Ведь погиб же тургеневский Рудин — человек очень близкий Бельтову по своему характеру — на парижских баррикадах 1848 года.

Все это лишь попытки расшифровать намеки, разбросанные в тексте романа. Но несомненно одно: жизнь и борьба безработных пролетариев Западной Европы произвела на Бельтова такое сильное впечатление, что он основывает на ней целую социально-историческую философию, которую разъясняет, по приезде в Россию, в семейном кружке Круциферских. Согласно этой философии, силы и таланты людей «сами по себе непрерывно развиваются, подготавливаются, а потребности на них определяются историей»... «кандидатов на все довольно — понадобится истории, она берет их»; если же не берет — «их дело, как промаячить жизнь»...

В общем, это — верное обобщение. Но как таланты людей реализуются историей, ходом исторических отношений и событий — этого Бельтов, конечно, не знал, до этого он «в одиночку» додуматься не мог, хотя бы и самой «отчаянной храбростью мысли». Но что он раздумывал над этим, что это определяло направление его умственных интересов, показывает тот факт, что по приезде в город NN он изучал «новейшие произведения по части политической эконо-

мии», и в частности «английскую брошюру об Адаме Смите», одним из выдающихся теоретиков в этой области.

Видимо, во время долгого пребывания за границей у Бельтова произошел не только глубокий перелом в его общих философских взглядах на жизнь, но он вплотную подошел и к очень важным вопросам о развитии человеческого общества. Значит, характер главного героя романа в его сущности не изменен автором. В романе показано естественное развитие характера Бельтова, о котором автор мог поведать своим читателям только в самых общих чертах, чтобы не затрагивать глубоко запретные темы.

Вот почему, не совсем понятно для читателей, Герцен говорит об итогах идейного развития своего героя, что он «много жил мыслью», что у него есть теперь «смелое резкое мышление» и даже «страшная ширь понимания», что он внутренне раскрыт «всем современным вопросам». Всеми этими заявлениями Герцен, несомненно, идеализирует Бельтова, делает его общественный характер уж слишком положительным. Во второй, главной части романа он должен был эту большую положительность Бельтова вполне оправдать. Сумел ли Герцен это сделать?

III

Потерпев неудачу в каких-то заграничных «начинаниях», Бельтов сильно умерил свои прежние «колоссальные планы» и приехал в губернский город NN, неподалеку от которого находилось его имение Белое Поле, с очень скромным намерением — баллотироваться на дворянских выборах. Тут сразу обнаружилось, что его «страшная ширь понимания» была совершенно отвлеченной и что реальную русскую жизнь своего времени он совсем не понимает.

Уже в первые часы по приезде, наблюдая общий вид губернского города сначала из окна гостиницы, а затем на улице, Бельтов был поражен той «тишиной», которая царяла на улицах города и в которой ему чувствовалась какая-то придавленность. «Что значит эта тишина, — думал Бельтов, — глубокую думу или глубокое бездумие, грусть или просто лень? Не поймешь. И отчего мне эта тишина так тягостна, что хоть бы повернуть оглобли».

Еще ни с кем не познакомившись в городе, еще не войдя во внутреннюю жизнь губернского общества, герой

романа уже чувствует, что, приехав в NN на выборы, он сделал «ложный шаг» в своей жизни и ему уже хочется уехать куда-то прочь.

Бельтов не уехал из города, но стал делать, как полагалось тогда приезжему, визиты в дома местных крупных чиновников и богатых помещиков. Все они встречали его, блестящего молодого человека, приехавшего из Парижа, внешне — с большим интересом и с грубоватым радушием, а внутренне — с затаенным недоброжелательством, для которого существовали вполне реальные и очень глубокие причины.

Для Бельтова местное дворянско-чиновное общество со всеми его взглядами и нравами было воплощением косной, деспотической власти. Ее давление он сразу почувствовал даже в «тишине» на улицах города. («Приступом, что ли, взяли вчера этот город, мор, что ли, посетил его» — так раздумывал он по приезде). А для чиновных заправил города Бельтов явился вдруг как принципиальное и непримиримое отрицание всего уклада их жизни. «Он не мог войти в их интересы, и они — в его, и они его ненавидели, поняв чувством, что Бельтов — протест, какое-то обличение их жизни, какое-то возражение на весь порядок ее». Естественно, что между ними стала постепенно назревать глухая и жестокая борьба. (Вспомним выражение подобного же скрытого антагонизма в дневниках Онегина, которые Пушкин не включил в окончательный текст своего «романа в стихах»: «Меня не любят и клеветуют, // Среди мужчин несношен я...»)

Вскоре все чиновники города «слились» для Бельтова «в одно фантастическое лицо какого-то колоссального чиновника, насупившего брови... И «Бельтов увидел, что ему не совладать с этим Голиафом». Интересно: герой романа приехал в город NN с самыми добрыми и мирными намерениями — выставить свою кандидатуру в «предводители дворянства» и, в случае успеха на выборах, тем самым возглавить местную дворянскую корпорацию. А вместо этого он сразу попал в крайне враждебную ему среду, и чиновный Голиаф сразу «насупил» на него свои «брови». Какая же тут «страшная ширь понимания» жизни с его стороны? И не рано ли автор поставил на такой высокий пьедестал своего любимого героя за его новые взгляды?

Герцен, как видимо, прекрасно понимал всю глубину идейного антагонизма, возникшего между Бельтовым и

консервативным дворянско-чиновным обществом. Но в сюжете романа он не дал этому антагонизму перерасти в открытый конфликт. Он знал по собственному горькому опыту, к чему это может привести.

Пушкин поступил иначе. Раскрыв (намекami!) в первой главе романа вражду Онегина и петербургского «света», он увез своего героя в усадьбу и построил дальше весь роман на его личных отношениях с Татьяной и Ленским. Лермонтов поступил еще решительнее: в «Герое нашего времени» показал Печорина далеко от столицы, на Кавказе, где герой также изживал свою враждебность к столичному обществу только в личных столкновениях с отдельными людьми. Бельтов, несмотря на враждебность общества, остается в городе. Здесь, среди злых пересудов и пошлых обывательских сплетен, и происходит душевное сближение Бельтова и Любоньки, которое имеет и для самих героев и для автора романа огромное значение.

У Герцена еще задолго до замысла романа «Кто виноват?» возникла очень возвышенная, романтическая идея, согласно которой люди, высоко умственно и нравственно одаренные, могут внезапно пережить свою «встречу» — быстро возникающий нравственный союз двух личностей, отмеченных своим «высшим родством», своим «братственным развитием». И ему хотелось думать, что если такие люди «поймут родство свое, то каждый пожертвует, если обстоятельства потребуют, всеми низшими степенями родства в пользу высшего». Герцен и понимал сближение Бельтова и Любоньки как такую романтическую «встречу». Но в чем же могло заключаться — как сказал сам Бельтов о себе и Любоньке — их «братственное сочувствие»?

Видимо, это — глубочайшее взаимопонимание в каких-то основных убеждениях. И действительно, дневник Любоньки не оставляет сомнений, что она не только «поняла ту острую закваску, которая бродила» в Бельтове, но и «не могла более смотреть на него без участия, без симпатии...». Новые, собственным умом найденные философские открытия Бельтова были легко усвоены Любонькой в их «долгих разговорах» и стали ее нравственным достоянием. Вот что пишет она: «Я много изменилась, возмужала после встречи с Вольдемаром; его огненная, деятельная натура... трогает все внутренние струны, касается всех сторон бытия. Сколько новых вопросов возникло в душе моей!.. Много, о чем я едва смела предполагать, теперь ясно. Конечно, при этом

приходится часто жертвовать мечтами, к которым привыкла, которые так береглись и лелеялись: горька бывает минута расставания с ними...» «Наши жизни встретились,— пишет она дальше,— ...он открыл мне новый мир внутри меня».

В романе Пушкина Татьяна сразу поняла значительность личности Онегина, в романе Лермонтова Вера много лет любит Печорина, не зная никого, кто был бы его значительней. Но у тех и других не было никакого духовного общения. Герцен впервые в русской литературе создал роман, в котором мужчина производит впечатление на женщину не только силой и обаянием своей личности, но и глубиной и пронизательностью своего образа мыслей. В этом отношении Герцен прямо предвосхищает роман Чернышевского «Что делать?», в сюжете которого студент Лопухов разъясняет Верочке Розальской принципы «разумного эгоизма» и она быстро и легко усваивает их.

Но в «Что делать?» это умственное и нравственное общение героев скоро приводит их к любви и браку. Герцен поставил своих главных героев в более трудное положение. Он сам создал в сюжете романа такие реальные обстоятельства жизни своих героев, которые делали невозможным осуществление романтической духовной «встречи» главных героев. Любонька очень любила своего Дмитрия и не изменила ему, полюбив Бельтова. Как видно из ее дневника, ей стало казаться, что не супружеские права определяют любовь, что любовь сама имеет свои права. Скоро она убедилась, что в жизни все гораздо сложнее.

Недаром еще в начале романа, перед свадьбой Любоньки и Мити, Крупов назвал его «невестой» и «будущей женой». Идеальная, чувствительная любовь Мити к жене, преданная и самоотверженная на вид, оказалась по существу своему слепой и глубоко эгоистичной. Митя жил Любонькой, но жил ею для себя и хотел, чтобы и она жила для него. Поэтому одна мысль о возможности ее любви к другому подорвала основы его существования, и он был обречен на нравственную гибель. «...И вдруг в его душе, мягкой и нежной, открылась страшная возможность злобы, ненависти, зависти и потребности отомстить...» Он перестал любить своего маленького сына («Я тебе больше не отец, не могу и не хочу переносить этого...»). А затем он начал искать забвения в вине.

Особенно страшила Круциферского мысль, что «об этом

говорят» в городе. А в городе, и в самом деле, «об этом» говорили. Жена «дубесовского уездного предводителя», Марья Степановна, обозленная на Бельтова его отказом посетить их дом,— а она хотела бы видеть его женихом своей дочери Вавы,— узнала, что Бельтов ходит в дом Круциферских. И Марья Степановна поспешила «пустить скандальную историю», не побоявшись при этом «раздавить репутацию женщины». Так губернское общество, выступавшее перед Бельтовым «чиновным Голиафом» с «насуспенными бровями», взглянуло на Круциферского глазами низкого и подлого обывателя. Недаром автор заранее подчеркнул, что даже в обычных условиях «ненависть» чиновников к Бельтову «окружала свою жертву тупым и грубым вниманием», которое всегда могло обернуться «какой-нибудь невинной клеветой».

Все это и привело конфликт романа к быстрой развязке. Бельтов скоро понял страдание Любоньки, почувствовал отчаяние Мити, внял советам Крупова и решил уехать, чтобы «опять скитаться» за границей. Перед отъездом он снова встретился с Любонькой в городском саду, побил тростью «советника», который осмелился посмеяться над их свиданием, и получил за это через «полицмейстера» вызов к самому «губернатору». Здесь он должен был на деле убедиться, что чиновный «Голиаф» угрожает ему и в личной жизни. А читатель мог понять, почему роман получил такое заглавие и какой он дает ответ на поставленный в нем вопрос.

Таким образом, Герцен привел свой романтический замысел о встрече людей, отмеченных «высшим родством», к вполне реалистическому воплощению и завершению. Не только «обстоятельства» семейной жизни Любоньки, но «паутина повседневных отношений», опутавшая многие сильные, а тем более и слабые характеры в городе NN, обусловила неизбежность трагической разлуки главных героев. «Высшая натура» должна была склониться перед «властью обстоятельства». Все это верно раскрыл писатель.

Непонятно и необъяснимо в развязке романа только одно — почему Любонька, этот «тигренок», который уже «узнал свою силу», оставлена автором умирать от чахотки. Она, как «сильная женщина», могла бы преодолеть свои страдания, а ее новые убеждения, полученные от Бельтова, могли бы укрепить ее в этом.

Через семь лет после появления «Героя нашего времени» Герцен создал роман, в котором раскрыл тот же идейный

конфликт передовой молодежи с реакционным чиновно-дворянским обществом. Однако осознавался он уже гораздо глубже — в свете решения философских проблем, что было характерно для нового периода национального развития — для 1840-х годов. Если основным пафосом романа Лермонтова была романтика трагического самоотрицания главного героя, то основным пафосом романа Герцена стала романтика дерзаний передового общественного мышления в борьбе с «призраками» реакционной идеологии.

IV

Из своеобразия этого пафоса вытекают особенности формы романа «Кто виноват?», прежде всего — композиции образов его персонажей. Основу их композиции составляет, по преимуществу, изображение умственной рефлексии и самих героев романа, раздумывающих вслух или про себя о своем положении в жизни, а также и автора-повествователя, который много рассуждает о характерах и отношениях своих героев.

Этой склонности, очень характерной для всего передового движения 1840-х годов, Герцен дал общее определение в цикле статей «Капризы и раздумье», написанных к концу работы над романом. Он писал там: «Отличительная черта нашей эпохи есть *grübeln*¹. Мы не хотим шага сделать не выразумев его, мы постоянно останавливаемся, как Гамлет, и думаем, думаем... Некогда действовать: мы переживаем беспрерывно прошедшее и настоящее, все случившееся с нами и с другими, ищем оправданий, объяснений, доискиваемся мысли, истины».

Целый ряд эпизодов романа посвящен изображению умственной рефлексии главных героев, их «внутренним монологам». Таковы, в особенности, раздумья Бельтова при его знакомстве с городом, таков дневник Любоньки, стремящейся дать себе отчет в своих новых переживаниях, таковы мысли Круциферского о зарождающейся любви Любоньки к Бельтову, о себе самом, о сыне Яше.

Наряду с этим большое место в тексте романа занимают и диалоги главных героев на отвлеченные социально-философские темы, возникающие в их живом общении друг с другом.

¹ *Grübeln* (нем.) — заниматься самоанализом, раздумывать о своих переживаниях.

Сойдясь в дружеский кружок, они беседуют и спорят очень открыто и доверчиво, и в столкновениях их взглядов — таких различных у Бельтова, Крупова, Круциферского — выясняются особенности их характеров. Это тоже было свойственно умственной жизни эпохи. Уходя от угнетающей атмосферы реакции в дружеские кружки, лучшие люди 1830—1840-х годов вынуждены были довольствоваться напряженными умственными исканиями для себя и своих друзей, выражать свои общественные стремления и столкновении отвлеченных идей.

Все это выражает больше романтическую сторону содержания романа. Но Герцен стремился вместе с тем показать и зависимость идейного развития героев от «власти обстоятельств» их жизни. Это определило и реализм романа, и особенности построения его сюжета.

Те основные эпизоды развития действия, в которых изображается пребывание Круциферского в усадьбе Негровых, имеют в романе значение «пролога» к главному конфликту. Затем пребывание Бельтова в городе NN Герцен окружил «биографиями» героев, а иногда даже «биографиями» их родителей. Все они написаны довольно подробно. И они — не результат внешних творческих увлечений автора, в них выражено его понимание изображенных характеров. В них писатель стремится распутать и разъяснить ту «паутину повседневных отношений», в которых складывались характеры его главных и второстепенных героев. Особенно подробно раскрыта, естественно, «биография» Бельтова.

Но это обилие биографических отступлений от основного развития действия романа не изменяет его жанра. «Кто виноват?» — роман, своеобразно построенный, отличающийся своим стилем. Это — стиль социально-философского романа, к которому отчасти приближался и Лермонтов в той части «Героя нашего времени», которая названа «Журналом Печорина».

Изображая характеры своих героев по преимуществу со стороны их умственной рефлексии, Герцен и сам полон ею. Его роман весь проникнут «глубокой субъективностью», которую находил Белинский и в «Мертвых душах». Но субъективность у Герцена совсем иная. Это не пафос юмора, озирающий жизнь «сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы» (Гоголь). Это — пафос

горьких и насмешливых размышлений об обстоятельствах русской жизни. Повествуя, Герцен не столько «переживает непрерывно прошедшее и настоящее» своих главных героев, сколько ищет для их жизни «оправданий, объяснений, доискивается мысли, истины».

При этом творческая мысль Герцена как бы стоит неизмеримо выше изображаемых характеров и как бы снисходит до них. Заключая в себе романтическую одушевленность, эта мысль в еще большей мере полна иронии, очень живой и активной, получающей часто преобладающее значение. А нередко ирония Герцена становится даже самодовлеющей и перерастает в склонность к остроумию. Часто оно бывает очень метким, но иногда строится на совершенно посторонних ассоциациях, только отвлекающих читателя от сущности изображаемых характеров. Это была слабая сторона таланта Герцена, снижающая иногда художественное достоинство его романа. За склонность к излишнему остроумию упрекал писателя Белинский.

Вместе с тем в художественной речи романа с большой силой и блеском выразилась способность Герцена к широким обобщениям, выходящим за границы изображаемой жизни, к разного рода историческим сближениям и параллелям, в которых проявлялись и его богатые знания, и умение заострить мысль метким сравнением, изящным афоризмом, а иногда и язвительным каламбуром.

Это привело Белинского к сравнению таланта Герцена с талантом великого французского просветителя Вольтера, автора философского романа «Кандид», тоже полного блестящего остроумия. Конечно, подобно Вольтеру, Герцен был больше философом и публицистом, нежели художником. И все же мнение Белинского, будто в романе «Кто виноват?» есть «мастерский рассказ, но нет и следа живой поэтической картины», слишком резко и несправедливо в своей крайности. Раздумья и разговоры главных героев, часто довольно отвлеченные, не давали писателю возможности создавать «поэтические картины». Но изображение окружающего этих героев усадебного и провинциального быта часто отличается у Герцена большой характерностью и колоритностью. Таковы многие сцены в усадьбе Негровых или в доме Карпа Кондратьевича, «дубасовского предводителя».

Появившийся в печати полностью отдельной книжкой — приложением к первому номеру «Современника» за

1847 год — роман был воспринят читающей публикой как одно из выдающихся произведений уже сложившейся тогда и набиравшей силы «натуральной школы», возглавляемой Белинским. И даже критики из других литературных группировок были вынуждены признать его большие достоинства.

Критик В. Майков, считая Герцена человеком «по преимуществу мыслящим, следовательно рожденным для науки», писал о нем: «Беллетрист в истинном смысле слова, Протей¹ между беллетристами у нас один: это автор романа «Кто виноват?». Даже такой реакционный журнал того времени, как «Сын отечества», дал роману подробную и сочувственную оценку и назвал его автора «оригинальным... блистательным талантом, который должен идти и развиваться своим собственным путем».

Наиболее глубокий и значительный разбор романа дал Белинский, близкий друг Герцена. Он полагал, что сила таланта автора — это «могущество... мысли», а что душой его таланта является «гуманность» — «страдание... при виде непризнания человеческого достоинства, оскорбляемого с умыслом и еще больше без умысла...»².

Со всеми особенностями своего содержания и формы роман «Кто виноват?» вошел в историю русской литературы как произведение, отразившее важный момент в развитии передовой общественной мысли России.

¹ Протей (др.-греч.) — существо, способное к перевоплощениям и пророчествам.

² В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. X, АН СССР, М., 1955, с. 318, 323.

Л. Гинзбург



ИСТОРИЯ ОТРАЖАЕТСЯ В ЧЕЛОВЕКЕ

(«Былое и думы»
А. И. Герцена)

В одном из своих предисловий к «Былому и думам» Герцен назвал эту книгу — «отражением истории в человеке...». «Былое и думы» — рассказ о жизни Герцена, но в этот рассказ вместились история его времени. Охват этого произведения огромен: Россия и Запад, идейная и политическая борьба 1830—1860-х годов, философские раздумья и быт, движение общественной мысли и личные переживания человека.

«Он представляет собою целую область, страну, изумительно богатую мыслями», — сказал о Герцене Горький. В особенности это относится к «Былому и думам».

В «Былом и думам» жизнь человека рассказана как история его *развития*. Мы видим, как Герцен движется от юношеского романтизма к реалистическому изображению действительности; от смутных мечтаний о справедливо устроенном обществе к практической деятельности борца с русским самодержавием.

Герцен менялся, но он всегда, хотя и по-разному, представлял себе историю, как борьбу нового со старым, от-

жившим. Он любил говорить о *новом мире*, о новых людях, рвущихся к свободе и справедливости, об их столкновении с гнетущими силами старого уклада, обреченного на гибель, но цепкого и жестокого.

Эта мысль Герцена проходит через «Былое и думы». Читатель от начала и до конца присутствует при борьбе двух миров. Во всех областях жизни — в политике, в быту, в частных человеческих отношениях.

«Новый мир толкался в дверь, наши души, наши сердца растворялись ему» — так писал Герцен в «Былом и думам», вспоминая свою юность.

Герцен создавал «Былое и думы» в течение пятнадцати лет. Книга вобрала в себя его жизненный и писательский опыт. Герцен — автор романа «Кто виноват?», автор повестей, имевших в русской литературе большое значение. Но сам он считал, что главное его призвание — это произведения, в которых автор, не прибегая к вымыслу, рассказывает читателям о своей жизни, делится с ними своими мыслями. Герцен так и сказал однажды в письме к Тургеневу: «...Мое призвание... просто писать о чем-нибудь жизненном и без всякой формы, не стесняясь... Это просто ближайшее писание к разговору — тут и факты, и слезы, и хохот, и теория...»

Еще юношей, в 1830-х годах, Герцен задумал рассказать о себе, о своих друзьях. От этого замысла осталось несколько автобиографических отрывков и набросков. Они написаны в приподнятом, романтическом духе. В сороковых годах Герцен создавал художественные произведения, публицистику, философские статьи. К автобиографической теме он вернулся в «Былом и думам». Но приступил он к ней по-новому. Себя самого он изображает теперь на фоне безгранично широкой картины жизни.

«Былое и думы» — произведение своеобразное, в своем роде единственное, но Герцен отвечал в нем на вопросы, которые жизнь поставила перед всей русской литературой. В «Былом и думам» идет речь о месте и роли мыслящего человека в неправильно устроенном обществе. Судьба этого мыслящего героя в окружающей его среде — тема русских романов XIX века и одна из основных тем «Былого и дум».

Рассказывая в «Былом и думам» о себе, Герцен создавал образ русского революционера, который проделывает путь от декабризма к революционно-демократическим

взглядам. В этот образ Герцен вложил такую силу исторического и художественного обобщения, что мы имеем право говорить именно о *герое* «Былого и дум», сопоставляя его с героями русских романов — от Онегина и Печорина до Базарова и Рахметова.

Герцен обосновался в Лондоне осенью 1852 года. Он был подавлен тогда обрушившимися на него несчастьями и разочарованиями, личными и общественными (об этом речь впереди). В октябре возник замысел «Былого и дум» и началась работа над великой книгой, работа, прерванная смертью Герцена в 1870-м году.

О том, как он приступил к основному труду своей жизни, Герцен рассказывает сам:

«В конце 1852 года я жил в одном из лондонских захолустьев близ Примроз-Гилля, отделенный от всего мира далью, туманом и своей волей.

В Лондоне не было ни одного близкого мне человека. Были люди, которых я уважал, которые уважали меня, но близкого никого. ...Месяцы проходили — и ни одного слова о том, о чем хотелось говорить.

...А между тем я тогда едва начинал приходить в себя, оправляться после ряда страшных событий, несчастий, ошибок. История последних годов моей жизни представлялась мне яснее и яснее, и я с ужасом видел, что *ни один человек*, кроме меня, не знает ее и что с моей смертью умрет и истина.

Я решился писать; но одно воспоминание вызывало сотни других, все старое, полузабытое воскресало — отроческие мечты, юношеские надежды, удаля молодости, тюрьма и ссылка — эти ранние несчастья, не оставившие никакой горечи на душе, пронесшиеся, как вешние грозы, освещающая и укрепляющая своими ударами молодую жизнь.

Я не имел сил отогнать эти тени...»

«Былое и думы» открывается рассказом нянюшки Веры Артамоновны о том, «как французы приходили в Москву». Мемуары принято было начинать родословной героя. Даже Толстой в 1903 году начал «Воспоминания детства» историей своих предков — Толстых и Волконских. Из «Былого и дум» мы ничего не узнаем о предках Герцена. Попутно он кое-что сообщает из прошлого своего отца и его братьев, но потому только, что они для него интересные, характерные представители своего времени, своей среды.

Зато Герцен подробно рассказывает обо всем, что происходило с его семьей в 1812 году. Сначала от лица нянюшки, потом прямо от себя рассказывает о том, как он грудным ребенком очутился в занятой французами Москве, о том, как семья выбиралась оттуда, о мытарствах в тверской, потом в ярославской деревнях. Герцен всегда охотно подчеркивал, что родился в двенадцатом году и «видел» пожар Москвы. Для него в этом было нечто особенно знаменательное. Герцен, так же как и сами декабристы, понимал и неоднократно говорил о том, что победа над Наполеоном привела русских людей к невиданному подъему, что здесь истоки декабристского движения. Поэтому рассказ о двенадцатом годе для Герцена — его духовная родословная вместо родословной дворянской.

«Рассказы о пожаре Москвы, о Бородинском сражении, о Березине, о взятии Парижа были моею колыбельной песнью, детскими сказками, моею Илиадой и Одиссеей. Моя мать и наша прислуга, мой отец и Вера Артамоновна беспрестанно возвращались к грозному времени, поразившему их так недавно, так близко и так круто».

Вслед за этим следует повествование о детстве, о первых жизненных впечатлениях в угрюмом отцовском доме.

Отец Герцена Иван Алексеевич Яковлев — богатый и знатный барин, гвардии капитан в отставке в 1811 году привез в Москву из Штутгарта молодую девушку Луизу Гааг, дочь мелкого чиновника. Яковлев до конца своей жизни не расставался с Луизой Ивановной, но аристократическая спесь не позволила ему оформить этот брак официально. Александр Герцен не мог поэтому унаследовать имя своего отца, фамилию ему придумали.

Яковлев любил сына, и все же положение мальчика в доме было особое. «Ненастоящий» барчук, он с самых ранних лет сближается с дворовыми людьми. Во второй главе большое отступление о дворовых сразу вводит одну из основных тем «Былого и дум», тему крепостного права, борьбе с которым скоро посвятит себя герой. Герцен показывает разные судьбы дворовых людей. Его интересует при этом не столько различие характеров, сколько различное отношение людей к своему крепостному состоянию. С одной стороны «фанатики рабства» — яковлевский лакей Бакай, «втянувшийся в поэзию передней», или сосланный дядей Герцена «на подножный корм» крепостной управляющий, который дряхлым стариком все еще мечтал увидеть

своего барина в «кавалерии и регалиях», то есть в орденах и с орденской лентой. «Новое поколение,— пишет Герцен,— не имеет этого идолопоклонства, и если бывают случаи, что люди не хотят на волю, то это просто от лени и из материального расчета. Это развратнее, спору нет, но ближе к концу; они, наверно, если что-нибудь и хотят видеть на шее господ, то не владимирскую ленту».

Наряду с «фанатиками рабства» — «мученики рабства». Талантливый повар, который спился и погиб, после того как барин отказался отпустить его за большой выкуп на волю. Молодой фельдшер Толочанов, который, не вынеся крепостного состояния, покончил с собой. Замечательно, что в изображении Герцена Толочанов — это уже предвестник интеллигента нового типа, разночинца и материалиста. Когда умирающему фельдшеру (он отравился мышьяком) предложили послать за священником, он ответил, «что жизни за гробом быть не может, что он *настолько знает анатомию*».

В первой части показаны два воспитания, через которые проходит герой. Воспитание официальное, по правилам старого мира, состоящее из ряда бессмысленно притеснительных мер и нелепостей, вроде уроков танцев в одиночестве, когда мальчик под руководством специально приглашенного француза-актера танцует со стулом красного дерева вместо дамы. Наряду с этим настоящее воспитание — чтением («Женитьба Фигаро», «Вертер») и больше всего самой действительностью, общением с дворовыми, впечатлениями извне. Большой, проходящей через все творчество Герцена темой декабризма открывается третья глава, целиком посвященная неофициальному воспитанию героя.

Одновременно с декабристами на страницах «Былого и дум» появляется Николай I, персонаж, к которому Герцен с упорной ненавистью неоднократно будет возвращаться.

Рассказ Герцена о 14 декабря быстр, отрывист, рассчитан на читателя, которому все знакомо, в котором надо только возбудить воспоминания. Отдельных черт, напоминающих о заговоре, о Николае I, о казни, о женах декабристов, поехавших за мужьями в Сибирь,— достаточно, чтобы подготовить вывод: «Казнь Пестеля и его товарищей окончательно разбудила ребяческий сон моей души».

Самые разные впечатления воспитывают в герое че-

ловека нового мира, революционера. Удивительнее всего, что теперь его начинают воспитывать в этом духе даже учителя, приглашенные отцом,— учитель русского языка Протопопов, приносивший ученику потрепанные тетрадки с запрещенными стихами Пушкина и Рылеева, старик Бушо — свидетель событий французской революции.

Последняя часть главы посвящена летнему пребыванию в деревне. Деревня показана с двух точек зрения. С отрицательной — опять тема крепостного права; с положительной — тема родины, народности, русской природы.

Все содержание третьей главы подготавливает становление нового человека в четвертой главе «Ник и Воробьевы горы».

В этой главе возникают идеальный образ Огарева и тема великой дружбы, понимаемой как революционный союз на борьбу за свободу и справедливость. Идейным узлом всей главы является клятва на Воробьевых горах; воспоминание о ней Герцен свято хранил до конца своих дней. Два подростка, два друга — Герцен и Огарев на Воробьевых горах «вдруг, обнявшись, присягнули в виду всей Москвы» пожертвовать жизнью на избранную ими борьбу. Клятва на Воробьевых горах — сознательный выход в новый мир.

В первой части «Былого и дум» тема прекрасной юности становится теперь ведущей. Для Герцена тема юности, так же как тема дружбы,— идеологическая, даже политическая тема.

Старость, вернее, старчество и юность противопоставлены вовсе не по возрастному признаку. Дело не в том, что Иван Алексеевич Яковлев старик, а в том что он воплощает отживание, умирание. Он принципиально стар и принципиально болен. Юность — это движение вперед, это любовь, это революция. «Ничего в свете,— говорит Герцен,— не очищает, не облагораживает так отроческий возраст, не хранит его, как сильно возбужденный общечеловеческий интерес. Мы уважали в себе наше будущее...»

Начиная с шестой главы автобиография Герцена неотделима от истории русской культуры, русской общественной жизни. Воспитание героя скрещивается теперь с политическим воспитанием русской молодежи. Юность — это теперь юность поколения. «Я считаю большим несчастием,— пишет Герцен,— положение народа, которого молодое поколение не имеет юности... одной молодости на это

недостаточно». Интересно противопоставление молодости и юности. Молодость здесь у Герцена — понятие чисто возрастное, юность — понятие идеологическое. Его политическое значение окончательно раскрывается в рассуждении о том, что французская революция вся «была сделана молодыми людьми».

В первой части «Былого и дум» тема молодого поколения — это в то же время тема Московского университета. «Московский университет вырос в своем значении вместе с Москвою после 1812 года; разжалованная императором Петром из царских столиц, Москва была произведена императором Наполеоном (сколько волею, а вдвое того неволею) в столицы народа русского». Так, Московский университет — центр русского просвещения — Герцен связывает с национальным подъемом 1812 года, тем самым с декабризмом — ведь эти два момента русской истории в сознании Герцена неразделимы. «Все условия для его (университета) развития были соединены — историческое значение, географическое положение и отсутствие царя».

В «Былом и думах» Московский университет — это не просто университет, находящийся в Москве, но только в Москве возможный. Москва — народный город.

«Москва, по-видимому, сонная и вялая, занимающаяся сплетнями и богомольем, свадьбами и ничем, просыпается всякий раз, когда надобно, и становится в уровень с обстоятельствами, когда над Русью гремит гроза. Она в 1612 году кроваво обвенчалась с Россией и сплавилась с нею огнем 1812...

Хмурая брови и надувая губы, ждал Наполеон ключей Москвы у Драгомиловской заставы, нетерпеливо играя мундштуком и теребя перчатку. Он не привык один входить в чужие города.

Но не пошла Москва моя,—

как говорит Пушкин,— а зажгла самое себя.

Явилась холера, и снова народный город показался полным сердца и энергии!»

Самыми деятельными участниками борьбы народного города с холерной эпидемией 1830 года явились студенты. Отечественная война, декабризм, народный подъем — все это влетает в повествование Герцена о Московском университете.

Для Герцена сила и историческое значение Московско-

го университета 1830-х годов прежде всего в его студентах. Он рассказывает о противоиниверситетских мерах правительства, о диких допожарных профессорах, о попечителе князе Голицыне, который «долго не мог привыкнуть к тому беспорядку, что когда профессор болен, то и лекции нет; он думал, что следующий по очереди должен был его заменить...» и проч. и проч.

Герцену важно показать, как молодое поколение воспитывается собственными умственными усилиями, исканиями и прежде всего событиями общественного значения. Воспитывается вопреки казенной науке, казенной морали, вопреки старому миру, преследующему юность своими жестокостями и нелепостями.

Студенческие кружки Московского университета 1830-х годов вошли в историю. Участники кружков чисто политических (Сунгурова, братьев Критских) мечтали о революции, и это должна была быть уже не дворянская революция декабристов, но восстание солдат и даже фабричных рабочих. Существовал в Московском университете и кружок Станкевича, к которому принадлежал Белинский. В этом кружке тоже мечтали о свободе, о справедливости, но в основном увлечены были изучением философии.

Наряду с кружком Станкевича, в начале 1830-х годов студенческий кружок сложился вокруг Герцена и его друга Огарева. И здесь увлекались современной философией и современной романтической литературой. Но не только. Молодых романтиков захватило учение французского мыслителя-социалиста Сен-Симона о будущем обществе, в котором восторжествуют братство, гармония и справедливость. Это был утопический социализм — ненаучный, неосуществимый на практике. Но прекрасная мечта влекла к себе молодые умы. У русской молодежи 1830-х годов мечта о социальной справедливости сочеталась с памятью о деле декабристов, с их революционной традицией.

Напряженная умственная жизнь московского студенчества была грубо разрушена вмешательством николаевских жандармов. Разгромили сначала политические кружки Критских, Сунгурова. Участников их отправили в Сибирь на каторжные работы, сдали в солдаты.

В 1834 году пришел черед и кружку Герцена — Огарева. Дело началось с того, что арестованы были несколько молодых людей, певших на вечеринке песни, в которых высмеян был царь и царское семейство. Постепенно добрались и до

Герцена. 21 июля он был арестован. Назначенная Николаем I следственная комиссия так отозвалась о Герцене: «Молодой человек пылкою ума и хотя в пении песен не обнаруживается, но из переписки его с Огаревым видно, что он смелый вольнодумец, весьма опасный для общества».

Герцена, Огарева и некоторых из их друзей ждала ссылка.

Вторая часть «Былого и дум» озаглавлена «Тюрьма и ссылка». С того момента как во второй ее главе Герцен попадает в полицейский участок, в действие вступает мир царской бюрократии — он приходит на смену старому миру «домашнего житья», миру крепостнического барства. Они разные, два эти мира, но есть у них общие качества — бессмысленная жестокость и нелепость.

Герцен отправлен был в ссылку в Вятку, где вынужден был служить под начальством губернатора Тюфяева, свирепого самодура, который в свое время пользовался благосклонностью самого Аракчеева.

Рассказ о тюфяевском царстве построен как цепь трагических анекдотов. Неистощимо изобретательные вымогательства чиновников, кровавые усмирения крестьянских волнений, военно-полицейское обращение черемисов в православную веру — и наряду с этим фантастические нелепости, вроде заголовков дел, попавших к Герцену при ревизии:

«Дело о потери неизвестно куда дома волостного правления и о изгрызении плана оною мышами» или «Дело о потери двадцати двух казенных оброчных статей», т.е. верст пятнадцати земли». Чем нелепее, тем, по убеждению Герцена, сообразнее «духу русского самодержавия».

В истории развития героя «Былого и дум» третья часть — воспитание любовью, как вторая часть — воспитание суровой социальной действительностью.

Героиня «Былого и дум» появляется впервые в конце восьмой главы, после ареста Огарева. «Но когда все небо заволочло серыми тучами и длинная ночь ссылки и тюрьмы приближалась, светлый луч сошел на меня.

Несколько слов глубокой симпатии, сказанные семнадцатилетней девушкой, которую я считал ребенком, воскресили меня.

Первый раз в моем рассказе является женский образ... и, собственно, один женский образ является во всей моей жизни.

Мимолетные, юные, весенние увлечения, волновавшие душу, побледнели, исчезли перед ним, как туманные картины; новых других не пришло.

Мы встретились на кладбище. Она стояла, опершись на надгробный памятник, и говорила об Огареве, и грусть моя улеглась.

— До завтра, — сказала она и подала мне руку, улыбаясь сквозь слезы.

— До завтра, — ответил я... и долго смотрел вслед за исчезающим образом ее.

Это было девятнадцатого июля 1834».

Так торжественно возникает этот образ. Так начинает разворачиваться большая лирическая тема «Былого и дум». Следующее свидание — уже свидание в Крутицких казармах, где содержался арестованный Герцен.

«Еще бы раз увидеть мою юную учительницу, пожать ей руку, как я пожал ей на кладбище... В ее лице хотел я проститься с былым и встретиться с будущим...

Мы увиделись на несколько минут 9 апреля 1835 года, накануне моего отправления в ссылку.

Долго святил я этот день в моей памяти, это — одно из счастливейших мгновений в моей жизни.

...Зачем же воспоминание об этом дне и обо всех светлых днях моего былого напоминает так много страшного?.. Могила, венок из темно-красных роз, двух детей, которых я держал за руки, — факелы, толпу изгнанников, месяц, теплое море под горой, речь, которую я не понимал и которая резала мое сердце...

Все прошло!»

Жена Герцена Наталья Александровна Захарьина была его двоюродной сестрой (Герцен знал ее с детства), дочерью старшего брата Ивана Алексеевича Яковлева. Об ее матери, по-видимому, крепостной крестьянке, почти ничего не известно. Воспитывалась Наташа Захарьина у своей тетки княгини Хованской. Ей пришлось вынести все, что было тогда уделом воспитанницы в доме «благотельницы», богатой и вздорной московской барыни.

Духовное развитие героини «Былого и дум», так же как развитие героя, совершается в борьбе со старым миром. Отец Герцена был самодур, но человек образованный — это сказывалось на укладе его жизни. Дом его богомольной сестры был невежественный, то есть еще более гнетущий.

Назначение двадцатой главы — раскрыть, как в духов-

но убогой обстановке княгининого дома могло осуществиться необычайной глубины и силы развитие. «Что может быть жалче, недостаточнее такого воспитания, а между тем, все пошло на дело, все принесло удивительные плоды: так мало нужно для развития, если только есть чему развиться».

И Герцен рассказывает об увлечении романтической литературой и об уроках бедняка и энтузиаста дьякона, которого княгиня наняла для преподавания русского языка и *всего прочего*. Тут же опять возникает тема крепостного права — трагической судьбы Саши, крепостной горничной княгини и подруги Натальи Александровны. Герцен сближает «образ сироты, оскорбленной грубым благодеянием, и рабы, оскорбленной безвыходностью своего положения...».

Дикий помещичий мир преследует героиню. Ей запрещено переписываться с Герценом; ей пытаются навязать «выгодного жениха». Она вырастает в борьбе, и, как всегда в «Былом и думах», конфликт этот шире частного случая; это уже борьба новой, освободившейся женщины за свою любовь и за свое человеческое достоинство.

Ссылный Герцен в 1838 году был переведен из Вятки во Владимир. В мае 1838-го он без разрешения начальства явился в Москву и тайно увез Наташу во Владимир; там они в тот же день обвенчались.

Еще раньше, в марте, Герцен также приезжал в Москву и на рассвете, с помощью преданных Наташе слуг, пробрался в дом княгини Хованской. После трех лет разлуки это первое тайное свидание влюбленных. В «Былом и думах» описание этой сцены — одно из высших поэтических достижений Герцена.

«В пять часов с половиной я стоял, прислонившись к фонарному столбу, и ждал Кетчера, взошедшего в калитку княгининого дома. Я и не пробую передать того, что происходило во мне, пока я ждал у столба; такие мгновения остаются потому личной тайной, что они немы...»

Я, утомленный, бросился на диван; сердце билось так сильно, что мне было больно, и, сверх того, мне было страшно. Я растягиваю рассказ, чтоб дольше остаться с этими воспоминаниями, хотя и вижу, что слово их плохо берет».

Передать эти воспоминания словами нельзя именно потому, что они — воспоминания о том, что было на самом

деле; ведь выдуманное писателем событие всегда укладывается в слова.

«Она вошла вся в белом, ослепительно прекрасна, три года разлуки и вынесенная борьба окончили черты и выражение.

— Это ты, — сказала она своим тихим, кротким голосом. Мы сели на диван и молчали.

Выражение счастья в ее глазах доходило до страдания. Должно быть, чувство радости, доведенное до высшей степени, смешивается с выражением боли, потому что и она мне сказала: «Какой у тебя измученный вид».

Я держал ее руку, на другую она облокотилась, и нам нечего было друг другу сказать... Короткие фразы, два-три воспоминания, слова из писем, пустые замечания об Аркадии, о гусаре, о Костеньке.

Потом вошла нянюшка, говоря, что пора, и я встал, не возражая, и она меня не останавливала... такая полнота была в душе. Больше, меньше, короче, дольше, еще — все это исчезало перед полнотой настоящего...

...И, странно, я помнил каждое слово нянюшки, Аркадия, даже горничной, проводившей меня до ворот, но что я говорил с нею, что она мне говорила, не помнил!»

Эта сцена имела для Герцена философский смысл. Как мыслитель, Герцен всегда напоминал людям ценность настоящего, которое дано человеку и которым он часто не умеет дорожить. Здесь же изображена вся полнота, вся красота переживаемого мгновения.

Дальше идет история увоза невесты и женитьбы. Женитьбу Герцен называл выходом в действительную жизнь. Это шутливо выражено в разговоре Натальи Александровны с владимирским архиереем Парфением, который покровительствовал тайному браку. Молодые Герцены отправились к нему с визитом на другой день после венчания.

«Умеете ли вы солить огурцы? — спросил он Natalie.

— Умею, — ответила она смеясь.

— Ох, плохо верится. А ведь это необходимо».

Преодоление юношеского романтизма, романтических представлений о возвышенном и низменном изображено здесь комически. В XXIV главе (последней главе третьей части) тема эта трактуется всерьез; речь идет о *поэзии действительности*, об умении открывать прекрасное и в обыденной жизни. Брак, семейные отношения служат Герцену материалом для этих философских размышлений.

В третьей части «Былого и дум» борьба новых людей за свою любовь заканчивается победой, торжеством человеческого счастья. Счастье — преобладающая поэтическая тема заключительной главы третьей части. Счастье для Герцена не только личное переживание, но и требование, выдвигаемое всей его утверждающей жизнью философией. Как утопический социалист Герцен борется за право человека на счастье, и он убежден, что большая любовь и счастье воспитывают человека, готовят взлет его духовных возможностей.

Герой «Былого и дум» прошел годы учения, опыт любви и семьи, опыт столкновения с враждебной действительностью; он вступает теперь в период выработки самостоятельных философских и политических взглядов.

Этому периоду — сороковые годы до отъезда Герцена за границу — посвящена четвертая часть «Былого и дум». Это период, когда юношеская романтическая революционность и утопические мечтания сменились для Герцена и его друзей поисками «трезвой истины». Период, когда стремление к реализму охватило самые разные области русской культуры, русской общественной жизни. Герцен в эти годы выступает как публицист, пишет философские статьи («Дилетантизм в науке», «Письма об изучении природы»).

В «Письмах об изучении природы» Герцен материалистически подошел к основному философскому вопросу об отношении между бытием и сознанием. Герцен говорит о материальности мира, о том, что бесконечно развивающаяся природа порождает сознание человека. В. И. Ленин сказал, что в этом произведении «Герцен вплотную подошел к диалектическому материализму и остановился перед — историческим материализмом»¹.

В сороковых годах Герцен — один из самых видных писателей гоголевского направления. Его роман «Кто виноват?», повести «Сорока-воровка», «Доктор Крупов» принадлежат к лучшим произведениям так называемой «натуральной школы». Из натуральной школы вышли великие писатели-реалисты середины и второй половины XIX века. В сороковых годах Герцен вырабатывает тот художественный язык, который в дальнейшем станет языком «Былого и дум».

¹ В. И. Ленин. Поли. собр. соч., т. 21. М., 1959, с. 256.

Герцен начал писать в 1830-х годах, когда в русской литературе господствовал еще романтизм, хотя величайшие русские писатели Пушкин и Гоголь вступили уже на путь реализма.

Когда в своих ранних произведениях Герцен говорит о поэтическом, о волнующем, — он говорит на особом, приподнятом романтическом языке, подбирает слова, звучащие поэтически.

Сохранился небольшой отрывок, начало незаконченного произведения 1833 года. В нем Герцен вспоминает клятву на Воробьевых горах, предсказавшую будущую жизнь, будущую борьбу двух друзей, Герцена и Огарева.

«...С другом детства посетил я Воробьевы горы. Там алтарь нашей дружбы, там некогда мы, еще дети, еще чужие, впервые раскрыли наши души... Молча взошли мы на гору, молча стояли на платформе. Есть минуты, в которые вполне чувствуешь недостаток земного языка, хотел бы высказаться какой-то гармонией, музыкой; музыка — невещественная дочь вещественных звуков, она одна может перенести трепет души в другую, перелить сладостное, безотчетное томление...»

Отрывок этот весь соткан из поэтических слов. Позднее Герцен понял, что самая высокая мысль, самое потрясающее переживание могут быть выражены простыми человеческими словами. Что простые слова обладают особой сдержанной, скрытой энергией и могут действовать на читателя сильнее торжественной речи и поэтических образов.

В «Былом и дум» изображена также клятва на Воробьевых горах, но изображена совсем иначе.

«Сцена эта может показаться очень натянутой, очень театральной, а между тем, через двадцать шесть лет я тронут до слез, вспоминая ее, она была свято искренна, это доказала вся жизнь наша». И Герцен описал эту сцену именно так, чтобы уничтожить в ней всякий оттенок театральности; он как бы выключил ее из романтической эпохи 1820-х годов, приблизил к пониманию передового человека 1850-х.

«Запылавшись и раскрасневшись, стояли мы там, обтирая пот. Садилось солнце, купола блестели, город стлался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу».

Последние слова этого абзаца торжественны, но все предшествующее крайне просто. Мною подчеркнуты слова, обороты, создающие это впечатление простоты. Прежде чем обняться, мальчики оперлись друг на друга — жест самый повседневный.

Торжествен вид садящегося солнца, вид стелющейся под горой Москвы. Но в величественный пейзаж внесена домашняя черта: «свежий ветерок подувал на нас». И мальчики ведут себя как обыкновенные мальчики, убежавшие от скучного надзора, пока внезапный порыв не вырвал у них восторженную клятву.

На всем протяжении «Былого и дум», в самые торжественные и в самые трагические моменты повествования, Герцен пользуется обыкновенным словом, словом повседневной человеческой речи. Из бесконечного множества примеров ограничусь еще одним. В пятой части, в главе «Тифоидная горячка», Герцен рассказывает о тяжелой болезни маленькой дочери.

«Раз, часу во втором ночи, мне показалось, что Тата не дышит; я смотрел на нее, скрывая ужас; жена моя догадалась.

— У меня кружится в голове, — сказала она мне, — дай воды.

Когда я подал стакан, она была без чувств. И. Тургенев, приходивший делить мрачные часы наши, побежал в аптеку за аммиаком, я стоял неподвижно, между двумя обмершими телами, смотрел на них и ничего не делал. Горничная терла руки, мочила виски моей жене. Через несколько минут она пришла в себя.

— Что? — спросила она.

— Кажется, Тата открывала глаза, — сказала наша добрая, милая Луиза.

Я посмотрел — будто просыпается; я назвал ее шепотом по имени, она раскрыла глаза и улыбнулась черными, сухими и растреснувшими губами. С этой минуты здоровье стало возвращаться».

Здесь нет ни одного слова, которым люди не пользовались бы в повседневном разговоре. Между тем это один из самых напряженных, самых волнующих моментов всего повествования.

О своей деятельности писателя Герцен не рассказывает в «Былом и думах» последовательно и подробно. Он не ставил себе такие задачи. Но с необычайной силой и точ-

ностью он воссоздает атмосферу общественной, умственной жизни сороковых годов.

Четвертая часть «Былого и дум» строится в двух основных планах. С одной стороны идейное развитие героя. С другой — изображение гнусного крепостнического мира. Опять эпизоды, анекдоты — сгустки жестокостей и нелепостей. Вторая ссылка и вынужденная служба советником губернского правления в Новгороде сделали Герцена близким свидетелем дикого помещичьего произвола. Тема жестокости достигает высшей точки в рассказе о зверских усмирениях крестьян в военных поселениях Старой Руссы.

А рядом до фантастики доходящая бессмыслица, «Нелепее, глупее ничего нельзя себе представить; я уверен, что три четверти людей, которые прочтут это, не поверят, а между тем, это сущая правда, что я, как советник губернского правления, управляющий вторым отделением, свидетельствовал каждые три месяца рапорт полицмейстера о самом себе как о человеке, находившемся под полицейским надзором... Вот до каких геркулесовских столбов безумия можно доправиться, имея две-три полиции, враждебные друг другу, канцелярские формы вместо законов и фельдфебельские понятия вместо правительственного ума».

Все это возводится, таким образом, к своему первоисточнику, к самодержавию Николая I. И эта формула («фельдфебельские понятия») придает политический смысл любому из чиновничьих анекдотов, которыми так богато повествование Герцена.

В четвертой части «Былого и дум» крепостнический мир особенно страшен потому, что изображение его перемежается с изображением исканий лучших русских людей 40-х годов.

В четвертой части Герцен изобразил эпоху, когда революционные демократы не размежевались еще окончательно с либералами, с умеренными. Среди умеренных центральной фигурой был друг Герцена историк Грановский. Позднее, в 60-х годах (Грановский умер в 1855 году), политическая вражда обострилась, и Герцен резко порвал с бывшими московскими друзьями. Но в четвертой части «Былого и дум» (она написана в 50-х годах) Герцен еще с уважением и любовью говорит в целом о тех, кого он называл «образованным меньшинством», то есть о передовой интеллигенции тридцатых — сороковых годов:

«Где, в каком углу современного Запада, найдете вы такие группы отшельников мысли, схимников науки, фанатиков убеждений, у которых седеют волосы, а стремленья вечно юны?»

«Такого круга людей талантливых, развитых, многосторонних и чистых я не встречал потом нигде, ни на высших вершинах политического мира, ни на последних маковках литературного и аристократического».

И все же над всем этим кругом людей талантливых и чистых высится в четвертой части «Былого и дум» колоссальная фигура, целеустремленный образ бойца, великана мысли.

Это Белинский, с его страстной революционностью, с историей его исканий и в то же время с житейской неловкостью человека, без остатка ушедшего в идею, в общее дело; Белинский грозный в споре с противником (то есть с противником общего дела), и после такого спора — кровь на платке задыхающегося, больного чахоткой Белинского.

В двадцать пятой главе нет связного повествования о деятельности Белинского. Рассказ о нем несколько отрывист. Но эпизоды, как будто бы беглые, разрозненные, на самом деле насыщены большим историческим содержанием. Герцен рассказывает о том, как «статьи Белинского судорожно ожидались молодежью», — и перед нами Белинский, властитель умов молодого поколения. Герцен рассказывает о том, как Скобелев, комендант Петропавловской крепости, при встрече говорил Белинскому, что берегает для него «тепленький каземат»; и перед нами — Белинский, политический деятель, автор письма к Гоголю. Герцен вводит ряд сцен, эпизодов, рисующих Белинского то рассеянным и беспомощным, то беспощадным в его революционном гневе. И все это скреплено, собрано воедино определяющей формулой: «Но в этом застенчивом человеке, в этом хилом теле обитала мощная, гладиаторская натура; да, это был сильный боец!»

Герцен тоже был сильным бойцом, с либералами он в конце концов не ужился. В дружеском кругу назревал разрыв. Грановский, Кетчер, Боткин, Корш оказались по одну сторону, а Герцен с Огаревым — по другую. Около 1846 года все это определилось окончательно. Идею расхождения с друзьями — одна из причин, побудивших Герцена уехать за границу.

Покидая в январе 1847 года родину, Герцен вовсе не

думал о вечной разлуке. Герцен хотел увидеть Францию, которая представлялась ему страной свободы и революционных традиций. Он был уверен, что через год-два вернется в Россию. Но все сложилось иначе.

На Западе Герцен сразу же принял участие в политической борьбе. Правительство Николая I потребовало немедленного его возвращения. Герцен понимал, что в России его ждет тюрьма, и отказался. В 1851 году царский сенат объявил о том, что Герцен изгоняется из России.

В 1853 году Герцен основал в Лондоне Вольную русскую типографию, он создал свободную русскую печать для борьбы с самодержавием. Это решило дальнейшую судьбу Герцена — пути возвращения на родину были закрыты теперь навсегда. Герцен много раз говорил о том, что тяжелую участь изгнанника он выбрал потому только, что эмиграция дала ему возможность гласной, открытой деятельности в рядах русского освободительного движения.

Но еще прежде чем Герцен возглавил русскую вольную печать за границей, прежде чем он стал издателем сборников «Полярная Звезда», знаменитой газеты «Колокол», ему пришлось пройти через страшные испытания, общественные и личные.

За границей Герцен сразу же стал свидетелем революционных событий 1848 года, которые потрясли Францию и другие страны Европы. Герцен пережил восторженные настроения месяцев революционного подъема, пережил и жестокий разгром революции, торжество реакционных сил. Народные массы были плохо организованы, буржуазные революционеры не могли повести их за собой. Герцен это понял. Рушились его иллюзии, его вера в революционные возможности Запада. На позиции зарождавшегося тогда марксизма он перейти не смог. Разочарование, даже отчаяние отразились в герценовской публицистике конца сороковых — начала пятидесятых годов, в его «Письмах из Франции и Италии», в книге «С того берега». Этот кризис В. И. Ленин назвал «духовной драмой» Герцена. Вера в Россию, в ее освободительное движение вернула Герцену силы, нужные для деятельности, для новой борьбы.

Пятая часть «Былого и дум» рассказывает о первых годах эмигрантской жизни. В ней отражены пережитые разочарования, страдания и новые надежды.

Эта часть «Былого и дум» состоит из двух больших разделов. Первый посвящен общественным событиям 1848—

1851 годов; второй — тяжелым личным страданиям и несчастьям, которые пришлось пережить Герцену в эти же годы.

О революционном подъеме, о потрясающих впечатлениях восстания 1847 года в Италии, первых месяцев 1848 года во Франции Герцен в «Былом и думам» не говорит подробно. Он отсылает читателей к своей публицистике, особенно к «Письмам из Франции и Италии». В пятой части больше сказано о другом — о крушении политических надежд и иллюзий. Основную ее мысль можно выразить так: буржуазный Запад, к которому некогда стремился Герцен, где он надеялся разрешить вопросы, волновавшие передовых людей России, — при ближайшем рассмотрении оказывается также *старым миром*; в другом роде, но столь же жестоким, притеснительным и нелепым. Спасти русско-го революционера может только «духовное возвращение на родину», обращение к живым народным силам России.

Герцен очень хорошо понимал различие между самодержавно-крепостнической Россией и капиталистической Францией. Но ему важно было показать сходство между двумя старыми мирами — крепостническим и буржуазным, сходство по признаку полицейского насилия над человеком. На этом сближении двух позиций построено в пятой части описание обыска.

«Я подал ему (комиссару республиканской полиции.— Л. Г.) ключи, и он принялся за дело совершенно так, как в 1834 году полицмейстер Миллер.

Взошла моя жена; комиссар, как некогда жандармский офицер, приезжавший от Дубельта, стал извиняться...»

Далее комиссар именуется «квартильным республики».

«Через неделю меня потребовали в префектуру... нас принял в кабинете Дюку молодой чиновник, очень похожий на петербургского начальника отделения из развязных».

Герцен был убежден в том, что в *новом человеке* общественное и личное должны быть тесно связаны. Только общие интересы обеспечивают человеку сопротивляемость и силу. Крушение общего подготавливает неизбежно катастрофу в частной жизни.

Все, что рассказано в пятой части «Былого и дум», должно подтвердить эту важнейшую для Герцена мысль.

«В это-то напряженное, тяжелое время испытаний яв-

ляется в нашем кругу личность, внесшая собою иной ряд несчастий, сгубившая в *частном* быте еще больше, чем черные Июньские дни — в *общем*». Так пишет Герцен о немецком поэте Георге Гервеге.

Гервег в течение нескольких лет был ближайшим другом Герцена. Но кончилось тем, что этот эгоистичный, избалованный и неустойчивый человек внес в дом Герценов непоправимый разлад и несчастье. Наталья Александровна Герцен полюбила Гервега. Но она не могла без ужаса думать о разлуке с мужем и детьми. Разыгрался мучительный для всех семейный конфликт, в котором Гервег вел себя трусливо и недостойно. После трудной душевной борьбы Наталья Александровна решила порвать с Гервегом навсегда. Семейная драма подточила ее здоровье. Последней же удар нанесла ужасная катастрофа 1851 года — при кораблекрушении утонул восьмилетний сын Герценов Коля. С ним погибла и мать Герцена. Наталья Александровна не вынесла испытаний. Вскоре она умерла в возрасте тридцати пяти лет. Смерть жены до конца осталась для Герцена неизлечимой душевной раной.

Герцен переезжает в Лондон. Там он нашел в себе силы приступить к работе над «Былым и думами». Герцен хотел рассказать о своей семейной драме, нарисовать правдивый образ жены, память о которой была для него священна. Но первоначальный замысел неудержимо рос, расширялся, превращаясь в огромное полотно общественной жизни России и Западной Европы.

Рассказ о семейной драме, о смерти жены в окончательной редакции занял лишь несколько глав пятой части «Былого и дум».

Образ Гервега в этих главах написан пристрастно — Герцен нисколько этого не скрывает. В «Былом и думам» бесполезно искать объективное понимание и оценку Гервега как поэта, как политического деятеля. Герценовский Гервег — это обобщенное изображение тех самых людей, которые, по убеждению Герцена, сделали неизбежным поражение революции 1848 года. Это человек, вносящий в революцию индивидуализм, претензии на роль вождя, непонимание боевой организованности и дисциплины.

Пятая часть «Былого и дум» с необыкновенной силой выразила давнюю мысль Герцена: люди нового мира, строители будущего несут перед обществом ответственность за свою частную жизнь. Поэтому личные конфликты, ре-

шение домашних вопросов — все это имеет общее, историческое значение, имеет право на внимание современников.

Замечательно, что свое столкновение с Гервегом Герцен понимает как историческое столкновение людей двух миров — старого и нового.

Герцен вспоминает по этому поводу прочитанный в юности французский роман «Арминий». В романе этом изображался распад античного общества, на которое наступают варвары. «Автор «Арминия»... — пишет Герцен, — попытался воспроизвести эту встречу двух миров у семейного очага: одного, идущего из леса в историю, другого, идущего из истории в гроб... Мне не приходило в мысль, что и я попаду в такое же столкновение, что и мой очаг опустеет, раздавленный при встрече двух мировых колес истории».

Страдания и несчастья никогда не могли заставить Герцена изменить свой положительный взгляд на жизнь и деятельность человека. Пятая часть «Былого и дум» кончается крушением всего — общего и личного. Но все то ужасное и печальное, что случилось, при других обстоятельствах, при другом устройстве общества, разумном и справедливом, не должно было бы случиться. Вот что решает для Герцена вопрос об оценке жизни. Недаром из катастрофических событий 1852 года Герцен вышел организатором Вольной русской типографии, издателем «Колокола», автором «Былого и дум».

«Былое и думы» состоят из восьми частей. Но к первым пяти частям и к последним трем подходить надо по-разному.

Первые пять частей «Былого и дум» — это связное повествование, последовательный рассказ о жизни человека с самого начала и до трагической развязки 1852 года. Последние же части — ряд очерков, связанных общей темой и мыслью. При жизни Герцена из них были напечатаны в «Полярной Звезде» и «Колоколе» только отрывки. Все прочее осталось в рукописях, частью еще черновых.

В 1860 году в Лондоне Герцен приступил к изданию первых пяти частей «Былого и дум» — за исключением глав, рассказывающих о семейной драме, их он не хотел печатать при своей жизни. К этим пяти частям Герцен сам в тот момент относился как к произведению законченному (несмотря на то, что давно уже работал над шестой частью), как к завершению замысла, который возник среди политических и личных событий 1852 года.

Об этой законченности прямо говорится в предисловии, написанном для лондонского издания: «Многие из друзей советовали мне начать полное издание «Былого и дум»... Перечитывая нынешним летом одному из друзей юности мои последние тетради, я сам узнал знакомые черты и остановился... труд мой был кончен!.. Книга эта... долго заменяла мне и людей и утраченное. Пришло время и с нею расстаться... Пусть же «Былое и думы» заключат счет с личной жизнью и будут ее оглавлением. Остальные думы — на дело, остальные силы — на борьбу».

В Лондоне Герцен прожил почти пятнадцать лет, там нашли убежище многие эмигранты. Туда стекались участники разгромленных европейских революций — французы, немцы, итальянцы. Об этих изгнанниках и написана шестая часть «Былого и дум».

В шестой части «Былого и дум» Герцен изобразил международную эмиграцию на разных ее уровнях — от «горных вершин» до «низменных болот». «Горные вершины» — это такие представители итальянской, венгерской, польской революции, как Маццини, Кошут, Ворцель. Герцен не скрывает свойственные им противоречия, видит их недостатки и неудачи. Но он с восхищением говорит о героической, самоотверженной деятельности этих людей.

Однако к буржуазным эмигрантам в целом Герцен относился критически. Он считал, что после поражений 1848 года буржуазные революционеры не могли больше вести за собой народ. Но они пытались это делать. И эти бессильные попытки неизбежно должны были привести к нелепостям. Эту тему Герцен развивал еще в пятой части; в одной из ее глав рассказана, например, история безумной затем нескольких французских эмигрантов пробраться из Ниццы (тогда итальянской) во Францию с помощью одной лодки. Заговорщики, подававшие друг другу сигналы «коровьим мычанием», не догадались при этом примкнуть к крестьянам близлежащего департамента Вар, где в это время вспыхнуло восстание против захватившего власть Луи Бонапарта.

Герцен считал, что буржуазные эмигранты — за исключением некоторых замечательных деятелей — принадлежат старому миру. Пристрастие к парадности, к внешним формам сблизает их с бюрократами, западными, буржуазными, и даже с царскими чиновниками. «Как для Николая шагистика была главным в военном деле, так для них все

эти банкеты, демонстрации, протестации, сборы, тосты, знамена — главное в революции».

Разочарование в западных революциях, в людях, руководивших этими революциями, — все это вело Герцена к тому, что он называл своим «духовным возвращением на родину». Все надежды он возлагает теперь на Россию. Только в России он видит возможность развития нового общества, общества социалистического. Герценовская идея *русского социализма* была утопической. Основой этого будущего социализма он считал русскую крестьянскую общину, то есть объединение мелких собственников. На общину он возлагал все свои надежды. Это, разумеется, было ошибкой Герцена. Но в то же время его деятельность отражала протест, революционные стремления угнетенного русского крестьянства. В изданиях Вольной русской типографии Герцен выдвигал требования сначала умеренные, потом все более и более революционные. В 1860-х годах он уже прямо призывал народные массы к восстанию.

Газета «Колокол» имела огромное значение для русского освободительного движения. Ее тайно провозили в Россию, и «Колокол» читали все — от царя Александра II и его министров (они хотели знать своего беспощадного врага) до подростков, учившихся в гимназиях, духовных семинариях, военных училищах. На «Колоколе» воспитались поколения русских революционеров.

Одному из своих друзей Герцен писал, что седьмая часть «Былого и дум» задумана как «история типографии» и «Колокола». Впрочем, те главы, которые Герцен успел написать, представляют не связную, последовательную историю Вольной типографии, но скорее отдельные эпизоды, характеристики русских людей, с которыми Герцен общался в Лондоне.

В шестидесятых годах, в пору обострения революционной ситуации в России, протестующая русская молодежь пошла за Чернышевским и Добролюбовым, более последовательными, чем Герцен, революционными демократами.

Значение «Колокола» стало падать все больше и больше. В 1865 году Герцен навсегда покинул Лондон. Он пробовал потом возобновить издание «Колокола» в Женеве, но без успеха. «Колокол» отстал от развития революционных настроений в России.

В последние годы своей жизни Герцен беспрестанно переезжает с места на место, из страны в страну. В восьмой

части «Былого и дум», написанной в 1865—1868 годах, отразились впечатления от Швейцарии, Италии, Франции. Восьмая часть складывается из отрывочных впечатлений, наблюдений, но связывают их между собой все те же темы: буржуазная реакция, торжество западного мещанства, судьба европейских революций.

К концу шестидесятых годов во взглядах Герцена произошел перелом. Он не отказался от своего «русского социализма», но все с большим вниманием присматривался к рабочему движению на Западе. Все больше надежд начал возлагать теперь Герцен на силу организованных рабочих. Яснее всего это сказалось в последнем его большом труде «Письма к старому товарищу» (1869). По поводу этого произведения В. И. Ленин сказал, что «...Герцен обратил свои взгляды не к либерализму, а к *Интернационалу*, к тому Интернационалу, которым руководил Маркс...»¹.

В 1869 году Герцен опять обосновался в Париже. Во французском обществе нарастал тогда протест против гнетущего режима наполеоновской империи. Герцен с радостью отмечает признаки нового революционного подъема. Ему не пришлось, однако, дожить до Парижской коммуны 1871 года. На одном из политических митингов Герцен простудился, заболел воспалением легких. 21 января 1870 года он скончался в Париже.

Работа над «Былым и думами» оборвалась.

Что же такое «Былое и думы» — мемуары, автобиографический роман, историческая хроника? Как определить это необыкновенное произведение? Можно, конечно, назвать его художественными мемуарами, но оно с трудом укладывается в эти границы. В «Былом и думах» Герцен, вместив огромное общественное содержание, создал построение совершенно своеобразное; оно граничит с историей, с мемуарами, с романом, не становясь ни романом, ни исторической хроникой.

Первые пять частей «Былого и дум» — не просто мемуары, потому что это законченное художественное повествование о жизни человека, об его умственном и нравственном развитии. Но это и не роман, потому что читатель знает, что все рассказанное в этой книге случилось на самом деле с действительно существовавшими людьми.

¹ В. И. Ленин и н. Полн., собр. соч., т. 21, М., 1959, с. 257.

Попробуйте вдуматься в самое заглавие этой удивительной книги. Былое — правда жизни, то, что человек пережил на самом деле. Но все пережитое, все *былое* пронизано *думами* — глубоко истолковано, освещено могущественной мыслью Герцена.

В романе автор обычно показывает действующих лиц в их поступках, переживаниях, разговорах; лишь попутно от себя объясняет изображаемое. Герцен поступает иначе. Он размышляет обо всем, что встречается на его пути. Он объясняет, каким образом, под влиянием каких исторических, общественных условий сложился тот или иной характер. Как ученый, как историк, Герцен размышляет об исторических условиях и тут же, как художник, показывает характеры в действии, в разных жизненных обстоятельствах.

Таков, например, в «Былом и думах» образ отца Герцена — Ивана Алексеевича Яковлева. Это русский аристократ, на старости лет влачащий бессмысленную, бесцельную жизнь. Герцен подробно объясняет, какие условия, какая среда воспитали такого человека. Черты его характера для Герцена — следствие «встречи двух вещей до того противоположных, как восемнадцатый век и русская жизнь, при посредстве третьей, ужасно способствующей капризному развитию, — помещичьей праздности». Восемнадцатый век Герцен понимает здесь как век вольнодумства и просвещения. Своего рода вольнодумцем — особенно в своем отношении к религии — был и Иван Алексеевич. Но это аристократическое вольнодумство сочеталось с сословной спесью, с крепостническими привычками и презрением к русской культуре.

«Когда он воспитывался, европейская цивилизация была еще так нова в России, что быть образованным значило быть наименее русским» — так размышляет Герцен о людях поколения своего отца. Но за размышлениями и обобщениями тотчас же следует изображение человека, подробное и наглядное.

«Он до конца жизни писал свободнее и правильнее по-французски, нежели по-русски, он *à la lettre*¹ не читал ни одной русской книги... Он уважал, правда, Державина и Крылова: Державина за то, что написал оду на смерть его дяди князя Мещерского, Крылова за то, что вместе

¹ Буквально (франц.).

с ним был секундантом на дуэли Н. Н. Бахметева. Как-то мой отец принялся за «Историю государства Российского» Карамзина, узнавши, что император Александр ее читал, но положил в сторону, с пренебрежением, говоря: «Всё Иняславичи да Ольговичи, кому это может быть интересно?»

Время, среда, исторические условия — все это сказывается в самых мелких подробностях быта. «За кофеем старик читал «Московские ведомости» и *Journal de St. Pétersbourg*¹; не мешает заметить, что «Московские ведомости» было велено греть, чтоб не простудить рук от сырости листов, и что политические новости мой отец читал во французском тексте, находя русский неясным». Чуждость, мнительность — здесь не просто свойства характера. Они следствие глубочайшего разрыва с жизнью народа, страны, характерного для всего круга, к которому принадлежит Яковлев.

«Страшная скука царила в доме, особенно в бесконечные зимние вечера — две лампы освещали целую анфиладу комнат; сгорбившись и заложив руки на спину, в суконных или поярковых сапогах (вроде валенок), в бархатной шапочке и в тулупе из белых мерлушек ходил старик взад и вперед, не говоря ни слова, в сопровождении двух-трех коричневых собак».

Губителен для человека уход от всего живого, развивающегося. Эту мысль Герцен выражает образом старика озлобленного, одинокого (вместо людей — собаки), всегда заблужденного в пустынных комнатах своего угрюмого дома.

В «Былом и думах» несметное множество действующих лиц, самых разных. Но есть нечто общее в авторском подходе к их изображению. Об этом подходе только что шла речь. Герцен объясняет человека, изучает его, как историк, и одновременно изображает его со всей характерностью его нрава, его быта, поведения.

Мир «Былого и дум» необъятно широк и населен очень тесно. Перед нами деятели международной революции и русского освободительного движения, остатки русского барства восемнадцатого века, царские чиновники всех мастей — от больших петербургских сановников до пиявок, сосущих народную кровь в глухих углах николаевской Рос-

¹ «Санктпетербургская газета». Газета, издававшаяся в Петербурге на французском языке.

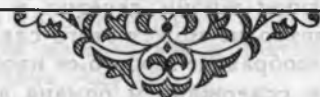
сии. Перед нами русские дворовые крепостной поры и французские буржуа, студенты Московского университета 1830-х годов и политические эмигранты разных национальностей.

Среди всего этого пестрого множества действующих лиц прокладывает себе дорогу сам Герцен — герой «Былого и дум». В первой части «Былого и дум» герой приобщается к жизни в кругу таких же, как он, прекрасных юношей. Во второй части он противостоит страшному и грязному миру чиновничества, крепостничества. В третьей части герой показан в победоносной борьбе за великую любовь. В четвертой — он в кругу передовых русских людей сороковых годов. В пятой части герой, вышедший из рядов новой, молодой России, сталкивается с западным мещанством, с буржуазным разложением, последовательный революционер сталкивается с «неполными революционерами», наконец, Герцен — с Гервегом, человеком старого мира.

Себя самого Герцен изобразил как представителя «образованного меньшинства», которое, как тогда ему казалось, должно возглавить освободительное движение России. Жизнь представителя лучших сил русского общества — это жизнь показательная, и человек несет за нее ответственность перед людьми нового мира.

«Былым и думами» Герцен дал отчет в своей жизни, наполненной борьбой, трудными испытаниями и великими достижениями.

В. Розов



КАК ЖИТЬ?

(Роман
«Обыкновенная история»
И. А. Гончарова)

Иван Александрович Гончаров издавна считается одним из самых объективных русских писателей, в произведениях которого личные симпатии или антипатии не выставляются в качестве мерил тех или иных жизненных ценностей. Он дает художественные картины жизни, предоставляя читателю самому, своим собственным умом вершить суд и выносить приговор.

Именно в романе «Обыкновенная история» (1847) Гончаров устами сотрудника журнала излагает эту мысль предельно ясно: «...писатель только тогда, во-первых, напишет дельно, когда он будет находиться под влиянием личного увлечения и пристрастия. Он должен обозревать покойным и светлым взглядом жизнь и людей вообще, — иначе выразит только свое я, до которого никому нет дела». А в статье «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров говорит, что он прежде всего принадлежит к писателям последней категории, которые увлекаются самой «своею способностью рисовать».

И в своем первом романе Гончаров нарисовал картину

русской жизни в небольшой деревенской усадьбе и в Петербурге 40-х годов XIX века. Разумеется, Гончаров не мог дать полной картины жизни деревни и Петербурга, как вообще ни один автор не может этого сделать, потому что жизнь всегда многообразнее любого ее изображения.

Драматическим содержанием романа является та своеобразная дуэль, которую ведут два главных его персонажа: молодой человек Александр Адуев и его дядя Петр Иванович Адуев. Дуэль увлекательная, динамичная, с успехом, выпадающим на долю то одной, то другой стороны. Поединок за право прожить жизнь согласно своим идеалам. А идеалы у дяди и племянника прямо противоположны.

Юный Александр является в Петербург из теплых материнских объятий, с ног до головы одетый в доспехи высоких и благородных душевных порывов, является в столицу не из праздного любопытства, а с тем, чтобы вступить в решительный бой со всем бездушным, расчетливым, гнусным. «Меня влекло какое-то неодолимое стремление, жажда благородной деятельности!» — восклицает он, желторотый птенчик, наивный идеалист — Саша Адуев. И на бой он вызвал не кого-нибудь, а весь мир зла. Этаким маленьким доморощенный Дон Кихот! И ведь тоже начитавшийся и наслушавшийся всяческих благородных бредней.

Тонкая ирония Гончарова, с какой он описывает в начале романа своего юного героя — его отъезд из дома, клятвы в вечной любви Сонечке и другу своему Пospelову, первые его робкие шаги в Петербурге, — именно этот весьма насмешливый взгляд Гончарова на своего юного героя делает образ Адуева-младшего милым нашему сердцу, но уже заранее предопределяет исход борьбы племянника и дяди. К истинным героям, способным на великие подвиги, авторы не относятся с иронией.

А вот и противная сторона, второй герой романа — столичный житель, владеец стекольного и фарфорового заводов, чиновник особых поручений, человек трезвого ума и практического смысла, тридцатидевятилетний Петр Иванович Адуев. Гончаров наделяет его и юмором, и даже сарказмом, но сам не относится к своему второму детищу с иронией. И это заставляет нас предполагать: вот он, истинный герой романа, вот тот, кого автор предлагает читателю взять себе в пример. Однако это не так.

Два этих характера, заинтересовавшие Гончарова, были ярчайшими типами своего времени. Родоначальником пер-

ного явился Владимир Ленский, второго — Евгений Онегин, хотя и в сильно преображенном виде. Замечу здесь, в скобках, что и холодный разум Онегина, его опытность терпят точно такой же крах, как и опытность и знание жизни Петра Ивановича Адуева.

Еще смутно ощущая цельность своего романа, Гончаров писал о том, что перед ним брезжил некий новый мотив — необходимость осмысленного труда, живого дела, мотив, который сыграет свою роль в будущем поединке дяди и племянника.

Гончарову очень хочется взять себе в образец именно этого человека «живого дела», и не только себе, но и предложить его вниманию читателя именно в качестве образца. И все же замечательный художник, верный действительности, а не своим субъективным устремлениям, так и не предлагает читателю этого образца, так и не дает готового сложившегося примера. Адуев-дядя занят делом не любимым, непроезжимым, бессмысленно-чиновничьим. Человек «живого дела» еще не встал во весь рост перед взором Гончарова-писателя. И хотя предощущение такого характера уже носилось в воздухе и Гончаров жаждал его запечатлеть, и хотя он сам пишет о необходимости разумного труда — он так и не показывает его в своем романе. Повсюду остается он художником, а не дидактиком.

Кто же прав — дядя или племянник? Дядя, который ведет планомерное, рассчитанно-точное наступление на романтические мечты юного Адуева, или племянник, который противопоставляет сухой логике дяди живое движение сердца, горячую искренность юношеских чувств?

С каким блеском написаны диалоги дядюшки и племянника! Как спокойно, уверенно, безапелляционно разбивает дядя своего горячего, но не вооруженного оружием логики и опыта племянника! И каждая критическая фраза дяди убийственна, неотразима. Неотразима оттого, что он говорит правду. Тяжелую, иногда даже обидную и беспощадную, но именно правду.

Вот он высмеивает «вещественные знаки невещественных отношений» — колечко и локон, подаренные Сонечкой при прощании уезжающему в столицу любимому Сашеньке. «И это ты вез за тысячу пятьсот верст?.. Лучше бы ты привез еще мешок сушеной малины». И дядя швыряет в окно бесценные для Александра символы вечной любви. Александру кажутся нелепыми холодные слова дяди

и его поступки. Может ли он забыть свою Сонечку? Никогда!

Увы, прав оказался дядя. Прошло совсем немного времени, и Александр влюбляется в Наденьку Любецкую, влюбляется со всем пылом молодости, со свойственной его натуре страстностью, безотчетно, бездумно! Сонечка забыта совершенно. Он даже не только ни разу не вспомнит о ней, но и забудет ее имя. Любовь к Наденьке заполнит Александра целиком!.. Конца не будет его лучезарному счастью. Какое тут может быть дело, о котором твердит дядя, какая работа, когда он, можно сказать, денно и нощно пропадает за городом у Любецких! Уж этот дядя! У него на уме только дело, бесчувственный!.. Как у него язык поворачивается говорить, что Наденька, его Наденька, это божество, это совершенство, может его надуть. «Она обманет! Этот ангел, эта олицетворенная искренность...» — восклицает юный Александр. «А все-таки женщина, и, вероятно, обманет», — отвечает дядя. Ох, эти трезвые, беспощадные ум и опыт. Тяжело!.. Но правда. Наденька обманула. Она влюбилась в графа, и Александр получает отставку. Вся жизнь сразу же окрасилась в черный цвет. А дядя твердит: я же предупреждал тебя!..

Александр терпит крах решительно по всем статьям — в любви, в дружбе, в порывах к творчеству, в работе. Все, решительно все, чему учили его учителя и книги, все оказалось вздором и с легким хрустом разлеталось под железной поступью трезвого рассудка и практического дела. В самой напряженной сцене романа, когда Александр доведен до отчаяния, когда интерес к жизни полностью исчез, дядя парирует последний лепет оправдания племянника: «Чего я требовал от тебя — не я все это выдумал». — «Кто же?» — спросила Лизавета Александровна (жена Петра Ивановича). «Век».

Здесь открылась главная мотивировка поведения Петра Ивановича Адуева. Веление века! Век требовал! «Посмотри-ка, — взывает он, — на нынешнюю молодежь: что за молодцы! Как все кипит умственной деятельностью, энергией, как ловко и легко расправляются они со всем этим вздором, что на вашем старом языке называется *треволнениями, страданиями*... и черт знает что еще!»

Вот она, кульминационная точка романа! Вот он, решающий удар противника! Таков век! «Так непременно и надо следовать всему, что выдумает твой век?.. Так все и

свято, все и правда?» — «Все и свято!» — категорически отрезает Петр Иванович.

И Гончаров в этом случае верит Петру Ивановичу, он как бы с ним вместе выступает против Александра Адуева. Петр Иванович представляется ему гораздо более разумным человеком, приближающимся к тому идеалу личности, занятой реальным делом, о котором мечтал Гончаров, приступая к созданию романа. Петр Иванович Адуев понятнее Гончарову, его доказательства в споре с Александром Адуевым — это как бы доказательства самого автора, делового человека, трезвой природы, уравновешенного, спокойного, не подверженного вспышкам сентиментальных чувств. Гончаров словно поддерживает своего героя в наступлении на племянника, дает ему возможность активнее, подробнее развивать свои мысли.

Есть в романе одно чрезвычайно примечательное место. «По-вашему, и чувством надо управлять, как паром, — заметил Александр, — то выпустить немного, то вдруг остановить, открыть клапан или закрыть...» — «Да, этот клапан недаром природа дала человеку — это рассудок...»

На протяжении всего романа читатель следит за этими двумя способами проживания жизни — чувством и рассудком. Порою кажется, что Гончаров в самой категорической форме советует нам жить разумно, и только разумно, во всяком случае, поверять разумом чувство, как Сальери «алгеброй гармонию».

Однако Гончаров прежде всего художник. Он изображает явление таким, какое оно есть, а не таким, каким ему бы хотелось его видеть. Как сын своего века, Гончаров целиком за Адуева-старшего, он сам в этом признается: «В борьбе дяди с племянником отразилась и тогдашняя, только что начавшаяся ломка старых понятий и нравов — сентиментальности, карикатурного преувеличения чувства дружбы и любви... Все это — отживало, уходило; являлись слабые проблески новой зари, чего-то трезвого, делового, нужного».

И все же, кто такой Петр Иванович Адуев, этот образец для подражания, этот человек дела и трезвого ума? Исторически всем нам он давно ясен. Этот новый тип, идущий на смену людям обветшавшего феодального уклада, — капиталист. А капиталист во все времена, с самого своего рождения и во всех странах един — это человек дела и расчета.

Сколько раз в романе Адуев-старший произносит слова о деле и о расчете. Расчет в деле. Расчет в дружбе. Расчет в любви. Расчет в женитьбе... И это слово никогда не звучит в его устах иронически. Даже в вопросах творчества расчет. «Уверен ли ты, что у тебя есть талант? без этого ведь ты будешь чернорабочий в искусстве — что ж хорошего? Талант — другое дело: можно работать; много хорошего сделаешь, и притом это капитал — стоит твоих ста душ». — «Вы и это измеряете деньгами?» — «А чем же прикажешь? чем больше тебя читают, тем больше платят денег».

Вот он, расчет, выраженный в самой реальной своей подлинности — в деньгах. Все меряется деньгами!

«— Вы никак не можете представить себе безденежного горя!

— Что ж за горе, если оно медного гроша не стоит...»

Капиталист... Мера ценности — деньги.

Гончаров — мыслитель, социолог — хочет увидеть идеал в новом типе человека, в Петре Ивановиче Адуеве. Хочет... Но Гончаров-художник не дает возможности затуманиться глазам Гончарова — человека размышляющего. В познании истины художник в известном смысле более точен, нежели мыслитель, ибо художественная литература, по меткому выражению А. П. Чехова, потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле.

С чувством бесспорного превосходства, с высоты своего возраста и опыта, с вершины своего знания жизни сокрушает дядя наивную и чистую веру племянника в «мира совершенство» и сокрушает с большим успехом. Вот что творится в душе когда-то пылкого юного Александра:

«Вглядываясь в жизнь, вопрошая сердце, голову, он с ужасом увидел, что ни там, ни сям не осталось ни одной мечты, ни одной розовой надежды: все уже было назад; туман рассеялся; перед ним разостлалась, как степь, голая действительность. Боже! какое необозримое пространство! какой скучный, безотрадный вид! Прошлое погибло, будущее уничтожено, счастья нет: все химера — а живи!»

Адуев-младший опускается до самого жалкого состояния и доходит до попытки самоубийства. Гончаров не щадит своего героя — развинчивает полностью. Нет сомнений: да, именно так и бывает с разочаровавшимися в жизни людьми.

«— Научите же меня, дядюшка, по крайней мере, что мне делать теперь? Как вы вашим умом разрешите эту задачу?» — восклицает в полном отчаянии Александр. И получает ответ: «— Что делать? Да... ехать в деревню».

И, проклиная город, где он похоронил свои лучшие чувства и утратил жизненные силы, Александр возвращается к «вёсям и пажитям»: едет назад в деревню. Александр не одержал победы. Ее одержал дядя. Одержал полностью. Но... не будем спешить.

Напрасно Александр едет в деревню, надеясь там на чудо воскрешения. Воскрешение невозможно, возможно только преобразование. И оно происходит. Как это ни странно, но именно в деревне Александр начал тосковать по Петербургу, тому самому злему, мрачному, бездушному Петербургу, который он так недавно предавал анафеме. В мозгу преобразенного Александра зашевелились новые мысли: «Чем дядюшка лучше меня? Разве я не могу отыскать себе дороги?.. нельзя же погибнуть здесь!.. А моя карьера, а фортуна?.. я только очень отстал... да за что же?..» И Александр Федорович Адуев мчится обратно в Петербург делать свою карьеру и фортуна!

«К вам приедет не сумасброд, не мечтатель, не разочарованный, не провинциал, а просто человек, каких в Петербурге много и каким бы давно мне пора быть», — пишет он тетушке.

Давно замечено такое явление жизни: некоторые молодые люди, склонные к идеализации действительности, мечущие громы и молнии против любых проявлений человеческих слабостей, требующие от других идеального поведения, повзрослев и отстав от своих сверстников, людей, может быть, и не таких уж идеальных, ушедших далеко вперед по пути обыкновенного жизненного продвижения, вдруг как бы спохватываются и начинают их догонять. Догонять во что бы то ни стало! И тут эти самые милые требовательные идеалисты превращаются в людей чрезвычайно практических, не брезгующих никакими средствами в достижении их запоздалых целей, и подчас более скверных, нежели те, за которые они так недавно упрекали других во всех смертных грехах.

То же произошло и с Александром. Наивный, чистый провинциал-идеалист становится, попросту говоря, чудовищем. Гончаров развенчал своего героя до конца. Автор как бы говорит: таков конец человека, входящего в жизнь

с надуманными представлениями о ней. Сначала он разбивает свой идеальный лоб о реальные острые углы жизни, потом этот лоб твердеет, и на нем, на этом лбу, вырастает твердый нарост, человек становится носорогом.

Но каковы же плоды победы Петра Ивановича? Как это ни странно и даже ни алогично, плоды победы дядюшки один другого горше. Человек реального взгляда на вещи сначала духовно убил своего племянника, который по-своему был даже мил его сердцу, и довел до чахотки любимую жену. В конце романа Петр Иванович собирается продать свой завод, бросить службу, отказаться от звания тайного советника и мечтает об одном — уехать в Италию, где, может быть, ему удастся продлить жизнь своей жены.

Племянник превратился в дядю, да еще с лихвой. Дядя в какой-то степени превращается в племянника. Совершенно невольно Гончаров, доказывающий нам преимущество трезвого разума и расчета, криком кричит о том, что любовь к людям выше всякого расчета и бездушного дела. Гончаров не видел в свое время выхода из этой драматической коллизии: возможности сочетать большое дело с истинно человеческой сущностью. Всякое дело, если оно является только средством личного преуспеяния, становится тяжким, а порой и губительным для причастных к нему людей. Мир предпринимательства жесток.

Гончаров-мыслитель и Гончаров-художник боролись на протяжении всего романа. Победил Гончаров-художник. И мы с полным правом можем отнести его к выдающимся писателям прошлого века.

Проблема: как надо жить — чувством или разумом, — вечная проблема. Можно ли сказать, что она окончательно решена нашим временем? И сегодня молодежь, как и во времена Гончарова, мучается этим вечным вопросом, ищет для себя ответа, не знает, как поступать, кому отдать предпочтение — холодному уму или горячему сердцу. И сегодня есть немало художественных произведений в разных жанрах — в прозе, поэзии, драматургии, — где по-прежнему возникает вопрос: как жить — сердцем или разумом. Вопрос, поставленный Гончаровым, вопрос, которым мучился еще и грибоедовский Чацкий, у которого ум был «с сердцем не в ладу», вечный вопрос. И наверное, потому всегда будет жив роман «Обыкновенная история», что он тревожит людей, заставляет их снова и снова задумываться о своем нравственном выборе, он активно участвует в

современной духовной жизни каждого нового поколения. Но какой же действительно может быть ответ?

В том-то и сущность великого классического произведения, что оно не дает готовых ответов. И даже тогда, когда сам автор стремится ответить ясно, и если автор — великий художник, ему не удастся эта мертвенная ясность, однозначное решение диалектической проблемы. Каждое поколение должно заново решать для себя все вечные нравственные вопросы. Трудно переоценить в этом случае роль классики, но в то же время нельзя и целиком полагаться на нее, считая ее задачиком по арифметике, где в конце проставлены верные ответы. Классика помогает людям разобраться в самих себе, она пробуждает в них интерес к духовной работе, но она не дает готовых решений. Именно так случилось и с романом «Обыкновенная история». Он до сих пор будоражит умы, но решать, как жить — умом или сердцем, — должны мы сами.

Лев Толстой советовал своим детям читать «Обыкновенную историю» Гончарова как роман в высшей степени «педагогический», воспитательный, полагая, что именно это чтение поможет им разобраться в сложных проблемах бытия. Какая прекрасная характеристика романа Гончарова! Толстой, так не любивший назойливой воспитательности, так не веривший всем этим гувернерам от нравственности, столь многое возлагавший на собственную душу человека, на ее личные, живительные ресурсы, признал за Гончаровым право учить, право воспитывать. И вот что удивительно. Даже за Гоголем он отрицал право учить людей, заметив однажды, что когда Гоголь становится в позу учителя, проповедника, он делается плоским, однолинейным. Но Гончарову он позволял.

И если подумать о том, почему именно «Обыкновенная история» так пришлась Толстому по сердцу, почему он считал ее романом «педагогическим», — мы вернемся все к тому же соображению: Гончаров-художник был в высшей степени объективен; даже и стремясь что-либо подчеркнуть, какой-либо характер выделить как главный, он не делал этого, оставляя будущему решить тревожные вопросы.

В «Обыкновенной истории», несомненно, присутствует близкий Толстому взгляд на жизнь как на закономерный процесс развития человеческой нравственности, процесс постепенного духовного самоусовершенствования. Гонча-

ров считает среду, окружающую человека, важным фактором в его воспитании, его герои теснейшим образом связаны со своим временем, с социальными условиями, с городом, где живут, с деревней, откуда они выезжают. Но в то же время нельзя объяснить влиянием среды и социальных условий все те внутренние перемены, которые происходят в душах героев Гончарова.

Кроме среды, есть еще и самостоятельная работа души, есть еще потребность самого человека к самопознанию, к самоусовершенствованию, есть внутренняя тяга человека к идеалу, свет этого идеала светит ему даже во тьме порока.

У героев Гончарова есть это стремление к самопостижению. Персонажи «Обыкновенной истории» связаны со своим временем, но они — часть всего человечества, которому свойственно искать, страдать, ошибаться, плакать и радоваться.

Гончаров не подчеркивает одну какую-либо мысль в своем произведении, чтобы оставить другую мысль, менее ему близкую, менее ему симпатичную. Гончаров показывает нам жизнь, он как бы незаметно подводит читателей к тем мыслям и к тем ответам, которые хотел, чтобы они получили.

Роман Гончарова называется «Обыкновенная история». И действительно, вроде бы в этой книге не происходит ничего необычного, из ряда вон выходящего. Напротив, роман этот течет несколько буднично.

Гончаров чуть сдвинул обычные нормы, чуть сместил привычные представления, столкнул их в остром конфликте, и факты жизни стали художественными метафорами, привычные характеры обрели классические пропорции типа, противоречия разрозненные сделались существенными социальными противоречиями.

В том и заключено мастерство Гончарова, что оно незаметно. Мы не видим в романе следов тяжелого авторского труда, следов строительства, здесь нет красот стиля, ухищрений мастера. Это жизнь человека развивается сама по себе, а не придумана и подана нам художником.

Сила этого искусства в том и состоит, что художник постоянно присутствует, умея вовремя отойти в тень, не показаться, ничего не подчеркнуть, — пусть читатели откликнутся на созданную писателем жизнь.

Сюжет, выбранный Гончаровым, не оригинален.

Подобная встреча молодого пылкого юноши, наивного

и романтического, с пожившим, умудренным жизненным опытом человеком, развевающим в пух и прах его иллюзии, не раз затрагивалась писателями мира. Даже и родственные отношения этих людей бывали такими же: дядя и племянник, холодный дядя и пылкий племянник.

Вспомним хотя бы «Евгению Гранде» Бальзака, где к богатому, циничному, не подверженному ни малейшим иллюзиям, наглухо чуждому всему романтическому дядюшке Гранде приезжает молодой его племянник, весь во власти горячих голубых грез, чье сердце открыто прекрасному чувству, чья жизнь устремлена к идеалу. Не так ли, как у Гончарова, происходит их встреча, не так ли издевается папаша Гранде над сентиментальными мечтами своего племянника, как происходит это и в романе Гончарова. Все похоже — чувствительный племянник ищет поддержки и протекции у богатого своего дядюшки, который должен стать ему примером и опорой. И наш сентиментальный Александр Адуев мечтает припасть к своему дяде, научиться у него жизни. И впоследствии Гранде-племянник обгонит своего дядюшку в приобретательстве, в жажде наживы, да еще гораздо более циническими способами, как и молодой Александр Адуев.

Но есть и различия. Не станем сейчас сравнивать Гончарова и Бальзака. Нас интересует лишь одно: похожая ситуация, одинаково расставленные конфликтные силы, исход борьбы.

Не одинакова сама атмосфера, в которой происходят встречи дяди и племянника у Бальзака и подобных же персонажей у Гончарова. У Бальзака смысл столкновений дяди и племянника исчерпывается денежными проблемами, размышлениями о капитале, о способах его увеличения. Столкновение старика Гранде и его юного родственника в конце концов укладываются в мораль буржуазного мира: человек тот, кто имеет деньги.

По-иному выглядит эта же ситуация у Гончарова. Естественно, вопросы капитала, проблема денег играют свою роль и в отношении старшего и младшего Адуева. Но это далеко не единственная проблема, которая скрывает непримиримость взглядов двух антиподов — дяди и племянника.

Столкновение старшего и младшего Адуевых — в первую очередь коллизия нравственная: сталкиваются не два типа наживы, но два типа жизни, два образа мышления. Как жить? Что значит жить? — спрашивают друг у друга

дядя и племянник у Гончарова. На какой денежный капитал жить? — спрашивают друг у друга дядя и племянник у Бальзака.

В финале «Евгении Гранде» Шарль возвращается забывшим мечты своей юности, но главное — разбогатевшим. В финале «Обыкновенной истории» Александр уродует свою душу, становится неотъемлемой частью чиновного Петербурга, и даже не существенно, есть ли у него много денег, существенно, что он стал вполне чиновником, вполне казенным государственным лицом.

Русская литература всегда была сильна нравственной своей основой. Писателей в первую очередь интересовал духовный поединок людей. Русская литература всегда умела сосредоточить борьбу за человеческое усовершенствование в связи с политической, идеологической и классовой борьбой. В этом-то и состоит неповторимость русской литературы, в ее умении ставить проблемы.

Мы называем роман Гончарова классическим. Почему же этот роман принадлежит к произведениям классики? Среди множества других ответов есть один, наиболее существенный. Классические произведения современны каждой эпохе. Мы читаем и перечитываем «Обыкновенную историю» Гончарова в любом возрасте: и когда, детьми, учимся, кем быть, и когда, зрелыми, учимся, какими не быть, и когда, старыми, раздумываем над тем, какими мы были.

Классический роман Гончарова «Обыкновенная история» в то же время роман вечно современный. В этом и заключена нетленная красота классики. Она говорит о вечности, она говорит о сиюминутности. Секрет истинно классического произведения в этом органическом соединении вечных проблем с их дерзкими современными ответами, вечных конфликтов с их возможными современными исходами.

Именно потому и называется роман Гончарова «Обыкновенная история» классическим романом.

В. Кулешов



РОМАН - „ЗНАМЕНИЕ ВРЕМЕНИ“

(«Обломов» И. А. Гончарова)

I

«Обломов» кажется предельно простым и ясным произведением, содержание и смысл которого легко обозначить одной фразой: тут изображается помещик-лежебока, привыкший ничего не делать, а потому и оказывается не приспособленным к жизни и бесславно оканчивает ее от апоплексического удара еще сравнительно нестарым человеком. Вспоминается при этом, что Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» назвал роман Гончарова «знамением времени», то есть весьма злободневным, имеющим важное общественное значение. Роман появился в канун отмены крепостного права в России, именно того уклада, который порождает Обломовых. Сами названия «Обломов», «обломовщина» — значащие, намекают на нечто распавшееся, рухнувшее, на захирение «обломков» некогда прочного рода, кондовой старины. Эти броские названия-определения заучиваются, как формулы-ключи, для объяснения некоторых черт и образов «лишних людей» в русской литературе, которые, при всей своей одухотворенности и умении вызывать к себе интерес читателя, оказываются уязвимыми:

в них господствует «обломовщина». Сам Добролюбов про- вел эти напрашивающиеся сопоставления и критиковал тут и Онегина, и Печорина, и Бельтова, и Рудина...

И все же, казалось бы, при полной простоте постиже- ния, что такое Обломов и «обломовщина», изображенный в романе Гончарова художественный тип как-то не списы- вается запросто вместе с породившей его эпохой. Он ока- зывается «знамением» более глубокого значения. Что-то от Обломова переходит к каждому ленивому, апатическому тунеядцу, привыкшему жить на чужой счет, и даже к че- ловеку дельному и со стремлениями, который, однако, с годами теряет себя, кончает халатом, ничегонеделанием, иждивенчеством. Обломов не просто смешной, гротескный тип, заведомо осужденный во мнении читателя, Обломов — это еще и диалог героя наедине со своей совестью, траги- ческое неумение преодолевать трудности, уступчивость и компромиссы, и поиски обходных, легких путей, которые ведут к гниению заживо. В сущности что-то сложное, тре- вожное для читателя заключено в этом образе. Встреча с Обломовым происходит в разных возрастах и на разных уровнях. Гончаров создал образ вечной назидательной цен- ности, большого философского смысла, такой же емкой общечеловеческой значимости, как Гамлет, Фауст, Дон Кихот. Недаром Л. Н. Толстой в апреле 1859 года писал литератору А. В. Дружинину, и слова эти дошли до автора романа: «Обломов» — капитальнейшая вещь, какой давно не было. Скажите Гончарову, что я в восторге от «Обло- мова»... «Обломов» имеет успех не случайный, не с треском, а здоровый, капитальный и невременный...» «Обломов» — это не только расчеты со своим временем и определенным социальным укладом, но и обнажение великой тайны жизни. Это произведение обязывает к долгим и сложным раз- думьям человека над собой.

II

Гончаров начал писать «Обломова» в 1847 году, когда был опубликован только первый его роман «Обыкновенная история», которым открывается литературное поприще писателя. Этот роман, напечатанный в «Современнике», был благожелательно встречен публикой и получил очень вы- сокую оценку со стороны Белинского. Но замысел «Обло-

мова» превосходил те результаты, которых Гончаров достиг в «Обыкновенной истории». «Обломов» оказался луч- шим произведением писателя, вершиной его творчества. Роман глубоко коснулся пороков крепостнического уклада.

Гончаров работал над «Обломовым» более десяти лет и вынашивал вместе с развитием общества свои окончатель- ные приговоры барству. Опубликованный еще в 1849 году «Сон Обломова» в «Литературном сборнике», вышедшем при «Современнике», имел подзаголовок — «Эпизод из неоконченного романа». На публику «Сон Обломова» про- извел весьма выгодное впечатление, но критика, из-за цензурного гнета, ставшего особенно свирепым в связи с раскрытием заговора Петрашевского в России и револю- ционными потрясениями в Европе, не успела должным образом обсудить его. Белинский умер, а новые смелые критики, как Чернышевский и Добролюбов, еще не всту- пили на арену. Тогда же Гончаров набросал вчерне всю первую часть «Обломова». Закончить роман в тот момент и опубликовать его — нечего было и думать. Нужно было переждать «морозную полосу» последних семи лет царство- вания Николая I. Гончаров надолго отложил работу над романом. В 1852—1854 годы он совершает путешествие на фрегате «Паллада», пишет очерки о путешествии. Но ру- копись первой части «Обломова» он возит с собой по дальним странам, мучительно обдумывает свой замысел. И лишь с наступлением предреформенной «эпохи глас- ности», когда царская Россия потерпела поражение в Крым- ской войне и в стране стало бурно развиваться оппози- ционное движение, Гончаров вернулся к «Обломову». В 1857 году на курорте Мариенбад Гончаров с исклю- чительным подъемом за несколько месяцев завершает вчер- не весь роман. Приятельнице Ю. Д. Ефремовой он писал: «Я приехал сюда 21 июня нашего стиля, а сегодня, 29 ию- ля, у меня закончена первая часть «Обломова», написана вся вторая часть и довольно много третьей, так что лес уже редет, и я вижу вдали... конец»¹. В августе того же года была закончена вчерне последняя, четвертая часть. «Неестественно покажется, — писал Гончаров 2/24 августа того же года приятелю И. И. Льховскому, — как это в ме- сяц кончил человек то, чего не мог кончить в течение года? — На это ответу, что если б не было годов, не напи-

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч., т. VIII, М., 1953, с. 285.

салось бы в месяц ничего. В том и дело, что роман выносился весь до мельчайших сцен и подробностей и оставалось только записывать его»¹. Гончаров стал читать роман в приятельских кругах, выслушивать мнения и пожелания И. С. Тургенева, П. В. Анненкова, В. П. Боткина и редактировал, совершенствовал произведение. Наконец «Обломов» появился целиком в первых четырех номерах «Отечественных записок» за 1859 год. Он породил сразу же несколько восторженных журнальных откликов. Особенно важной была статья Н. А. Добролюбова в «Современнике» под названием «Что такое обломовщина?». Это — гениальное истолкование романа. Сам Гончаров был чрезвычайно доволен статьей Добролюбова. Он делился впечатлением от нее с П. В. Анненковым 20 мая 1859 года: «Взгляните, пожалуйста, статью Добролюбова об «Обломове»; мне кажется, об обломовщине, то есть о том, что она такое, уже сказать после этого ничего нельзя»².

«Обломов» Гончарова, по словам М. Горького, — один «из самых лучших романов нашей литературы», и автор его встал в ряд выдающихся классиков русского реализма.

III

Сложная творческая история романа отразилась на его внутренней стилиевой целостности, и можно выделить в «Обломове» две манеры письма. Не случайно сам Гончаров предупреждал 4 декабря 1858 года Л. Н. Толстого: «Не читайте первой части «Обломова», а если удосужитесь, то почитайте вторую часть и третью: они писаны после, а та в 1849 году и не годится»³. Конечно, автор судил слишком строго, преувеличивал стилиевую разницу между отдельными частями романа. Произведение имеет внутреннее единство, и все же некоторые швы между первой частью и остальными заметны.

Первая часть романа, включая и «Сон Обломова», представляет собой весьма развернутый «физиологический очерк» в духе традиций «натуральной школы», с заметными следами влияния Гоголя. Эта зависимость первоначальных замыслов «Обломова» от определенных повествова-

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч., т. VIII, М., 1953, с. 291.

² Там же, с. 323.

³ Там же, с. 303.

тельных приемов «натуральной школы» особенно явственно выступала в отдельной публикации «Сна Обломова» в 1849 году, который, если бы не подзаголовок, мог бы восприниматься как отдельный «физиологический очерк» о барской жизни. В основе подобного рода очерков всегда лежали обилие конкретных наблюдений над неизведанной еще областью жизни и тщательная обрисовка социального типа, который обычно обозначался в самой заглавии произведения. «Натуральная школа» уже описала «петербургские углы», где ютилась беднота (Некрасов), «петербургские вершины», то есть чердаки (Бутков), «петербургских дворников» (Даль), «петербургских шарманщиков» (Григорович). Если жизнь столичных верхов, «высшего света», уже получила прежде свое отражение в литературе, главным образом, в жанрах романа и повести («Евгений Онегин» Пушкина, «Княжна Мими», «Княжна Зизи» В. Ф. Одоевского), то внимание «натуральной школы» теперь, по заветам того же Гоголя, было обращено на провинциальную, дворянскую и чиновничью Россию. «Натуральная школа» сумела дойти до самых «низов» социальной лестницы, до русского мужика. Таковы повести «Деревня», «Антон Горемыка» Григоровича, «Записки охотника» И. С. Тургенева.

Достоинство «Сна Обломова» и всей первой части романа состоит в том, что Гончаров выбрал в качестве предмета пристального изучения и изображения «физиологию» «барина» или «барича», то есть тип человека, принадлежащего к господствующему сословию в стране, сословию «голубой крови». Дворянин до этого красовался в литературе как продукт столичного воспитания, человек возвышенной духовной жизни. Худо ли, хорошо ли, но Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин — это исключительные натуры: у них высокие духовные потребности, даже сама способность мыслить, страдать была своего рода даром свыше, предполагала глубокое внутреннее содержание. Основная сфера, где проявлялись их незаурядные способности, — сфера сложных любовных отношений, имела в себе традиции определенной культуры чувства, умения выражать самые тонкие душевные движения. Словом, все эти герои были приподняты литературой над пошлой повседневностью. Сущность их типизма состояла не в том, что они принадлежали к «барству», а в том, что отличало их от «бар», вырывало их из цепких сословных объятий, делало

их людьми возвышенных интересов. Гоголь почти не коснулся жизни «высшего света», жизни мыслящей дворянской верхушки, ее столкновений с пошлостью, ее переживаний «горя» от собственного «ума». Гоголь показал «старосветских помещиков», всех этих провинциальных «иванов ивановичей» и «иванов Никифоровичей», живущих примитивной, растительной жизнью, «без всякого ума». На таком же уровне бездуховности, мелочных интересов у него показаны дворяне в «Ревизоре» и в «Мертвых душах». Конечно, писатель наносил сильнейший удар по правящему сословию.

Но Гончаров решил соединить в своем Обломове оба полюса. Он наделяет Илюшу Обломова естественными в его возрасте стремлениями и любознательностью, благодаря которым он мог бы развиться, окрепнуть, стать незаурядным человеком. Он переезжает в Петербург, начинает служить, составляет проект для реорганизации именина, что-то читает, над чем-то размышляет, задумывается о своем предназначении в жизни. С детских лет ему мешает нормально расти «обломовщина»: лучшие его порывы пресекались, исподволь и прямо его учили тунеядству, и в результате, «неумение одевать чулки кончилось неумением жить».

Приемы «физиологического очерка», примененные Гончаровым к изображению русского «барства», были новым словом в литературе. Перед нами не мельком проскакивающие подробности описания, скажем, кабинета Онегина, не выхваченные с гротескными заострениями детали жизни какого-нибудь существователя Ивана Федоровича Шпоньки. Гончаровым воспроизводится вся совокупность мелочей, которая губит хорошего человека.

Литература до Гончарова привыкла пропускать мимо внимания изначальный этап формирования молодого дворянина. Если Пушкин касался его в «Евгении Онегине», то только затем, чтобы показать, как сформировались у его героя качества независимости, критицизма в отношении с окружающим обществом, то есть показать отталкивание героя от среды. Позднее Л. Н. Толстой в трилогии «Детство», «Отрочество» и «Юность» сосредоточится на проблемах самовоспитания героя, то есть опять же на преодолении той неправды, которая навязывалась человеку средой. С. Т. Аксаков в произведениях «Детские годы Багрова внука» и «Семейная хроника» выведет покорного обычаям

молодого дворянина, который каким-то чудом сохранит душевную чистоту среди крепостничества и разгула Куролесовых. Таким образом, обычно герой или бежал от зла, или не замечал его.

Гончаров показывает, как зло крепостничества преследует человека от самого его рождения, как заметны его следы во всех порах жизни и помыслах героя. Литература проходила обычно и мимо финала жизни героя. Обрывается последний порыв Онегина к обновлению, сухой справкой о смерти Печорина по его возвращении из Персии оканчивается бурное кипение страстей, столь захватившее перед тем читателя, уезжает из города с разбитым сердцем Бельтов, куда-то в глухие провинции исчезает Рудин (если не считать позднее приписанного финала, в котором Рудин погибает на парижских баррикадах). Гончаров был первым, кто охватил в своем повествовании всю жизнь героя, и читатель видит все стадии его умирания заживо. Время действия «Обломова» 1843—1851 годы. В «Сне Обломова» герою семь лет. Потом учение в пансионе старика Штольца, затем в Москве, потом двенадцать лет петербургской жизни. К началу романа герою тридцать два — тридцать три года, следовательно, он родился около 1810 года и умер на сорок первом году жизни. Эпилог переносит нас еще на пять лет вперед в 1856 год, когда в России «все закипело» и сам Гончаров засел за продолжение романа.

Изображая духовные искания своих мыслящих героев, литература до Гончарова вскользь касалась причин их ничегонеделания. Барство не шло до времени в укор Онегиным и Печориним. Лишь промелькивало, но не ставилось во главу угла замечание доктора Крупова из «Кто виноват?» Герцена, брошенное в лицо Бельтову, о том, что все его дилетантские метания, поиски дела и места в жизни объясняются очень просто: у Бельтова есть родовое имение Белое Поле, есть крепостные, и солидные доходы избавляют его от необходимости самому добывать хлеб на пропитание, а отсюда и необязательность серьезной работы. В обрисовке своего Обломова Гончаров на первое место поставил не идеи, не духовные порывы и искания героя, а его принадлежность к ничегонеделателям. И именно «барство» в романе выведено скрупулезно, всесторонне, во всей своей «физиологии». Владельцы рабами оказываются рабами своих прихотей, ничтожных интересов, превращаются в бездуховных существователей, труд для них — проклятие.

Неполна была бы наша литература, если бы не было в ней гончаровского «Обломова». Предреформенная эпоха создала условия для откровенного разговора о правящем сословии, утратившем свои права на жизнь.

Очерковая манера изображения героя и обстановки распространяется на всю первую часть романа. Возлежащий на диване барин символически так и остается в этой позе почти до конца первой части. Обломов словно распят на диване.

Зачин первой части в духе описательных вступлений, практиковавшихся в «физиологических очерках»: выхвачена некая «особь» жителя Петербурга; общается по-деловому сухо: «в Гороховой улице», «в одном из больших домов» «на своей квартире», «лежал утром в постели» некто Илья Ильич Обломов. Совпадение имени и отчества — Илья Ильич несколько лобовой прием, подчеркивающий рутинную жизнь без нововведений, по заведенному порядку, от дедич к отчич. Описывается домашний костюм Обломова — просторный азиатский халат, столь подходивший к его изнеженному телу. По-гоголевски каждая вещь свидетельствует: «и я обломовская». Неопределенность проглядывала во всех движениях героя, лицо было лишено мысли. Любая тревога, любой помысел разрешались вздохом и замирали в апатии или в дремоте.

Возлежание Обломова имеет несколько видов в романе и разбито на ряд комических эпизодов. Это и картина, как просто барин лежит на диване. Это и его попытки встать, да нога не попала в туфлю. Это и поиски письма, пришедшего из деревни, но затерявшегося в складках одеяла уже несколько дней. Это и препирательства с Захаром, чтобы он хоть что-нибудь сделал, убрал, принес, и сами понукания лишь подчеркивают бездействие барина. Подчеркивает его полнейшую апатию и калейдоскоп сменяющихся посетителей, прежних сослуживцев и знакомых: Волков, Судьбинский, Пенкин, Алексеев, Тарантьев. Каждый из них куда-то зовет Обломова, у каждого — свои приманки в жизни, а он — ни шагу из дома. Каждому из них вдгон посылает Илья Ильич свою сентенцию, осуждающую суету сует. Лежание — это и отказ от поездки за границу. Это и поиски предлога, чтобы уклониться от свидания с Ольгой, и вот он этот предлог — мосты разведены на Неве. Переезд с Гороховой на Выборгскую символизирует как бы выезд из столицы, возврат в родную Обломовку, которую

так напоминал дом Пшеницыной. На прогулках после паралича по садику с Ванюшей Пшеницыным до забора и обратно, по предписанию врачей, Обломов малодушно обворовывает самого себя, сокращает количество сделанных шагов и кругов...

В «Сне Обломова» заметны приемы и интонации творчества Гоголя. Это отголосок некой мечты о «благословенном крае», которому бы цвести и изобиловать богатствами. Автор копирует Гоголя, прибегая к гиперболам: посреди этого богом забытого края там-сям деревеньки, «как будто случайно брошенные гигантской рукой», и рассыпались в разные стороны, да с тех пор и остались». Жизнь в этой глухомани полна курьезов: Тарас-кузнец запарился в землянке, какая-то Марина Кулькова сразу родила четырех. Мы — в царстве дядей Митяев и Миняев. «Не замай», если больного увидели в канаве, — хлопот не оберешься; «дурак», если мужик взял письмо на почте в городе для барина: кто знает, что в этом письме-то, не распечатывай... Суеверия и поверья, дикие объяснения снов, предчувствий и явлений природы, самые нелепые распоряжения помещика-хозяина безответной, суетящейся прислуге. Обломовка объедалась, спала и, крестя зевающие рты, провожала день за днем, не желая никаких перемен. «Забота о пище — была первая и главная жизненная задача в Обломовке»: меды, квасы, индейки, пироги. А посреди этой прозы опять у Гончарова гоголевская патетика: «полдень знойный, на небе ни облачка». И более глубокая: в предугадывании высокого назначения человека, так захаянного, обреченного себя на прозябание. В обрисовке обломовских нравов чувствуются не только Гоголь, но и пушкинская «История села Горюхина», и город Малинов из герценовских «Записок одного молодого человека». Чувствуются и страницы «Губернских очерков» Щедрина, и предваряется его город Глупов и глуповские нравы.

Тип барина-лежебоки уже выводился в русской литературе. У одного Гоголя их несколько: Иван Никифорович, Тентетников, Подколесин. В мечтаниях Обломова много маниловского. Препирательства Обломова с Захаром напоминают Подколесина и Степана, Хлестакова и Осипа. Врывающиеся к Обломову гости с вестями, предложениями, попреки в ничегонеделании развивают мотивы «Женитьбы»: Кочкарев и Подколесин, сваха и Подколесин. Гоголевская комическая черта проглядывает в обрисовке

внешнего портрета Захара: его лицо напоминало блин, и когда он недоверчиво ухмылялся, то бакенбарды расходились вширь. Гоголевские подробности: неоднократные прыгивания Захара с лежанки по зову хозяина, с хрипением: «Ах ты, владычица небесная!» Такова и его наступательная и оборонительная политика в препирательствах с барином. Есть тут и чрезвычайно характерная для изображений Гоголя вздорная логика лакейских утверждений и саморазоблачений с характерной инерцией перечислений, приобретающих вид настоящей логики: «у меня и блохи есть!», и «нечистоту не я выдумал», и «мышей не я выдумал», «этой твари, что мышей, что кошек (о кошках не шла речь), что клопов,— везде много», «да и что за спанье без клопа!». Или: «а где немцы сору возьмут!», и затем выпад против скаредного немецкого житья. Саморазоблачения характерны и для главного героя, который, глядя на Захара, про себя думает: «Ну, брат, ты еще больше Обломов, нежели я сам».

IV

Как уже говорилось, «Обломов» — редкий в литературе роман, в котором охватывается вся жизнь героя. Автора интересуют не отрывочные, кульминационные моменты в судьбе изображаемого им персонажа. Гончарова уже в «Обыкновенной истории» интересует вся судьба героя и повседневный ход вещей, который приводит к решительным переменам в судьбе, и главную роль в этом играют не помыслы и намерения героя, а течение дел. Гончаров захотел рассказать о своем «Обломове» «обыкновенную историю» о человеке с задатками, во всяком случае, место которого в предшествовавших романах всегда принадлежало людям незаурядным.

В судьбе Ильича произошло переосмысление определения «лишний человек», устоявшегося уже в русской литературе. Предшественники Обломова в произведениях Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева были «лишними» по праву умнейших: они возвышались над пошлостью. В Обломове остаются лишь порывы и задатки: он пошлости дал раздавить себя и поэтому превратился в «лишнего человека» в прямом, а не в переносном смысле. Очень важны слова Добролюбова: «...Обломов не тупая, апатическая

натура, без стремлений и чувств, а человек, тоже чего-то ищущий в своей жизни, о чем-то думающий»¹. Осуждение Обломова у Добролюбова начинается со следующего поворота мысли: «Но гнусная привычка получать удовлетворение своих желаний не от собственных усилий, а от других,— развила в нем апатическую неподвижность и повергла его в жалкое состояние нравственного рабства»². Если его предшественники — «лишние люди» — были проницательными умами, умевшими отбрасывать рутину отношений между людьми по принципу «так заведено», умевшими находить и понимать желательный характер настоящих отношений между людьми, критически взвиравшими на окружающую действительность, то у Обломова эти качества не получили развития, атрофировались и замерли.

Связи Обломова с предшественниками выглядят отрезненно, пародийно, как измельчание и извращение их качеств. В том и сила романа, что в нем выведен не односторонне гиперболизированный тип, а живой человек, не лишенный свободы выбора — быть ему или не быть. И он с полным сознанием выбирает «не быть», искренно удовлетворяясь тем, что «небытие» наступит не сразу, а в далеком будущем. Он больше всего рад тому, что от него не требуется никаких усилий и сопротивления в данную минуту. Гамлетовский вопрос «быть или не быть?» получает своеобразную обломовскую редакцию: «теперь или никогда», и получалось: «только не теперь». Самый «обыкновенный» оборот получает решение этого «вечного» вопроса.

Когда-то французский писатель, философ XVIII века Ж. Ж. Руссо разработал целое учение о «естественном человеке», чтобы доказать, как антигуманна современная ему цивилизация, как извратила она природу человека. В Обломове есть многое такое, что можно назвать «естественным». Но «естественная» цельность Обломова оказывалась мнимой величиной, волей-неволей он заедал жизнь других людей. Он как «естественный человек» делает резонные заключения о том, что его приятель Волков предан пустопорожней суете, что Судьбинский погряз в канцелярщине, а новомодный литератор Пенкин скользит по поверхности явлений, и обличительство его гроша ломаного не стоит. Но ведь обломовские возгласы им вдогон: «не забывайте

¹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч., т. 2, М., 1952, с. 117.

² Там же.

человека!», «дайте мне человека!» — немного отдают риторикой, потому что обломовское ничегонеделание тоже достойно всякой укоризны. Один молчаливый Алексеев, который не мешает Илье Ильичу лежать на диване, его устраивает, потому что Алексеев — сам маленький Обломов.

Онегинская первоначальная «мечтам невольная преданность», которая сообщала «неподражательную странность», вид исключительности между посредственными людьми, вырождается у Обломова в пустопорожние грезы: «Он любит вообразить себя иногда каким-нибудь непобедимым полководцем, перед которым не только Наполеон, но и Еруслан Лазаревич ничего не значит; выдумает войну и причину ее: у него хлынут, например, народы из Африки в Европу, или устроит он новые крестовые походы и воюет, решает участь народов, разоряет города, щадит, казнит, показывает подвиги добра и великодушия». Но «глядел он в Наполеоны» лишь одну минуту, в остальное время он предпочитал участь «двуногих тварей миллионы». А если выбирал еще какую-нибудь мечту полегче, например «арену мыслителя», «великого художника», то и тут кончал хлестаковщиной: «Посмотрите, посмотрите, вот идет Обломов, наш знаменитый Илья Ильич!» Онегин читал экономиста Адама Смита, и это сразу давало плоды: «отец понять его не мог». Обломов читает также экономиста Сея и даже делает переводы из него. Но ведь и тут закралась «обломовщина»: Сей доказывал, что патриархальность равна добродетели. Все съехало у Ильи Ильича на старую дорогу: никаких нововведений. Он в ужас приходит от вестей, что возле Обломовки затевается большая дорога и ярмарка.

Штольц играет в судьбе Обломова роль Мефистофеля-искусителя, который готов повести его к радостям жизни, для чего лишь немного пришлось бы запродать душу желтому дьяволу, приобрести, тратиться. Роль Гретхен тут выпала на долю Ольги. Но Обломов не искусился. Мир страстей его пугал, в «деянии начало бытия» не его девиз, и он оторнулся от Мефистофеля и от Гретхен.

И от Дон Кихота кое-что оставалось в Обломове, но в карикатурном виде: за добро в мире Обломов не воюет, он только лично добр; а ветряные мельницы — это Захар и препирательства с ним.

В романе много внутренних соизмерений человеческих

качеств Обломова не только по сравнению со Штольцем и Ольгой, но и в самоказнях героя, которые звучат нешуточно и во многом обращены к читателю.

Не во всем проигрывает Обломов по сравнению с людьми мирской суеты, посылая им вдогон слова: «Где же человек-то? Человека дайте мне, любите его!» Мы чувствуем, что это не вычитанные чужие фразы: они даны не для комического эффекта. Слова звучат трагически в мире корысти, равнодушия друг к другу. Они обращены не только к Судьбинским и Пенкиным, но и к Штольцам. В романе очень широко выведена ничемная мирская суета сует, преуспеяния, тщеславие, жажда богатств. Но именно всего этого сторонится герой. А он мог бы возмечтать, как и другие, о капиталах, о карьере. Ведь все так делали...

Любопытно было бы тщательно собрать по всему роману круг знакомств и интересов, которые оставил Илья Ильич Обломов за пределами своей квартиры. При чрезвычайной жесткости композиции романа, легко сводящейся к взаимоотношениям трех лиц: Обломов, Штольц, Ольга, — роман чрезвычайно перенаселен: тут разбросано огромное количество имен, играющих определенную роль при обрисовке Обломова. Конечно, можно и этих лиц отнести к разряду обличителей «обломовщины», призванных подчеркнуть инертность героя. Но встает и другой вопрос: можно ли назвать подлинной жизнью суету этих людей, погрязших в своих заботах? Упоминается хозяин дома на Горюховой, который понукает Обломова съехать с квартиры, ибо хочет переделать ее ради готовящейся свадьбы сына. Волков упоминает о каком-то Горюнове, с которым едет гулять в Екатеринбург, и Горюнова этого Илья Ильич знает, хотя, судя по фамилии, Горюнов, вероятно, немного стоит в его глазах. Упоминает Волков какую-то Софью Николаевну с Лидией, с которыми Илья Ильичу, вероятно, не худо было бы прокатиться в экипаже, и он, наверное, не раз прокатывался. Рассказывает Волков о какой-то Дашеньке и назидает, чтобы Илья Ильич ее хорошенько запомнил, так как весь город от нее без ума. Упоминается некий князь Тюменев, у которого будут все Горюновы, какие-то Муссинские, Мездровы, Савиновы, Маклашевы, Вязниковы. Упоминается и вице-директор Фома Фомич, набольший начальник, и канцелярская мелкота: некто Свинкин, Пересветов, и по поводу многих из них у Обломова есть свои замечания и высказывания. Упоминается

какая-то Мурашина, у которой когда-то Обломов пил чай — событие очень «важное», а теперь на ней женится Судьбинский. И еще раз — сослуживцы: Кузнецов, Васильев, Махов, Алешкин. Право, ради них не стоило и вставать с дивана...

По отношению к этим людям Обломов поистине выглядит «философом»: он совсем не запачкан в их грязи, он сам и мухи никогда не обидел. Он позволяет Захару, который давно забыл уже «ярем от барщины старинной», говорить себе дерзости. Он учит грамоте Машу Пшеницыну. Он не только не умел служить в департаменте, но ему, по-видимому, было бы «прислуживаться тошно». Ведь в свое время Обломов решил на то, чтобы не послушаться «обломовщины», поехать в Петербург и начать службу там. Каким бы Робинзоном, вместе со своим Захаром, он ни чувствовал себя на петербургской квартире, все же это был полный переворот в прежней «обломовщине»: ни кола ни двора, все покупное, из ста Захаров — один Захар, непомерные расходы — и все в чистых деньгах. У Обломова для службы не хватало сноровки, но у него и много было такого, чего совсем не нужно было иметь, чтобы преуспеть по службе. Он слишком правдив, не искателен, не честолюбив.

Его сентенции умны, и сердцем он прозорлив. Столь уязвимый во всех отношениях лежебока, он никогда не говорит несуразных, курьезных вещей. На самые длинные тирады Штольца, столь очевидные в своей практической значимости, у Обломова всегда есть свои ответы, в которых имеется некая человеческая правда, прямое свидетельство, что он сам, Обломов, не раз над этими вопросами думал и взвешивал их.

Широкий охват жизни в романе позволил провести героя через важные испытания. Если тут и не было богатства событий, то, по крайней мере, в сложных размышлениях недостатка не было. Мы все время чувствуем, что, позволяя себе множество комических ситуаций, Гончаров ведет серьезный разговор о судьбе своего героя. Пусть Обломов не состоятелен в действиях, к этому сведется окончательная горькая правда романа, но ни Штолец, ни многие другие, которые упомянуты в романе, и вполнину не знали той внутренней работы духа, на которую был способен Обломов. Конечно, есть иронический оттенок в словах, которые мы процитируем, — не следует забывать, что все патетиче-

ское, применительно к Обломову, имеет и должно иметь сниженный характер. И все же похвальная черта в человеке, который, «освободясь от деловых забот», любит «уходить в себя и жить в созданном им мире»: «Ему доступны были наслаждения высоких помыслов; он не чужд был всеобщих человеческих скорбей. Он горько в глубине души плакал в иную пору над бедствиями человечества, испытывал безвестные, безыменные страдания, и тоску, и стремления куда-то вдаль...» Только напрасно было бы нам думать, что это та самая «даль», куда увлекал его Штолец. Возвышали Обломова над миром пошлых людей да и над самим Штольцем слезы, которые текли по его щекам: «Случается и то, что он исполняется презрением к людскому пороку, ко лжи, к клевете, к разлитому в мире злу и разгорится желанием указать человеку на его язвы...»

Но самые сильные страницы в романе те, где герой показан в борьбе внутренних его начал. Не всегда Обломов все сваливал на «обломовщину», кое-что брал и на себя. Слабовольный, но достаточно совестливый Обломов испытывал, особенно по ночам, наедине с самим собой, страшные порывы отчаяния. Он «просыпается, вскакивает с постели, иногда плачет холодными слезами в безнадежности по светлым, навсегда угаснувшим идеалам жизни, как плачут по дорогом усопшем, с горьким чувством сознания». Так или иначе подобный вопрос должен вставать перед каждым человеком, который не просто живет, но спрашивает себя «зачем жить». Обломов — это тризна по бесцельно прожитой жизни; может быть, такова «вечная» формула сущности этого типа. Завет автора романа слышен в словах: «Настала одна из ясных, сознательных минут в жизни Обломова. Как страшно стало ему, как в душе его возникло живое и ясное представление о человеческой судьбе и значении» и собственной его жизни; было в ней хорошее, светлое начало, может быть, теперь умершее, или лежит оно, как золото, в недрах горы. И давно бы пора этому золоту быть ходячей монетой. «Но глубоко и тяжело завален клад дрянью, наносным сором». То, что досталось Обломову для мучения, мучило уже когда-то героев Пушкина, Лермонтова и их самих, мучило Гоголя, который тоже призывал юность забирать в будущее с собой как можно больше хорошего и благородного и не дать душе очерстеть и погибнуть под «дрягмом и сором». Обычно считается, что только сильные духом герои Достоевского способ-

ны на суд совести и самоказнь. Но вот Обломов. Мучается этим вопросом человек, совсем далекий от того, чтобы вообразить себя Наполеоном и взяться за топор. «Зачем жить» — касается каждого человека. Сколько не спускайся по ступеням лестницы от вершин, где стоят Гамлеты, Манфреды, Фаусты, — вопрос этот неискореним и от каждого зависит, как он ответит на него: «Теперь или после...»

V

Контрастом инертному Обломову в романе служит деятельный Штольц. При всей внешней подчеркнутости этого контраста образ Штольца раскрыт Гончаровым неглубоко.

Давно критика отмечала неудачу автора в том, что Штольц у него не русский, а немец. Как говорится, проблема контраста из области историко-социальной переводится в область «крови»: традиционно считалось, что немец — человек деловой, скопидом, хороший хозяин, бурмистр. Недаром много разных Христиан Христианычей служило управляющими по русским имениям и драли с русских мужиков семь шкур для барина, а восьмую — для себя. Еще у Пушкина в «Пиковой даме» Германн — честолюбец, проживший себе задачу разбогатеть, — немец. Гончаров постарался сблизить Штольца с Обломовым: Штольц не чистый немец, мать у него русская, они из одной местности, отец Штольца — управляющий соседнего имения, и Обломов первоначально обучался в пансионе Штольца-старшего. Но все это не может ослабить многих натяжек, которые вытекают из главного: почему непременно русскому лежебоке Обломову должен противостоять немец? Ведь Гончаров уже в «Обыкновенной истории» вывел деятельного русского фабриканта Адуева-старшего. Подобному человеку и противостоять бы Обломову. Позднее Гончаров в романе «Обрыв» откажется от немцев: роль Штольца займет русский лесопромышленник Тушин. Немецкая кровь в Штольце избавляет автора от глубокого исследования русских представителей «партии действия» в связи с экономическими, социальными и политическими процессами в стране. А к тому времени, когда Гончаров вернулся к работе над «Обломовым», можно было немало сказать нового об этих дельцах. За десять лет много воды утекло. Штольц — определенный шаг назад после Адуева-старшего. Это осо-

бенно заметно в той роли контраста, которую он теперь должен играть по отношению к Обломову и «обломовщине».

Позиции Гончарова по отношению к русским дельцам не совсем ясны. Гончарова нельзя назвать апологетом буржуазной цивилизации, но известное любование «предприимчивостью» людей ею вскормленных, у него всегда было. У него есть много сильных заявлений относительно духовной ограниченности дельцов, но место, которое он им отводит в структуре своих романов, слишком выгодное для них, и поэтому в проводимом контрасте с русской рутинной у Гончарова остается какая-то неясность. Именно неясность авторской позиции в вопросе, что же идет на смену «обломовщине», что призван России сказать «всемогущее слово «вперед» (Гоголь).

Первоначально, по замыслу Гончарова, Обломову должен был противостоять русский практический человек — Андрей Павлович Почаев. Фамилия, как видим, тоже говорящая: он что-то «починает», «начинает» делать в России, что должно прийти на смену «обломовщине». Штольц, по этому замыслу, был лишь другом Почаева и должен был остаться за границей для устройства какой-то фермы в Германии. Почаев же возвращается из-за границы с неким тамбовским помещиком и своей энергией, здравым смыслом, практицизмом должен был составить контраст Обломову. Но потом Гончаров убрал такое дублирование ролей, и все функции Почаева были переданы Штольцу. Контраст по внешности выигран: тут именно примешался «немец». Но внутренне образ Штольца не обогатился, а социально-исторические его корни не прояснились, и даже эта задача выяснения для автора оказывалась не столь обязательной. А между тем предреформенная эпоха уже порождала Губониных, Морозовых, русских магнатов наживы, фабричной эксплуатации, людей капитала и мгновенных обогащений. Вскоре «господин Купон» зашагает по всей России (Щедрин). Гончаров сам признавался, что образ Штольца ему плохо удался. Удар по этому образу в романе наносит еще и позднее сложившийся в замыслах Гончарова образ Ольги Ильинской, тоже играющий контрастную роль по отношению к Обломову и художественно более удавшийся. Тут схема стала менее сухой, началась подлинная драма.

Не убедительно звучат неоднократные декларации Гончарова о Штольце: «Он шел твердо, бодро; жил по бюджету, стараясь тратить каждый день, как каждый рубль,

с ежеминутным, никогда не дремлющим контролем издержанного времени, труда, сил души и сердца». Он должен быть воплощением жизни по отношению к Обломову; сам жил и учил его, как жить. Но живой личности из Штольца, несмотря на претензии быть живым, не получалось. Оказывалось даже так, что та сторона, которой он повернут к Обломову, была лучшей стороной, и он всецело ей обязан Обломову. Штолец добр, ласков, предупредителен, как того требует само обращение с Обломовым, добрым и нежным человеком, никому не делающим вреда. Вряд ли Штолец таков со всеми, с теми, например, золотопромышленниками, коммерсантами, с которыми его связывает бизнес, конкуренция.

Неожиданное появление Штольца на квартире Обломова в конце первой части и на квартире Пшеницыной на именинах Обломова в третьей части и неоднократные — в четвертой — все это явления «бога из машины», как говорили древние, чтобы толкнуть действие. Штолец спасает Обломова от разорения. Но подлинного самопожертвованного участия Штолец в его делах не принимает. В нем самом на каждом шагу проглядывает Обломов. Ведь ничего из его проектов увезти Обломова за границу или в свое имение не получается. Он только бодрит Обломова, обещает что-то сделать и все бросает на полдороге.

Штолец светится не своим светом: он ярк в меру того, что отбрасывается на него от Обломова, человека с задатками и душой, но инертного. Штолец — это машина, методически работающая. Он напичкан добродетелями, чтобы во всем покрасоваться перед Обломовым, во всех случаях быть «на высоте». Но цельного в нем характера, его души мы не видим. Он деятелен, в меру цивилизован, знает рациональные принципы хозяйствования и даже Бетховена, вежлив, но никогда не увлечен. Все для него — средства, а не цель. Он и Ольгу оставляет с поручением увлечь Обломова, выволочить в светские гостиные, а остальное Штольца не интересовало. Штолец трудится ради самого труда, а высшего идеала он не имел и не подозревал, что идеалы нужны. Над целью жизни он никогда не задумывался. Штолец все делает только для себя, философские вопросы общего благосостояния его не интересуют. Его размышления идут по замкнутому кругу. Его устраивала простая тавтология: жизнь — это жизнь. Труд — стихия жизни, следовательно, надо трудиться. Деньги должны

приносить деньги, обогащаться ради богатства. Штолец — типичный буржуазный делец, знающий только непрерывность роста капитала. Дальше он не заглядывает.

Но и самый труд Штольца, в сущности, обойден стороной Гончаровым. Так и не сказано, чем же он, собственно, занимается. В чем состоят коммерческие тайны его деятельности, психология его труда. Где Штолец радовался, где огорчался. Об этих сторонах мы ничего не знаем. Как он улаживает свои дела — неизвестно. Учув беду, надвигающуюся на Обломова, которого Тарантьев и «братец», Иван Матвеевич Мухояров, и их сподручные решили запутать в долгах, разорить и лишить имения, он нагрянул вовремя. Поди, и в своих делах Штолец, как коршун, являлся в самый аккурат на аукционы, биржи и ловко ловил фортуны. Но тут он является ангелом-хранителем: он выручает друга, не дает его в обиду. Штолец взял бумаги Обломова и все вывел на чистую воду, побеседовал с начальником Ивана Матвеевича, и все козни мошенников разлетелись как дым, а «братец» так струсил, что прощения попросил. Мы узнаем, что в нужный момент флегматичный Обломов сумел съездить по щеке Тарантьеву, велел Захару выбросить его за порог. Действий Штольца мы не видим, о них только рассказывается в повествовательном роде. Например, возникает вопрос: неужели так-таки Штольцу ничего не пришлось «сунуть» значительному лицу и все без этого обошлось? «Сунуть», разумеется, не так, как у Гоголя чиновники суют взятки Хлестакову, а «сунуть» благоприлично, скажем, через свои коммерческие операции. Вся эта сцена прошла келейно, с глазу на глаз, на чистом благородстве, словно оба они «по закону» живут и словно сам закон не грабит. Эти истины за пределами сознания Штольца и, к сожалению, автора. Недаром Добролюбов с иронией писал о Штольце, явно переадресовывая иронию и автору: «Но что он делает, и как он ухитряется делать что-нибудь порядочное там, где другие ничего не могут сделать, — это для нас остается тайной»¹.

VI

Ольга — новое связующее звено между Обломовым и Штольцем. В этом образе заложено великое испытание

¹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч., т. 2, М., 1952, с. 138.

для обоих героев. Намерение автора заключалось, видимо, в следующем. Ольга — совсем не пара Обломову, и их взаимоотношения должны лишь углубить представление читателя о мере пассивности Обломова и его испуга перед жизнью. Это совсем не «светский лев», какими были на поприще любви его предшественники в литературе. Истинной парой она должна была оказаться для Штольца, ибо сама она — натура активная, человек высокого здравого смысла, самообладания, и ее давняя дружба со Штольцем должна превратиться в любовь. Ольга становится женой Штольца.

Но образ Ольги до сих пор остается во многом еще спорным. Обычно образ Ольги хвалят, и Добролюбов высоко его поставил как созвучный времени, так как в Ольге хорошо выразился дух эмансипации женщины, попытки самостоятельно решать свою судьбу. Считается, что не только Обломов оказывается ниже ее высокой, самопожертвенной и требовательной натуры, но неожиданно оказывается ниже ее и Штолец, так как Ольга не знает остановки в развитии, она «никогда не устанет жить». И уготованные ей Штольцем комфорт и безмятежность вызывают у нее сначала тревогу, а потом и назревающий протест. На этом роман обрывается. Таким образом, Ольга осуждает обломовщину дважды, разглядев ее в характере Обломова, а затем и Штольца. Именно это обстоятельство особенно понравилось Добролюбову. Критик выделил его в своей статье, тем более что не был согласен с поспешным выводом Штольца: «Прощай, Обломовка: ты дожила свой век!» Добролюбов бросил упрек автору романа: нельзя торопиться хоронить «обломовщину».

На долю Ольги выпадают большие функции в романе. Вылепить этот образ как вполне достоверный было очень трудно. Великое эмансипаторское движение «шестидесятниц» еще было впереди, оно только начиналось. А движение 1840-х годов, в эпоху Белинского, которое шло под знаком апофеоза романов Жорж Санд, было недостаточно, чтобы вполне поверить в жизненную достоверность образа Ольги. Да и традиции 40-х годов уже сильно заглохли за протекшие десять лет.

При всей удаче образа Ольги, его психологической глубине, при общепризнанном умении Гончарова рисовать женские характеры, какие-то черты схематизма и рационализма улавливаются в этом его создании, улавливаются в

той мере, в какой Ольга повторяет функции Штольца в романе.

Что-то недоговоренное о ней остается с первых страниц, где появляется Ольга. Мы узнаем, что Ольга сирота, она живет у тетки, но никакого истинного контакта, открытости между ней и теткой нет. Все строится между ними по принципу «сказано — сделано»: прогулки, посещения магазинов, покупки, театр. Тетка лишь зорко следила, чтобы Ольга нашла выгодную партию. Обломов всерьез не принимался. А в остальном — полная свобода. Но «свобода», не наполненная содержанием: мы не знаем ни круга чтений, ни интересов Ольги. Мы знаем лишь любимую ее арию, которая понравилась и Обломову. Какой-то изящный дилетантизм, если не тот же, обломовский, штольцевский, лежит на всех ее занятиях. Потому Ольга долго кажется «сделанной» по какой-то заранее заданной мысли автора. Живым существом она выглядит лишь в сценах свиданий с Обломовым на даче.

Особенно сушит образ Ольги «задание» Штольца увлечь Обломова, словно Ольга должна играть роль какой-то приманки. Да и сама она слишком искренно пропиталась этим чувством филантропической любви. Порывая отношения с Обломовым, она раскрывает карты: «Я узнала недавно только, что я любила в тебе то, что я хотела, чтоб было в тебе, что указал мне Штолец, что мы выдумали с ним. Я любила будущего Обломова! Ты кроток, честен, Илья; ты нежен... голубь; ты прячешь голову под крыло — и ничего не хочешь больше; ты готов всю жизнь проворковать под кровлей... да я не такая: мне мало этого, мне нужно чего-то еще, а чего — не знаю! Можешь ли научить меня, сказать, что это такое, чего мне недостает, дать это все, чтоб я... А нежность... где ее нет!» Последние слова мало правдоподобны в устах женщины, разве нежность вовсе не имеет цены и так ли уж она везде? И так уж на последнем месте? Не с нее ли начинается любовь, не она ли в основе этого стихийного чувства, не она ли залог долголетней привязанности? Ведь нежность — это и внимание, и забота, и высокая оценка человека. В любви вокруг нее группируются все другие качества. Нежность — самая сильная сторона женского характера. Подделаться под нее нельзя. И в других женщинах она ценит это. Может быть, потому и мало удавались все образы «эмансипированных» женщин, «эмансипаторш» в литературе, жиз-

ненно мало правдоподобных, что они «эмансипировались» от нежности...

Но, к счастью, Ольга не целиком женщина головного пафоса: постепенно в романе раскрываются права ее сердца. Ольга не всегда наделена самообладанием, подчас теряется перед неожиданными трудностями, и это усложняет образ, делает его художественно убедительней.

Совершенно не интересны ее отношения со Штольцем до увлечения Обломовым. Их редкие встречи скорее напоминают отношения брата и сестры, живущих в разных домах. В своих отношениях с Обломовым она поступает сначала как педагог или, во всяком случае, как человек, преисполненный гордого сознания: «она укажет ему цель, заставит полюбить опять все, что он разлюбил... Он будет жить, действовать, благословлять жизнь и ее». Ольга чувствует себя в роли врача, спасающего больного: «возвратить человека к жизни — сколько славы доктору, когда он спасает безнадежного больного. А спасти нравственно-погибающий ум, душу?» — честь еще большая. Такая любовная миссия чрезвычайно увлекает и вдохновляет Ольгу. Но тут еще слишком много Штольца, сухого расчета, несмотря на все женские средства увлечь Обломова.

Образ Ольги искренно нравится Добролюбову, так как наступало время таких женщин и таких любовей, время общественной филантропии, время «реалистов». У самых великих людей того времени этот рационализм был в крови. Мы его видим и во взаимоотношениях Чернышевского со своей невестой, а потом женой Ольгой Сократовой. Тут Гончаров многое брал из эпохи.

Но постепенно образ Ольги делается более жизненным: она искренне увлекается Обломовым, той самой нежностью, которая была в нем. Есть прекрасные сцены в романе, где герои переживают своеобразный экстаз любви. Это и любимая ария, и душевный вечер в саду, и подаренная Ольгой ветка сирени, и «радостный вопль», и падение Обломова к ее ногам: «Обломов сиял, идучи домой. У него кипела кровь, глаза блистали. Ему казалось, что у него горят даже волосы».

Есть в романе ряд умнейших, психологически глубоко мотивированных поворотов в развитии взаимных чувств Ольги и Обломова. В этих сценах много общечеловеческой правды и ценнейших психологических наблюдений. Гончаров показывает, как с какого-то момента Ольга и Обломов

стали чутки и осторожны, стали скрывать свои чувства от тетки и от подруги Сонички. Любовь — тайна двух — вступала в свои права. Ольга впадала в тревожное состояние, в какой-то «лунатизм любви» и являлась Обломову в новом свете. Иногда ей хотелось выплакаться. Обломов обсуждал с ней разные оттенки своих чувств, различные пути к счастью. В отношениях с Обломовым Ольга подымается до того самоотвержения в любви, которое украшает это чувство и остается на всю жизнь памятью сердца. Но стыдливое целомудрие, благородное достоинство все время удерживают их на уровне высоких чувств и взаимной требовательности. Как видим, Обломов, точно так же как в жизни Штольца, оказывается животворящей силой и в жизни Ольги. Он — лучшая страница ее жизни.

Ольга сама еще не знает своих сил и пределов своих возможностей. Наградой для ее любви должна была бы быть огромная, все поглощающая цель жизни, которую она пока ищет в избранном мужчине. Он должен найти эту цель.

Но Обломов все больше и больше стал теряться в страхах ответственности за чужую жизнь, которую возлагала на него любовь к Ольге. Ольга улавливала эти моменты спада его увлечения, как только надо было переходить к тем тысячам бытовых мелочей, официальных формальностей, которыми надо было бы скрепить их чувства. А это означало и конец любви, голубиному «воркованию».

Намечается такой же конец и во взаимоотношениях Ольги со Штольцем. Как характерно, что после разрыва с Обломовым она встречается со Штольцем снова за границей, на улице, мимоходом, в модном магазине, то есть на чужбине, опять на «немецкий лад», не в саду, не в уединении, располагающих к любви и интимности. Ольга слышала и по себе уже знает, что женщина по-настоящему может любить только в первый раз. Худа ли, хороша ли, но первая ее и последняя любовь была к Обломову. На прогулках в Швейцарии Штольц «ходил за ней по горам, смотрел на обрывы, на водопады» и следил «втайне зорко, как она остановится, взойдя на гору, переведет дыхание», а она окинет «взглядом местность и оцепенеет», забудется в созерцательной дремоте — «и его уже нет перед ней». Только когда он «пошевелится, напомнит о себе, скажет слово, она испугается, иногда вскрикнет: явно, что забыла, тут ли он, или далеко, просто — есть ли он на свете. «Нет,

нет у ней любви к Штольцу, решала она, и быть не может!» «Она любила Обломова, и любовь эта умерла, цвет жизни увял навсегда! У ней только дружба к Штольцу, основанная на его блистательных качествах, потом на дружбе его к ней, на внимании, на доверии».

Вот тут ее сердце невольно должно было вспоминать о «нежности», без которой не бывает любви и по сравнению с которой ничто все «блистательные качества». «Боже, в каком я омуте! — терзалась Ольга про себя. Открыть!.. Ах, нет! пусть он долго, никогда не узнает об этом!» Но обманывать, заискивать, воровать она не хотела. «Она рассказала о прогулках, о парке, о своих надеждах... о ветке сирени, даже «о поцелуе»... умолчала лишь о душном вечере в саду, «вероятно, потому, что все еще сама не знала, что за припадок с ней случился тогда». Штольц с легкой насмешливостью и самоуверенностью поблагодарил ее за исповедь и облегченно сказал: «Боже мой, если б я знал, что дело идет об Обломове...»

Неискоренимая вера Ольги в то, что она «не устанет жить никогда», столкнулась с прозаической неутомимостью Штольца. Она все больше начинала казаться Ольге пустой. Ольга не испытывает никакого восхищения от штольцевского делячества. Ее смущала эта тишина жизни, ее остановка на минутах счастья... «Но как она ни старалась сбить с души эти мгновения периодического оцепенения, сна души <...>, настанет <...> смущение, боязнь, томление, какая-то глухая грусть, послышатся какие-то смутные туманные вопросы в беспокойной голове». Штольц посвящает ее в свои дела, не отгораживает ей узкий круг семейных забот, но Ольга «с мужественным любопытством глядела на этот новый образ жизни, озирала его с ужасом и соизмеряла свои силы».

Соизмеряла силы, конечно, для будущей борьбы со Штольцем. Снова вставал вопрос о смысле жизни. А Штольц в это время спокойно подрезал крылья мечте: «Мы не Титаны», мы дети «общего недуга человечества» и как бы «сожалительно и с участием» продолжал: «...мы не пойдем, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту...» Штольц тоже прячет голову под крылышко, как Обломов. Ястреб-Штольц вдруг оказывается голубем!

Обломов в самых тайных своих помышлениях подумы-

вал о семейной жизни, о жене, детях и хотел, чтобы его собственный покой лелеяла Ольга. Но она почувствовала это, такие идеалы устроили ее. В конце концов Обломов мечтал лишь о том, как усовершенствовать свою «Обломовку». Поэтому его лучше устраивал мещанский быт в доме статской советницы Пшеницыной: он видел, лежа на диване, как на кухне ее пухлые, проворные руки умело что-то стряпали, делали в его пользу, и он рад был, что его привычки уважаются, Агафья Матвеевна читала в нем «высокородного» барина, именно то, что так начинало тогда падать в цене в глазах других.

Но и Штольц на высокой ступени своей активной жизни оказывался тем же Обломовым, уготавливающим Ольге роль «матери-созидательницы и участницы нравственной и общественной жизни целого счастливого поколения». Эти патетические слова значат совсем немного: речь идет о детях, о маленьких «штольцах», «о созидательнице» клана, «нравственной и общественной» психологии дельцов, умеющих хватать прибыль на лету, таких же непосед, как их отец. Ни о какой другой «нравственности и общественности» тут речи не идет. Ольга должна быть участницей дела, русской фирмы наподобие «Домби и сына». Вот куда должны быть потрачены силы Ольги. Штольц способен глумиться над Манфредами и Фаустами в самом спокойном и благоприличном тоне.

Если Ольга «не устанет» искать свой идеал, встретит человека, преисполненного подлинных созидательных, нравственных и общественных идей, борца за справедливость, она решится уйти от Штольца и с легкостью нарушит все так называемые благоприличия, которые сложились в жизненном укладе Обломовых и Штольцев. Такова тенденция этого образа, хотя возможность разрыва Ольги со Штольцем лишь предположительно намечается в романе.

VII

Историческое значение романа Гончарова «Обломов» велико. Это была отходная русскому дворянству накануне реформы 1861 года, и, как уже говорилось, в этом смысле он явился «знамением времени». Гончаров сам понимал, что сила его романа «в полноте и оконченности целого здания». «Мне явился, — писал он И. И. Лиховскому из Ма-

риенбада 2/14 августа 1857 года, — как будто целый большой город, и зритель поставлен так, что обозревает его весь и смотрит, где начало, середина, отвечают ли предместия целому...» И действительно, охваченная на полном протяжении жизнь героя, с ее началом, серединой и концом, предстает во всех своих связях с еще более широким миром жизни — «обломовщиной».

Крепостничество затрагивалось русской литературой до Гончарова не один раз: в книге Радищева, в «Деревне» Пушкина, в стихах Некрасова, в рассказах и повестях Григоровича и Тургенева, — но так полно, так специально, в упор оно рассмотрено было впервые Гончаровым. И укладу был вынесен приговор не эмоционально-публицистический, не в виде всплеска негодования, а через методический, шаг за шагом разьедающий анализ судьбы одного из коренных его представителей, обнаружившего полную свою нежизнеспособность. Самоочевидной предстает в романе Гончарова истина о губительном паразитизме крепостничества, его антинациональной, античеловеческой сущности. И чем тише тон доказательств Гончарова, тем убедительнее его доводы. Ирония и комизм, которые при этом примешиваются к тону рассказа, лишней раз подчеркивают, что решительно все человеческие отношения в мире крепостничества себя изжили, что они никуда не годятся.

Содержание и форма «Обломова» вылились из коренных традиций русского обличительного реализма: они оказывались завершающим звеном в долгой разработке русской литературой антикрепостнической темы. Не будучи революционером, демократом, Гончаров как великий писатель-реалист своим романом существенно помогал передовому движению.

Роман явился тогда, когда происходила смена поколений, смена социальных сил в общественном движении. «Обломов» делал самоочевидной необходимость прихода в общество свежих сил, которые продолжили бы на новом уровне борьбу с пережитками крепостничества и всякими другими формами угнетения. И здесь полнота художнического созерцания, характеристик Гончарова была своевременным и важным приемом в подведении итогов развития образов «лишних людей». Писательская совесть иногда тревожила Гончарова, что, может быть, не удастся ему Обломов как тип, как обобщение, что повествование рассыпается в частных описаниях. Гончаров оглядывался на традицию и по-

началу утешал себя в том же письме к Льховскому: «Разне Печорины, Онегины, Бельтовы etc., etc. досказаны до мелочей?» Но у Гончарова Обломов получался как тип величайшей обобщающей силы и именно «досказанный до мелочей».

Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?» обстоятельнейшим образом исследовал связи Обломова с Онегиным, Печориным, Бельтовым, Рудиным. Он блестяще выявил обломовские начала в этих образах русской литературы. Обломов проливал свет на них и помогал установить причину крушения многих их порывов и начинаний. Родилась формула — «обломовщина», которая помогала осознать гнилые, паразитические элементы там, где, казалось бы, им не должно быть места, ибо весь пафос образов, созданных Пушкиным, Лермонтовым, Герценом, Тургеневым, направлен к мятежным исканиям новой жизни.

Но, устанавливая генеалогическую связь Обломова с другими образами «лишних людей», Добролюбов решительно предупреждал, что эти связи и аналогии должны проводиться лишь в известных пределах. Каждый из этих образов имеет свой неповторимый характер, является лучшим созданием русской литературы и живет самостоятельно. Столь же блестяще Добролюбов исследовал отличия Обломова от Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина по темпераменту, складу ума, жизни сердца, активности в практических делах.

Добролюбов осмыслял образ Обломова, протягивая нити вперед и стремясь выявить «обломовщину» в современных ему типах людей и деятелей. Добролюбов доказывал, что в преображенном виде «обломовщина» живет в современных помещиках, праздно толкующих теперь о «развитии личности». Он видит «обломовщину» в офицере, жалующемся на утомительность парадов, на бесполезность шагистики, но ничего не делающего, чтобы изменить положение. «Обломовщиной» пронизаны и либерально-журнальные «обличительные» нападки на «злоупотребления» законами, без рассмотрения самих законов, сколь они носят злодейский, грабительский характер. И люди какого-нибудь «передового кружка», сочувствующие «нуждам человечества», — сплошь «обломовцы», потому что они не переходят от слов к делу. Добролюбов берет самые современные ситуации, живые страницы журналистики тогдашней «эпохи гласности» и показывает, как емок гончаровский «Обло-

мов» и как упования либералов на то, что царская реформа покончит раз и навсегда со всяким злом в России,— это тоже проявление «обломовщины». И гораздо позднее, после Добролюбова, русская передовая демократическая критика не раз применяла в идейной борьбе за будущее России формулы «Обломов» и «обломовщина», метко разя ими соглашателей, рутинеров, консерваторов. Не раз использовал гончаровские образы в своей публицистике и В. И. Ленин.

Гончаров создал тип Обломова не только исторического, но и общечеловеческого значения. Сам писатель, скромно оценивая свое дарование, тем не менее прихотил к мысли, что ему удалось воплотить не только целую эпоху социальной жизни и судьбу отдельного человека, но и создать образ, у которого существует духовное, наследственное сродство с образами, созданными Шекспиром, Сервантесом, Мольером, Гете и типами «нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно». («Лучше поздно, чем никогда. Критические заметки».) Гончарову свойственно было сознание, что его Обломов принадлежит к вечным образам мировой литературы. Писатель не берет сам досконально разъяснить это «загадочное», «любопытное» «сродство», но историко-литературная наука может доискаться до этих связей. Сам Гончаров подает поводы к таким смелым умозаключениям. В той же статье «Лучше поздно, чем никогда» он рассуждал: «Этот мир творческих типов имеет как будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию, и когда-нибудь, вероятно, сделается предметом любопытных историко-философских критических исследований. Дон Кихот, Лир, Гамлет, леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и другие уже породили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобию, раздробившихся на множество брызг и капель. И в новое время обнаружится, например, что множество современных типов вроде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева и т. д. окажутся разнородностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и, в свою очередь, распадаться на множество других и т. д. И мало ли что открылось бы в этих богатых и нетронутых рудниках!»

Гончаровский «Обломов» занимает достойное место в этом ряду «вечных» типов. Образ Обломова по духовному сродству восходит к обеим линиям: и там, где стоят Гам-

леты и Дон Кихоты, и где — Митрофаны, Скотинины, Собакевичи. Причем по характеру самого образа Обломова эти предшествовавшие монолиты перешли в него не целиком, а «раздробились на множество брызг и капель», их перемолола всеильная «обломовщина».

Оценивая обобщающую силу «Обломова», его непреходящее значение, бывали случаи, когда литературоведы в прошлом (Д. Н. Овсянко-Куликовский и др.), а иногда и сегодня в западных странах, отождествляют «обломовщину» с русскими национальными чертами и считают, что в Обломове изображен русский народ. Это великое заблуждение, а иногда и сознательное покушение на здравый смысл. Конечно, черты «обломовщины» есть и в образе Захара. Служба у господ приводила к тому, что многие отрицательные черты паразитического класса переходили на слуг, дворню, крестьян. Русские писатели, как, например, Н. В. Успенский, М. Е. Салтыков-Щедрин, бичевали «обломовские» черты в народе, как наследие крепостничества. Но нет никаких оснований приписывать «обломовщину» русскому народу в целом и вообще всякому народу. Народ — основа национальной жизни: он работает, создает материальные и духовные богатства, защищает отечество, без народа нет национальной жизни. Народ не может быть Обломовым, вести паразитическую жизнь, быть ничегонеделателем. Что же касается русского народа, то героическая его история известна: он всегда сопротивлялся гнету и бесправия, проделал несколько революций и в Октябре 1917 года проложил путь для России и всего человечества в великое будущее.

Вечная сила романа Гончарова в другом: роман уличает сегодняшних ничегонеделателей, людей, живущих за чужой счет, тех, кто повторяет лишь прекрасноречивые фразы, не умея перейти к делам. В этом смысле жизнь многолика. Проявлений «обломовщины» может быть бесконечно много и в самых неожиданных формах. На страже против такого рода уродливых искажений подлинной жизненности и человечности и стоит роман Гончарова.

В. Кулешов

НЕСТАРЕЮЩЕЕ ОБЪЯНЕНИЕ „ОБРЫВА“

(Роман И. А. Гончарова)

I

Ситуация, изображенная в «Обрыве», связана с переходом роковой черты во взаимоотношения двух истинно влюбленных молодых сердец, когда «он» или «она» ищут себя в другом человеке и ищут «новую» правду жизни, которая, как им кажется, должна быть лучше «старой» правды родителей. И тут решается вопрос: весь ли отдается этим новым связям и поискам человек, вместе ли, рука об руку, молодые пойдут по избранному пути или охватившее их чувство окажется миражем, «новая правда» — иллюзией или схемой, без корней, без основы. И эти споры Веры с Волоховым, с Райским, Бабушкой интересуют особенно молодых читателей: есть в судьбе Веры нечто трепетное, касающееся всех людей; в ней отражены вечные вопросы бытия. Какое поколение не испытывало этого трепета и не решало этих вопросов, иногда запутываясь в сетях противоречий, иногда доискиваясь до действительно нового, хотя не все то ново, что молодо, и в старой правде хранится мудрость веков, всечеловеческий опыт. Споры «шестидесятников» XIX века, которыми насыщен

«Обрыв», уже канули в вечность, а роман живет. Тут еще приходит на помощь огромная изобразительная сила Гончарова-художника, она делает чудеса, заставляя верить в жизненное правдоподобие всех его образов и картин. Его неторопливая тщательность в воспроизведении глубин психологических переживаний героев насыщает роман нестареющим «человековедческим» материалом, который имеет познавательное и нравственное значение.

Парадоксальное противоречие между оценками «Обрыва» критиками и читателями обозначалось уже в самый момент выхода романа.

М. Е. Салтыков-Щедрин не одобрял полемику Гончарова с этикой «разумного эгоизма» «шестидесятников», считал, что он не вник в сущность их программы. Критик приравнивал проповедуемую в романе философию жизни к расхожей, «уличной философии». Другой демократический критик, Н. В. Шелгунов, сожалел, что в «Обрыве» публике преподносится нечто ложное и полухудожественное или, как он выразился, «талантливая бесталанность». Было также много журнальных упреков в «клевете» на молодежь (образ Волохова), в пресмыкательстве автора перед пореформенными сильными мира сего, преуспевающими предпринимателями, дельцами, или русской «партией действия», как иногда называли таких людей (образ Тушина).

Можно ли сказать, что тогдашняя демократическая критика была целиком не права и теперь можно с ней не считаться?

Нет, этого сказать нельзя. Критика верно подметила некоторые очень серьезные недостатки «Обрыва», и ее суждения большей частью твердо вошли в научное объяснение особенностей романа. Гончаров действительно недостаточно глубоко раскрыл сущность тех демократических идей, которые заставляет он в поверхностно-вульгарной форме излагать своего «нигилиста» Волохова. Соответственно это влияет и на художественный уровень романа в ряде сцен и, особенно, в обрисовке все того же Волохова. И все же порча не коснулась всей ткани.

Критики поспешили узко истолковать смысл романа, ополчились на прямую злобу дня в нем, авторскую полемику, присочиненный конец, не увидели того, что смысл романа гораздо шире финала. Вера, конечно, не уживется с Тушиным, не смирится. Гончаров не так безусловно верит

в русских предпринимателей. Вопрос об отношении писателя к капитализму гораздо шире, сложнее.

Критики даже не задавались вопросом о том, может быть, сам проповедовавшийся «шестидесятниками» «нигилизм» тоже не безупречен. «Нигилизм», учение о «новой» правде, теория «разумного эгоизма» и другие тогдашние теории страдали неизбежными для них исторической ограниченностью и противоречиями. Гончаров мог верно указать на эти стороны как на нечто объективно существующее.

Гончаров утешал себя тем, что его детище «рвут из рук в руки и читают». Так он писал М. М. Стасюлевичу, впервые опубликовавшему «Обрыв» в своем журнале «Вестник Европы». А через год роман вышел отдельным изданием. Читатели были, применяя старое по другому поводу выражение Пушкина, «огончарованы» «Обрывом».

Конечно, нельзя принципиально противопоставлять отзывы о романе демократической критики и читающей публики. Читатели тоже были разные: прямые злопыхатели, которые ничего в «Обрыве» не видели, кроме сведения счетов с «нигилистами»; мнимые доброжелатели, радовавшиеся, что «нигилистам» досталось; у многих благорасположение не возвышалось над чисто обывательским интересом к шумной новинке, «чувствительным сценам».

В общем, следует признать, что подавляющая масса читателей достаточно трезво разобралась в романе, восторженно приняла его, увидела в «Обрыве» большое произведение русской литературы, захватывающую картину русских нравов, идейных исканий. Демократическое движение к концу 60-х годов пережило много поражений, отчасти утрачивало прежний оптимизм относительно скорого наступления «настоящего дня». И поэтому небывало широкое, обстоятельнейшее обсуждение в «Обрыве» к концу 60-х годов важных публицистических проблем приветствовалось общественностью.

II

«Обрыв» был задуман Гончаровым в 1849 году. По позднему заверению писателя, «Обрыв» — завершающая часть трилогии романов, в которую входят «Обычно-

венная история» (1847) и «Обломов» (1859)¹. Трилогию, естественно, должны были связать «сквозной» герой и некие преемственные идеи. Обычно исследователи верят на слово Гончарову и всерьез рассматривают все три романа как «трилогию». Это, конечно, накладывает на само изучение каждого из романов некоторые узы. Мы все время должны искать между ними общее, отодвигая на задний план различия, как бы не доверяясь полногласию «Обрыва».

Сопоставления высказываний самого Гончарова о «трилогии», сделанных в разное время, вносит некоторый разноречивый в представления о ней. Конечно, путем отбора отдельных черт, в урезанном виде можно приравнять к «обломовщине» раннего Александра Адуева и легкого на фантазии Райского.

Некоторые исследователи принимают за аксиому слова самого Гончарова в статье «Лучше поздно, чем никогда», что Райский — это «проснувшийся Обломов». Но трудно поверить, что барин Обломов мог «проснуться». Эпоха 60-х годов была концом для таких социальных типов, хотя «обломовщина» оставалась цепкой и социально-многоголкой. А если поверить, что в «Обрыве», как и в «Обломове», изображается дореформенная эпоха (а есть и такое мнение, хотя тогда возникает вопрос: при чем тут образ «нигилиста» Волохова?), то тем более Райскому не от чего «просыпаться», он еще только «засыпает», как и Обломов. Нет необходимости в упор подгонять один образ под другой: «Обрыв» — роман о 60-х годах, характеризующихся своим общественным возбуждением. И разносторонность интересов Райского является данью этой эпохе, хотя он по складу ума скорее своеобразный «идеалист», которому особенно трудно просуществовать среди утилитаристов и материалистов новой эпохи. Мы лучше пойдем Райского и других героев романов, если не будем традиционно считать, что их всех захлестнула «обломовщина». Все трое: Адуев-младший, Обломов, Райский по темпераменту, сфере

¹ Помимо окончательного текста романа «Обрыв», черновики, писем автора, где он рассказывает о своих муках творчества, важное значение имеют его трехкратные выступления с разъяснениями смысла и особенностей своего произведения: «Предисловие к «Обрыву» (1869), статья «Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» (1876) и нечто вроде автобиографических признаний «Лучше поздно, чем никогда» (1879) — все эти рукописи были напечатаны после смерти автора.

применения своих сил разные люди. Адуев делается исправным карьеристом. А Райский в чиновники вовсе не годится и в лежебоки его не запишешь. Ведь Адуев «обыкновенным образом», как всякая преуспевающая посредственность, превращается в завязтого чиновника. Адуев — не «уснувший» и не «проснувшийся» Обломов или Райский, он просто будущий его дядя Петр Адуев или, лучше, Штольц, Тушин. Он совсем другого заката герой, даже, можно сказать, «антигерой», если его брать целиком, во всей шире заглавия романа. Райский — симпатичный, положительный герой, привлекающий сердца читателей. Он не нашел себе поприща, но всегда искал смысла жизни и стоял выше мешанского безразличия, он во многом напоминает Рудина.

Неужели Гончаров в 1849 году, еще за десять лет до создания «Обломова», за двадцать до «Обрыва», уже мог предвидеть возможные видоизменения своих центральных героев? Ему надо было наперед знать, что предстоит создать тип Обломова, а потом тип «пробудившегося» Обломова.

Итак, хотя «обломовщина» — явление разветвленное и проглядывает в молодом Адуеве-провинциале, только что появившемся в Петербурге, есть она и в мечущемся в поисках дела Райском, все же не «обломовщина» была объединяющим принципом всех трех романов. Гончаров был искренен, когда заявлял в статье «Лучше поздно, чем никогда», что в 1849 году его захватила какая-то большая единая идея, просившаяся в серию романов, даже, может быть, и отразившаяся уже в «Обыкновенной истории», но затем заглохшая и снова возродившаяся после «Обломова». Весь вопрос в том: какая это идея? Это была идея отчасти торжественно патетическая — прославление героя добродетели, борца с пошлостью и несправедливостью общества. Гончаров писал «Обрыв» почти двадцать лет, и на первоначальные замыслы наслаивались новые, видоизменяли их.

Толчком к созданию «Обрыва» послужило посещение Гончаровым родного Симбирска в 1849 году. В Симбирск он приехал, чтобы повидаться с родственниками. «Обыкновенная история» уже была опубликована за два года перед тем, и Гончаров уже был известным писателем. И тут, пишет он, «толпой нахлынули ко мне старые знакомые лица, я увидел еще не отживший патриархальный быт и вместе новые побеги, смесь молодого со старым». Тогда и предстали перед Гончаровым три образа: Бабушка, Вера и Рай-

ский. Этот замысел долго назывался у Гончарова «Художник». Весьма любопытно это «романтическое» название. Гончаров уже во многом изверился в столичной жизни. Несмотря на какой-то не совсем ясный для нас комизм столкновения «побегов» со старым, патриархальным бытом — в этом противопоставлении ничего не было обличительного. Бабушка и два других образа представлялись Гончарову как что-то гармоническое, единое, умиленное, являющееся символом безыскусственной жизни, хотя и полной своих естественных противоречий. Все это было лучше Петербурга, и «художник» по отношению к Бабушке и Вере не был сатириком. Как видим, еще в одном месте ломается единство замысла, если вспомнить о «трилогии».

Итак, в замысле 1849 года эта тема получила свое артистическое определение «Художник». Автор явно жалел своего героя, противопоставлял среде, возвышал его.

Вот какую творческую тайну поведал Гончаров своей знакомой С. А. Никитенко в письме 1866 года, то есть после «Обломова» и до «Обрыва»: «Скажу Вам наконец вот что, чего никому не говорил: с той самой минуты, когда я начал писать для печати (мне уже было за 30 лет и были опыты), у меня был один артистический идеал: это — изображение честной, доброй, симпатичной природы, в высшей степени идеалиста, всю жизнь борющегося, ищущего правды, встречающего ложь на каждом шагу, обманывающегося и, наконец, окончательно охлаждающегося и впадающего в апатию и бессилие от сознания слабости своей и чужой, то есть вообще человеческой натуры. Та же была идея у меня, когда я задумывал и Райского, и если б я мог исполнить ее, тогда бы увидели в Райском и мои серьезные стороны. Но тема эта слишком обширна, я бы не совладел с нею, и притом отрицательное направление до того охватило все общество и литературу (начиная с Белинского и Гоголя), что и я поддался этому направлению и вместо серьезной человеческой фигуры стал чертить частные типы, уловляя только уродливые и смешные стороны. Это письмо было впервые опубликовано в советское время. Письмо в корне меняет наши представления о творческой лаборатории Гончарова, о ведущих мотивах его творчества как раз тогда, когда он сам охотно говорил о «трилогии». Другой вопрос: насколько в природе таланта Гончарова был этот замысел об «идеалисте» Райском, как расценивать эти «серьезные стороны», которыми

он так в себе дорожил. Но для нас достаточно знать, что для самого Гончарова все это было важным, исходным, а все то, что было после, казалось ему искажением замысла, уходом от него.

Некоторые штрихи в письме к Никитенко требуют комментария. Влияние «отрицательного направления», то есть Белинского и Гоголя, обогатило писателя, навело его на важные темы и нужный тон в изображении русской действительности, обострило его зрение. И в собственном его первоначальном замысле было много «отрицательного», обличительного: ведь его герой боролся против лжи и неправды в обществе. Герой у Гончарова отчасти напоминал грибоедовского Чацкого, и даже утомление, поиски «уголка» для «оскорбленного чувства» сходны с финалом «Горя от ума». И характер конфликта тот же: «горе уму».

Но нам важно другое: в первоначальном замысле Гончарова было больше начал Чацкого, чем Обломова, и исходил писатель из этих первых, главных и «серьезных» начал. Ни о каком «проснувшемся» Обломове не могло быть и речи. Это был герой, один в поле воин, положительный, симпатичный читателю герой.

Трудно нам представить, как бы взаимодействовали в первоначальном романе, получившем название «Художник», образы Бабушки, Веры и Райского. Вряд ли их отношения были бы резко антагонистическими. Герой мыслится еще как крупный, с «серьезными сторонами» человек, в высшей степени идеалист. Много неясного остается в этих исходных планах Гончарова и их переменах. Но это неясное — внутри единого целого: герой положительный, дело не в «обломовщине».

После путешествия на фрегате «Паллада» сам тип положительного героя у Гончарова изменился. Райский оказался каким-то образом оттесненным, он теперь только добрая душа и приобретает оттенок иронического отношения со стороны автора. А подлинно положительным героем становится совсем другое лицо, политически гонимый человек, к которому Вера отправляется в ссылку, в Сибирь. Мы узнаем об этом новом герое из писем Гончарова 1869 года к его знакомой Екатерине Майковой.

Если бы «сибирский вариант» был Гончаровым осуществлен, мы имели бы произведение исключительной силы. Его герой — воплощение «гражданского мужества», Вера — образ волевой и устремленной русской женщины, наподобие

декабристок, отправившихся к мужьям в Сибирь. Но «сибирский вариант» тем более оказался не по плечу Гончарову: получалась слишком революционная вещь. Нам важно, однако, и здесь отметить, что замена героев происходит по прямой линии, меняется только масштаб гражданственности, и на первую линию выдвигается образ Веры.

И вот наступает самая ответственная замена героя, хотя и здесь различимы контуры изначального замысла.

В 60-х годах начинает занимать Гончарова лицо с общественным призванием искателя «новой правды», отрицателя «старого» уклада, изжитых форм, лжи и неправды, но из поколения «нигилистов», воспитанного на статьях «Современника» и «Русского слова», Чернышевского, Писарева и других демократов. Революционность декабристская заменялась современной, и если первую Гончаров в середине 50-х годов еще мог принимать, то вторую, с половины 60-х годов, отвергает. Но он и сейчас ставит эту, последнюю, в центр повествования. А добрый Райский еще больше потеснен на задние ряды. Появился образ Марка Волохова. Когда-то «политик» из «сибирского варианта» вытеснил «художника», а теперь «нигилист», новый политик, вытеснил старого политика. Теперь и судьба Веры другая: она мечется в поисках «новой правды», ошибается в Волохове, отсюда и название романа «Обрыв». При всех внутренних раздорах герои романа: Бабушка, Вера и Райский — выглядят как нечто единое по сравнению с Волоховым, хотя каждый по-своему, особенно Вера, симпатизирует ему, находит в нем много для себя влекущего. Во всяком случае, каждый должен, по крайней мере, считаться с его присутствием. Марк Волохов при отрицательном, как увидим, отношении к нему самого Гончарова, однако, прямой наследник того героя-энтузиаста, который мерещился писателю в первых замыслах «Художника». Но увы, как изменился теперь этот герой, как изменился за это время сам Гончаров.

И в этом случае, выполни Гончаров план романа без нарочитой дискредитации Волохова, он создал бы по художественности, драматизму, обилию проблем, широте охвата русской жизни одно из самых выдающихся произведений о людях «шестидесятых» годов. А сейчас все это в «Обрыве» приходится хвалить с большими оговорками.

В 60-х годах Гончаров, верно нащупав, о чем писать,

к сожалению, уже не мог правильно решить, как об этом писать, потому что самого радикального, революционно-демократического течения эпохи он не принимал.

III

К счастью, Гончаров не целиком увлекся своей тенденциозностью. Всего более пострадал образ Волохова. Но много в романе осталось от честной наблюдательности художника. Широта охвата жизни спасала. Гончаров продолжал обсуждение важнейшего общественного вопроса об «отцах и детях», уже поставленного по-своему Тургеневым и Чернышевским. По этому вопросу шли еще нелегкие споры, каждый был волен подать свой голос. Читатели это чувствовали: роман волновал их, заставлял самих искать пути в будущее. В «углу», в который читатель попадает вслед за Райским, в имени Бережковой и в округе кипят страсти, везде драмы, переживания. История увлечения и «падения» Веры, история «греха» в молодости Бабушки, терзания любящего Райского, крушение семейного счастья Козлова, счастливое воркование влюбленной пары, Марфиньки и Викентьева, наконец, поднадзорная, загадочная жизнь высланного Марка Волохова, его бравады, вызовы общепринятым порядкам — все это побуждает к важным размышлениям о жизни и ее целях.

В романе много контрастных сопоставлений: холодная, по этикету живущая Софья и страстная нарушительница «правил» Вера. Вере противостоят еще Бабушка и Марфинька; но и после «падения» Вера неожиданно обретает опору в неслыханных признаниях Бабушки, которые и прибавляют ужаса и отчаяния, и исцеляют от них. Марфинька — вся благоухающее раннее утро, Вера — таинственная ночь со всеми ее загадками и неповторимой прелестью. Райский влюбляется в Марфиньку и в Веру, прямое чувство сдерживается деликатностью воспитания, родственными связями и облегчается ими же. Покровительство и жажда ответного чувства сочетаются тут же. От любви к ревности бросается Райский, от помощи в беде к полной прострации, от красноречия к сдержанной думе про себя: много раз он клянется уехать, бежать от поражения и остается прикованным властной силой к этому месту, где он и счастлив, и несчастен. А где-то еще остается история

с несчастной, больной Наташей и преступление против дружбы с Леонтием Козловым, — роман с его женой. В сниженном плане бушует это море страстей: Ульяна и соблазнитель француз, Савелий и Марина. Райский и комическая провинциальная щеголиха Полина Карповна Крицкая.

Комбинации «старого» и «нового» проходят в жестоком разделении миров: Бабушка, все ее знакомые, сюда же — Вера и Райский, с одной стороны, и всем им противостоящий Марк Волохов. Но Вера — плохой союзник «старого»: она переходит на сторону Марка. Райский тоже не из приверженцев старины, он не молодой, но и не отсталый, скорее, друг всего «нового». Старое разрастается в целый обособленный мир, волнами расходящийся от Бабушки к Марфиньке и Викентьеву, Ватутину, Пахотиным, Беловодовой и Тычкову, до всей дворянской, чиновной округи с губернатором, священником, собираемых по праздникам за ее столом. Но потрясен этот мир двумя неожиданными взрывами со стороны Райского: страстной тирадой в салоне Беловодовой против «незнания» жизни, незнания, откуда деньги идут для роскошной жизни, а идут они из крепостной деревни, где в страду и бабы беременные гнут спину на жатве; и выпадом против самодура Тычкова на обеде у Бабушки. Эти взрывы напоминают о глубинных пороках русской жизни, о тех противоречиях, о которых Гончаров не распространялся, но самый намек на них делал серьезно.

Гончаровым использован счастливый художественный прием изображения социальных проблем через «страсти». Процессы любви и ненависти, по справедливому замечанию Гончарова, «что бы ни говорили, имеют громадное влияние на судьбу и людей и людских дел». Знаменательна оговорка: «что бы ни говорили...» Кто это говорил, кого Гончаров имел в виду? Конечно, некоторых «шестидесятников», которые «голой публицистикой» чуть не «засушили» литературу. А Гончаров выбрал жанр широкого романа и решал все проблемы через «страсти». Так поступали тогда же и Достоевский, и Толстой, только они поступали еще смелее: сами идеи превращали в страсти.

«Обрыв» следует причислить к тем романам, в которых не один герой организует все действие, а само течение жизни. В романе рассказано несколько параллельных или вставленных одна в другую историй. В нем сталкиваются и борются разные концепции жизни. У каждого главного героя есть на этот счет своя точка зрения. Гончаров внес

вклад в построение самой сложной и самой великой формы русского романа, «полифонического», то есть многоголосого, заняв достойное место после Достоевского и Толстого.

Не все ему удалось одинаково. Ему не удалось, как это умел делать Достоевский, втянуть всех героев в какой-нибудь единый страстный спор. У Гончарова еще видны «нитки», сшивы между частями. Когда он говорит об одном герое, другие как бы выбывают из действия. Навсегда выбывают Беловодова, как только мы переселяемся в деревню. Во время брачного сговора Марфиньки и Викентьева мы надолго теряем из поля зрения Веру, только что пережившую катастрофу, хотя трудно себе представить, чтобы она вовсе не встретила со своей сестрой Марфинькой или та не пришла к ней на помощь. Тут мало одного контраста — «грех» и «непорочность». В реальной семейной жизни сестры вряд ли были бы так разведены по сторонам. Неправдоподобно изымается из действия Марк Волохов после той же катастрофы. Чисто внешне мотивировано вторжение в роман Тушина, с которым вообще остановилось всякое действие, он вытеснил собой всех прежних героев, с которыми мы сжились.

Но многое удалось Гончарову в «Обрыве».

Особенную прелесть «Обрыву» придает пластичность картин. Наблюдательность Гончарова, умение извлекать живое явление были подмечены еще Белинским и Добролюбовым. Но критик В. П. Боткин нашел удачнейшее слово для определения особенности таланта Гончарова — «изобразительность». Слово дошло до нас из затерявшегося письма Боткина к А. А. Фету, которое тот привел в своих воспоминаниях как раз в связи с «Обрывом». И верно, именно «изобразительность» поражает нас даже во внешних картинах Гончарова. Вспомним, как описано сонное царство в жаркий день приволжского города. Как артель плотников набожно «обедает» своей тюрей. А иногда «изобразительность» в отдельном метко поставленном слове, раскрывающем целый мир отношений, — таково объяснение в любви Викентьева и Марфиньки при луне, в саду: «вот что соловей наделал».

IV

Райского следует в целом считать положительным героем. Конечно, остается еще много неясного, наслоения

замыслов делают несколько сбивчивым этот образ. Гончаров говорит даже, что у него выработалось несколько нещадящее, ироническое отношение к Райскому. Но читатель все же выносит из романа весьма симпатичное впечатление о Райском и лишь осуждает его за чрезмерное многоговение, «мечтам невольную преданность» или «безделие». Даже Софья Беловодова в ответ на его рассказ о крестьянке на жатве упрекает его, что он, сам помещик, владелец душ, и для облегчения участи своих крестьян ничего не сделал. И Бабушка подсовывала ему счета, чтобы он вник в дела по своему разумению. Но Райский от дел бежит, бросая фразу: лучше бы освободить вовсе крестьян и всем было бы легче. Но эта важная мысль никак не сделалась программой его раздумий и действий, все осталось вокруг него по-прежнему. Все это правда: цепь упреков ему можно выстроить длинную.

И все же какой у Райского удивительный талант нравиться, быть добрым человеком. Он никому не делает зла, а это уже само по себе достоинство. Как он влюбчив и жаден до жизни, умеет эстетически все облагораживать, мучиться чужим горем, помогать другим в беде, сам подставлять бока неприятностям. И пафос негодования против гнета и пошлости у него неподдельный. Это осталось у него в натуре от того «серьезного» героя, правдолюбца или «художника», каким герой вырисовывался вначале.

Ни один «положительный» образ «лишнего человека»: ни герценовский Бельтов, ни тургеневский Рудин — не выписан с такой истинностью, тщательностью, с перепалками настроений, ревности, увлечений, иногда даже эгоизма в домогательствах ответного чувства, особенно со стороны Веры, как это сделано в гончаровском Райском. Он остается в нашей памяти неповторимым, никем не заслоняемым, самим по себе, весьма оригинальным героем, без которого осиротела бы русская литература. Райский меньше всего носитель какой-нибудь жизненной теории, «долженствования», он само явление живой жизни. Он в каждом, в тысячах мечтателей, у которых многое есть, но не все выходит. И Райские всегда все начинают сначала: они верят в жизнь, ее красоту и знают, что их доброта, их энтузиазм всегда сгодятся, нужны людям. Райского в отношениях с Верой упредили: она оказалась уже «пробужденной» и в его услугах не нуждалась. Но ни в одном русском романе так много, так обстоятельно мужчина не объяснялся

в своих чувствах к женщине, как это дано в «Обрыве» между Райским и Верой. Это целая наука жизни. Не одно поколение молодых читателей упивалось этими страницами. Как Чацкий, он уязвлен в чувствах, старается разгадать тайну сердца возлюбленной. Горячий и живой, он переживает настоящий «миллион терзаний». Разгадка тайны повергает его в недоумение и горе.

Как бы ни оказалось спорным многое в нашей параллели: Райский — Чацкий (мы прекрасно видим несоизмеримость гражданского пафоса того и другого и что Вера — не Софья, и Волохов — не Молчалин), — все же она напрашивается. Вспомним, что первой задумкой Гончарова и был образ в духе Чацкого, и в самой фамилии «Райский» как бы живет «Чацкий» и нет оттенка дешевой красоты, как у героев Марлинского (всякие там Стрелинские и пр.). Жажда гармонии жизни, рая — не ирония автора, а его серьезная вера. После «Обрыва», в 1872 году, Гончаров написал великолепный этюд о грибоедовском «Горе от ума», назвав его «Миллион терзаний», и с той же думой о Чацком. Зачем бы вдруг прозаику, романисту писать о знаменитой комедии после всех своих романов? Значит, он тут выговорился о заветном, жил в Гончарове его замысел. У Белодовой, в схватке с Тучковым Райский ведет себя как настоящий Чацкий. Не в силах сам создать образ борца с головы до пят, да еще в жанре многоголосого романа, Гончаров дал выход своему чувству в исповеди на тему о Чацком, показав, как Грибоедову удалось для своего времени решить именно эту задачу.

Райский по-своему — жизненно более устойчивый образ, чем другие в романе, несмотря на неумение найти себе дело. Он не укладывается в какое-нибудь «десятилетие», служа очередной «вольнодумной химере молодости» (слова Гоголя). Но он и не отсталый человек. Его замечательные человеческие качества вообще не имеют цены: они нужны для самой жизни и никогда не падают в своем достоинстве. Он кажется неглубок, пасует перед каждой «правдой» Бабушки, Веры, Волохова, дает побеждать себя в спорах, его все припирают к стене. Вера подмечает, что он не вносит борьбы, «собственной силы, примера» в те проповеди, которые мастер говорить. И это правда. Но от этого еще далеко до «обломовщины». Ведь и Марк ничего не делает. И Вера после первого испытания сдается. И Бабушка прожила жизнь с затаенным несчастьем. Пусть

Райский ничего не написал, не изобразил, но какие умнейшие вещи он говорит о творчестве, об искусстве, о вдохновении, об этих трудностях схватить «целое, главный мотив», который все определяет, ту «все озаряющую точку», которая заставляет портрет «смотреть». Все это Гончаров поручает сказать Райскому, развить целую теорию романа, построенного на судьбах героев, над созданием которого он бился сам. И ведь Райский не роняет достоинства этих проблем, он даже пробует их решать. И что за беда, если у Райского ничего серьезного не вышло. Дар наблюдательности, анализа, способность так высоко подыматься в рассуждениях об искусстве — разве это само по себе не благо, не право на возвышение Райского над всеми в романе и в сознании читателя?

Патетический финал романа, когда Райский рвется из заграницы домой и ему слышится зов Бабушки, Веры и «исполинской» другой «бабушки», России, не такая уж надуманная риторика, как может показаться. И Тургенев заставляет своего «бездельничающего» Рудина умереть на парижских баррикадах. Не будем гадать, какое бы «дело» Райский нашел себе в России, но он не превратился в Тушина, он пережил важный акт духовной драмы, ему надоело быть «скитальцем» (по Достоевскому), сама любовь к Родине — высокий душевный дар, конец неприкаянности. Гончаров хочет вернуть ему место, отнятое у него Волоховым. Мажорный конец символически возвращает нас к первоначальному замыслу Гончарова о героэнтузисте, хотя Гончаров сейчас еще меньше знал, как это осуществить. Подъем духа у Райского не пробуждение от «обломовского» безделья, а результат эпохи 60-х годов, когда каждый искал себе дело. Разрешить эту задачу Гончаров был бессилён, но какой-то реванш в пику Волоховым он в Райском задумал. Роман и кончается символически, каким-то светлым прозрением в будущее.

V

Имя героини — Вера — выбрано, видимо, не случайно. Еще у Лермонтова была Вера, полюбившая Печорина и упрекавшая его как раз за то, что от его отношений к людям и именно к ней веет холодом, что не весь он как

человек присутствует в своей любви. За что-то подобное будет пенять и Вера Волохову. Образ Веры Павловны в «Что делать?» Чернышевского вызывал Гончарова на споры, но она является истинной предшественницей его собственной Веры. Та Вера стала символом «новой правды». Искала ее для себя и гончаровская Вера. Само имя — Вера — ласкало слух и полюбилось общественному сознанию ряда эпох; и как-то неожиданно симпатии подкрепились и случайностью: Верами были и исторические деятельницы освободительного движения Засулич и Фигнер.

Есть у гончаровской Веры и еще особенный, неожиданный штрих, ее религиозность, она молится в часовне; ее имя оказывается связанным с другим понятием веры — с верой в Христа, в вечную правду и справедливость.

Итак, Вера в «Обрыве» — замыкающий образ героинь-праведниц в литературе 60-х годов. И пожалуй, эта Вера самая сложная среди других и самый живой и достоверный образ. Вера у Гончарова вобрала в себя черты тургеневской Лизы Калитиной: повышенная нравственная требовательность, религиозность. Последняя черта — неожиданное усложнение образа после уже сложившегося канона, когда «эмансипированность» подразумевала равнодушие к религии. От Ольги Ильинской из «Обломова» к ней перешло желание перевоспитать предмет своей любви, но многое здесь стало сложнее: с Обломовым о чувствах не очень разговоришься, а тут целые сражения; Волохов — противник твердый: он сам во многом пробудил Веру, сам других «развивает». Своего рода идеалом в представлениях о решительной девушке была Елена из тургеневского романа «Накануне». Но она симпатии свои отдала чужестранцу, который как бы опережал русских и имел ясную цель борьбы. Живых взаимных исканий и споров между героями не получилось, да и до участия в деле не дошло: Елена лишь примыкает к болгарину Инсарову. В «Обрыве» герои совместно ищут дела, русской «новой правды»: Волохов одержим идеей не меньше, чем Инсаров, рядом с ним Вере все кажутся маленькими, а между тем свое, главное — «что делать?» — им самим еще остается неясным.

Но Вера в «Обрыве» определенно превосходит всех своих предшественниц целостностью своей натуры. В нее автором вложено много внутреннего раздумия, здравого ума и чувства; в ней все преломляется через переживания, через сложный психологический процесс.

Гончаров вместе со своей Верой начисто отвергает лишь рассудочное понимание сердечных тайн. Вера у него истинная живая женщина. Именно те самые, почти дословно, фразы Ольги Ильинской: с кем хорошо, того и любим, — только с некоторой обостренностью говорит теперь Марк Волохов: любовь — это «свободный размен», когда охлаждаю, тогда и ухожу, куда «поведет меня жизнь». Вера с возмущением отвечает ему, что она никогда не согласится на такую любовь: она «не волчица, не машина, не самка, а женщина».

Камнем преткновения в ее чувствах к Волохову как раз оказалось бездумное его отношение к ней как к человеку. Марк видел только «свободу», «новую правду», а Вера хотела дознаться, что же остается в этом «нигилизме» от того хорошего «старого», которое умело освящать отношения любви, поддерживать прелесть чувств «бессрочных», то есть верность и вечность. Тут не было простого дрожания Веры за свою добродетель — она бы пожертвовала ею. Ведь «эмансипация» является частью великого целого, которое называется освобождением человеческой личности. «Эмансипация» уравнивает лишь в правах, но не уничтожает различий между мужчиной и женщиной. Вера понимала, что значит для нее роковая черта, какие на нее ложатся заботы: она женщина, она может быть и матерью. В ее рассуждениях нет и тени консерватизма, а есть голос живой жизни, тревоги за жизнь. Другие романисты доводили своих героинь только до грани самых важных вопросов, но в их глубины не входили. Девушки у Тургенева никак не могут выйти замуж. Только Толстой в это время начал касаться вопроса: какая же может быть жизнь после брака, жизнь семейная.

Разрыв со старым вовсе не должен вести к попиранию сложившихся норм, к разрыву с обществом вообще. Вера и хотела, чтобы Марк ответил на вопрос, какие же положительные новшества кроются за его «отрицанием», что он предлагает взамен обветшалых обрядов; имеет ли его «воля» корни в жизни или она только голая теория. Человек всегда остается существом общественным. А Марк ничего сказать не мог, кроме надоевших общих фраз о праве на свободу самому определять свое поведение. Разрыв намечался полный и резкий.

В Вере, может быть, больше, чем в каком другом образе романа, сохранились черты героини из первоначальных

замыслов Гончарова. Эта женщина пошла бы за героем повсюду, даже в Сибирь, если бы он стоил этого, нес в себе нравственные и созидательные начала.

Волохов застал Веру в состоянии, когда она своим умом уже дошла до отрицания многих отживших верований, обычаев. Она никогда не жила растительной жизнью Марфиньки и не мирилась со смешными и нелепыми традициями, как Бабушка. Волохов затронул сначала ее пытливость, а затем увлек ее своими «тайнами», рассказами о «новой правде», «новой силе» и вызвал к себе ее сочувствие как к гонимому человеку, якобы сумевшему соединить слово и дело. Эти два встречных потока симпатий, когда каждый нашел себя в другом, и еще мотив женского сострадания к гонимому человеку — глубоко верные наблюдения Гончарова-реалиста. Это придавало правдивость всему течению дальнейших встреч героев и нарастанию их взаимных симпатий. Вере сразу показалось, что и она нашла себе дело, что она достойная собеседница нового, поразившего ее ума, страдальца за правду. Не очень уклоняясь в область книжных основ ее убеждений, Гончаров намекает, однако, что ум Веры был развит и чтением, что она интересовалась книгами Фейербаха, спорила со священником о разных вопросах во время наездов за Волгу к попадье, своей приятельнице.

Гончаров по опыту жизни знал, что к миру новых идей, бросая мужей, семью, склонялись даже женщины аристократического круга, высокообразованные, жившие, по общепринятым понятиям, счастливо и в достатке. Перед Гончаровым был живой пример: Екатерина Майкова, невестка семейства, из которого вышли поэт Аполлон Майков, критик Валериан Майков. В «майковском кружке» в Петербурге и сам Гончаров получил «крещение» как писатель. И вот Екатерина Майкова, бросив семью, ушла к нищему студенту Любимову, домашнему учителю ее детей. Ее новый муж — один из организаторов «коммуны» по образцу наподобие швейных мастерских, описанных в романе Чернышевского или так называемой «слепцовской» коммуны на Знаменке в Петербурге (писатель В. А. Слепцов ее вдохновитель и создатель). Гончаров сам был немного влюблен в Майкову, потом переписываясь с ней, делился планами «Обрыва», показывал страницы, касавшиеся Веры, хотя было бы натяжкой считать Майкову прототипом Веры. О ее муже Любимове Гончаров отзы-

вается так же, как о Волохове, что он честный, порядочный, но заблуждающийся человек, утопист.

Марк Волохов, пишет Гончаров, «внес новый взгляд на все, что она читала, слышала, что знала, взгляд полного и дерзкого отрицания всего, от начала до конца, небесных и земных «авторитетов». Но Марк закрывал ей весь горизонт жизни, она не могла оставаться в тумане. Общая людская житейская мудрость, основательность им высмеивались. Марку казалось, что ему разрешается делать все.

Вера сама пытается перейти в наступление, обратиться Марку к «вечным» вопросам. Ей даже кое-чего удается достигнуть, начиная с внешнего благообразия, которому герой стал следовать и подчиняться. Как шелуха, слетают с него дерзкие бравады; он оставляет мальчишеское лазанье через заборы по огородам и садам, невыносимую грубость в разговорах. Он стал выслушивать других, именно ее, стал доступен здоровой аргументации. Вера почувствовала себя окрыленной победой, и этот экстаз влюбленности, горение «погибельной красоты» разом уловили в ней Бабушка и Райский. Вера уже почти не скрывает от Райского своих чувств к другому. Марк соглашается с некоторыми ее доводами, идет на «уступки», чтобы было венчание, брак, как у всех людей. Вера убеждалась в плодах своих усилий, хотя Марк явно неохотно шел на компромиссы, скрывал про себя каких душевных колебаний и мук ему все это стоило. Он словно шел против своей совести, уж во всяком случае, против своих убеждений. Прорехи в его философии расплывались, но он молчал.

Героиня верила в силу своей любви. И эта черта — глубоко правдивая у Гончарова, знатока женского сердца. Неверно утверждение некоторых ученых, что Вера влюбилась в Марка, как в человека, но не в его идеи. Такое разделение искусственное. На самом же деле Вера влюбилась и в идеи Марка, она была подготовлена, чтобы в них «влюбиться». Его идеи пришлись ей по вкусу, она только хотела их лучше к себе приспособить, придать им приемлемую форму, подвести под них жизненную основу, облагородить. Почти всегда любовь и протекает у людей при взаимном процессе сближения, незаметных, самопроизвольных уступок. Гончаров это хорошо знал.

Некоторыми учеными высматривается еще одна искусственная перегородка между героями. Марк одолел ее сердце, но не одолел ее ума. Но Гончаров показывает, как на раз-

ных стадиях взаимоотношений героев с обеих сторон участвуют и ум, и сердце, и это особенно видно в поведении Веры. Она заявляет Марку: «Я слепо никому и ничему не хочу верить, не хочу!» Очень важный прием использован Гончаровым: теории Марка даны большей частью в пересказе Веры, как она их понимает. Тут и видно, как всей полнотой чувств и мыслей поддерживается диалог героев.

И вот роковая встреча в овраге — и катастрофа. В чем «ошиблась» Вера, в чем «вина» Марка?

Со стороны Волохова не было расчета обмануть Веру. Он даже «предупредил» ее, что никаких обязательств на себя не берет в их отношениях. И в этот последний раз он развивал свою любимую теорию об отрицании «бессрочной» верности. Он собирался уехать, может быть, так лучше: в отдалении их чувства или угаснут, или созреют, и они поймут друг друга. Все завоеванное прежде рушилось, и Вера прозревала окончательно. Она с обидой говорит Марку, что напрасно увлеклась надеждой, теперь она видит, что он верен себе и в любой момент может бросить ее «как вещь»: «Для счастья не нужно уезжать, оно здесь». Вера решительно пошла домой, до поворота дороги оставалось немного, пройди она еще несколько шагов, и все кончилось бы между ними. Марк также пошел в другую сторону и считал, что отношения порваны. Почему же они бросились друг к другу в последнюю минуту? Один ученый говорит о какой-то «непреоборимой чувственности» Волохова. Нам представляется это домыслом.

Последний разговор шел в сердцах, но в любой «любви» есть своя «ненависть», есть свое сожаление о потраченных силах и есть последняя капля надежды, что все вернется. Вера только крикнула: «Марк, прощай!» — и он обернулся. Ему показалось, что его зовут, а ей показалось, что он «воротился», «понял», наконец принял ее условия: «О, какое счастье, боже, прости». Конечно, это «показалось», шепнулось ей изнутри, она хотела вернуть Марка, а для Марка ее голос был еще звоном «оттуда», откуда он уже ничего не ждал и думал, что все кончено. Гончаров в этой сцене, в ясновидении чувств подымается на уровень Достоевского и Толстого. Какая ошибка и какая трагедия, и как заложена эта ошибка в самой сущности чувств; сердце готово верить; в мгновение Марк стал «лучше», а простой «ее» голос обрел магическую силу неопределимого дара, призыва.

Вера не пала, Вера поверила. Марк не обманывал, он решил, что его «разумный эгоизм» поняли...

VI

Все прошлое Волохова: суровое воспитание, когда отец его бросил и он рос в деревне под присмотром простой бабы, грязный лазил по деревьям, купался с мальчишками в реке, плохо учился, — все это извратило его характер, но это и закалило его, придало Волохову дерзкую самостоятельность в жизни. У него особенный взгляд на все. Он видел везде одно «притворство». Недюжинный природный ум, Марк был человеком без веры и без условностей, но он был и правдолюбом, в полку грубил начальству, рапортовал, что солдат плохо кормят; потом развился атеизм, увлечение запретной литературой, а потом — обыск, высылка в провинцию, «пятно» политического...

Волохов разбивает Райского в спорах, пронизательно предугадывает его шаги в ухаживаниях за Марфинькой и Верой, иронизирует над ним. Гончаров явно старается снизить «завиральные» теории Волохова, придать его философствованиям второсортный характер. Марк все время излагает великие учения в вульгарном тоне. Даже слова Прудона — «собственность есть кража» — емкие слова, уличавшие имущие, непроизводящие классы в паразитизме, призывавшие пролетариев к «экспроприации экспроприаторов», ничего не значили в устах грызущего краденые яблоки Марка; «это вы у меня украли яблоки, они мои».

Проповедуя теорию «разумного эгоизма», Чернышевский хотел направить человеческие задатки в русло гуманизма, помощи бедным, друг другу. И его «эмансипация» женщины не сводилась к «срочной» любви без моральных обязательств. Великим проповедником «эмансипации» был Писарев, но и он хотел, чтобы в женщине увидели равноправного человека, ее ум, ее способности. И Вера стоит ближе к этому идеалу, чем Волохов, проповедующий одно «равенство». На этом пункте Вера и Марк разошлись. Демократы-разночинцы несли новые идеи в народ, а Волохов глумливо агитировал поддаться на крамолы семинариста и сам подсмеивался над его послушанием. И Вера видела это глумление и осуждала Марка.

Несомненно, во всех карикатурах повинен Гончаров —

это его злая воля. Он нарочито хочет дискредитировать движение «нигилистов». Но если бы только это было в образе Волохова, мы сегодня не говорили бы о нем. Что-то есть в образе Волохова такое, что заставляет с ним считаться всерьез. Ведь в движении «шестидесятников» были не только сильные, но и слабые стороны, неизбежная историческая ограниченность, механистичность в представлениях о сущности человека и общества, упрощение многих понятий. Мы можем чувствовать себя куда более свободными, чем критика 60-х годов XIX века в суждениях о Марке Волохове. Нам помогает историческая дистанция, прояснение ценностей во времени.

Волохов интеллектуально сильный человек, верно судит о людях, даже о живописи, о портрете Марфиньки, нарисованном Райским, при всем своем напускном антиэстетизме. Он верен дружбе и помогает Козлову в беде. Толково рассуждает о древностях, хотя и далек от уважения к музейной пыли. Он верно раскусил ничтожество местных политиканов, с сарказмом казнит мизерность их оппозиционности. Он ярче, основательнее Райского язвит и по поводу Бабушкиной «правды» и мог бы не хуже Райского с достоинством провести сцену с Тычковым. Конфликт у него с этим самодуром уже назрел свой, не хватало только повода для взрыва.

Присутствие в романе Волохова определенно обостряет все частные конфликты между героями, они выглядели бы без него блеклыми. Ведь то, что гротескно проявляется в Марке, сидит в какой-то мере и в Райском, и в Бабушке. На сером провинциальном фоне их отдельные высказывания выглядят такими же нарушениями нормы, чудачествами, а то и бунтами. Райский легко сходится с Марком, еще до встречи с Верой, и им есть о чем поговорить. И Татьяна Марковна, узнав об их ночной беседе, приютила в доме страшного Волохова. А как вырастает «столбовая дворянка» в гнев против Тычкова: ведь это ее удар «справа» все по той же тупости, которую тербит и громит Марк «слева». Печать загадочности на похождениях Марка кладет отсветы и на Веру: что означают ее исчезновения, ее тайны, «вздрагивающий подбородок», когда Райский донаимает ее вопросами; какая скрытая работа духа происходит в ней, над чем она так смеется, не поясняя на словах причины смеха.

Много было в Марке Волохове заготовлено для того,

чтобы быть значительным и, безусловно, положительным героем романа. И место в романе он, как уже говорилось, занимает подобающее, центральное, по крайней мере, логически, если не композиционно. Все герои так или иначе соотношены с ним, главным отрицателем, носителем нового, которого избрала Вера.

И все же именно образа Волохова коснулась пристрастная рука Гончарова, служащего ведомства печати, цензора, ведущего счеты с «нигилистами». И образ Волохова оказался испорченным. Гончаров встречался с «нигилистами» в жизни: вспомним того же Любимова. Был у Гончарова родственник, племянник Владимир Кирмалов, с которым он вел, словно с Волоховым, нещадные споры.

В психологическом плане Гончаров меньше дискредитирует Волохова. Марк не хотел терять Веру навсегда, в нем тоже работали инстинкты, страсти, его жгла совесть. В мозгу Волохова все время било, словно молотом: он слишком пошел на призыв природы. Ведь он не собирался сдавать позиций, соблюдать обряды, венчаться и знал, что для Веры слова: «Ты вернулся, Марк» — означали все.

В замашках Волохова, ставших его будничными жестами, «второй натурой», можно усмотреть проповедовавшие в тогдашней демократической печати представления о человеке в духе вульгарного материализма, рассматривавшего человеческую сущность абстрактно, как «человека вообще». А это вело к представлениям о «требованиях человеческой природы» как извечных, непреодолимых, безотчетных, сводившихся нередко к инстинктам. Общественная, социальная сущность человека оказывалась неосознанной, несмотря на тут же проповедоваемые радикальные требования для обиженного «большинства». Эти полярности уживались рядом. Далеко не во всем ответственен сам Волохов, кое в чем виновата и его эпоха, уровень тогдашних теорий. Приращение духовной стороны в человеке, недооценка эстетики (по-своему коснувшаяся даже Писарева), утилитаризм и утопизм в трактовке проблем будущего социалистического общежития, упрощенное представление об этике и морали в жизни «коммуной» — все это накладывает печать на теории Марка Волохова как продукта своего времени. Ведь очень скоро развалились тогдашние известные «коммуны», в том числе и «слепцовская», и та, в которой участвовали Любимов и Майкова. Им не хватало тех самых «корней», жизненной основы, ко-

торые требует Вера от «новой правды» Марка Волохова.

В самом передовом демократическом лагере не было единомыслия по многим вопросам: велась полемика между самыми передовыми журналами — «Современником» и «Русским словом». Ведь не все были в восторге и от романа «Что делать?», даже свои критики-демократы. Образ Рахметова не принимал Шелгунов, тот самый, который «ругал» Гончарова за образ Волохова. Он видел в Рахметове схему, «барина», за которым народ не пойдет. Вот как все было противоречиво. Писарев как материалист и революционер повинен в некоторых упрощениях теории своего учителя Чернышевского. Что же можно было требовать от «дешевых разносчиков» учения, таких как Волохов? Писарев первый заговорил о решающей роли в истории не масс трудящихся, а «критически мыслящих» личностей. Отсюда близко до той гипертрофии своего собственного «я», на котором строится образ Волохова.

Следовательно, многое выдумывая о Волохове с целью его дискредитации, Гончаров кое-что и не выдумывал. Преследуя свои цели в борьбе с «нигилизмом», он констатировал и некоторые объективные его отрицательные черты.

Гончаров как психолог совершил большую ошибку в конце романа, заставив Волохова отказаться от Веры после того, как она отдалась ему. Герой спешит куда-то, скрывается с глаз. Такие бегства от трудностей были уже не в духе героев разночинной русской литературы. Марк должен был остаться с Верой: оба они не судимы судом других людей, а только взаимным. По своему упорному характеру Волохов вряд ли спасовал бы именно теперь. Отношения с Верой могли бы войти в нормальную колею, обе стороны поняли, как много они принесли на алтарь дружбы и убеждений. Особенно возможно было дальнейшее «возрождение» Марка по уже намеченной линии духовного сближения с Верой. Само раскаяние в «хитрости», за которую теперь честно казнится в душе Марк, служит благодатной почвой для сглаживания конфликта. От карикатуры на демократов Марк приблизился бы к их «подлинникам».

Но эта ошибка Гончарова была связана с сознательным намерением спутать все прежние карты и произвести их раскладку заново. Гончаров заставляет Веру «переродиться», отказаться от «новой правды», вернуться под крылышко Бабушки, отречься от права жить своим умом.

Этот искусственный конец — явная выдумка автора, неправдоподобная психологически и реакционная по существу. Перед нами красноречивый пример, когда ложная идея губит художественность. Автор заставляет поверить нас, что Вера теперь не Вера, она будет безвольным существом при Тушине, только женой, мелкой филантропкой, разменивающейся на малые дела, и никогда не спросит у него: «А что же дальше?» И он простит ей грех и никогда не попрекнет ее за него. Вера будто бы способна проникнуться его бездуховным делячеством и засесть за его приходно-расходные книги.

VII

Воплощением «идиллии», способной перекрыть даже трагедию, случившуюся в молодости, является Бабушка, Татьяна Марковна Бережкова. В звучании ее фамилии скрыт тихий намек на тот «берег», которого надо держаться в жизни и к которому надо грести в случае беды. Бабушка оберегает очаг, обычаи, она рачительна в хозяйстве, заготавливает впрок внукам приданое. Образ ее усложняется важными ретушами, которые сообщают ему энергию и жизненное правдоподобие. Она умна опытом традиций, и она достойная оппонентка новоприбывшего Райского. Отчество «Марковна», может быть, даже бросает свет и на способность понять неумного Марка Волохова (иначе зачем такая «перенаселенность» сходными звучаниями имен в одном романе?). Она сама насквозь видит Тычковых и то, какими неправдами обросла защищаемая им «старая» жизнь. А признание в молодом «грехе» взрывает представление о традиционной Бабушке, включает и ее в водоворот страстей, весьма схожих с теми, которые чуть не погубили Веру. Именно отсюда протянута первая рука помощи Вере: «мой грех». В том и «мой», что в юности Татьяна Бережкова полюбила того, кто был ей не «парой», против воли родителей, по выбору своего сердца и ума, по своей тогдашней «новой правде»... И что же? Прожила ведь Бабушка весь век своим умом, и на других хватило. Она должна была придумать с Ватутиным тот самый компромисс на всю жизнь, который теперь навязывается Вере с другим человеком, не с Волоховым.

Тут, конечно, большой произвол вершится со стороны автора. Гончаров понял, что «старая Бабушкина правда»

должна быть подкреплена ее подновленным вариантом. Отсюда союз Бабушки с Тушиным.

Тушин — предприниматель, капитализирующийся помещик, представитель не обороняющейся патриархальности, как Бабушка, а самой что ни на есть русской «партии действия». Гончаров верит, что новые экономические отношения в России выдвигают деятелей, способных начисто упразднить Волоховых. В Тушине есть энергия действия и в то же время незаемная русская самобытность, идущая от дедов, целостность, немногословность, отсутствие рисовки, делающие его человеком, который всегда чувствует себя «дома». Тушин должен стать новым, логически центральным героем, к которому сведутся все линии романа. Тут уготован не «обрыв», а «почва», восхождение даже для павших, всеобщий подъем русской жизни.

Тушин не просто владелец лесов, за которыми бережно ухаживает, с выгодой их продает. Обзаведясь английской лесопилкой, он пытается играть роль заволжского Роберта Оуэна, искателя каких-то братских, на общих паях основанных отношений со своими рабочими. Вот как извратилась идея «коммуны». Он строг и справедлив, бережлив, но не прочь и покутить с друзьями, чтобы весь город «дрогнул». Последнее — уж чисто русская размашистость. Когда-то в замыслах Гончарова политик сменил художника, потом нигилист сменил политика, теперь нигилиста должен сменить делец. Такова эволюция главного героя романа в замыслах Гончарова. Но в конце замена произошла самая неравноценная. Несмотря на свою респектабельность, самоуверенность, Тушин, конечно, хищник, эксплуататор, его цельность — синоним примитивности, бездуховности, как бы ни скрывал это Гончаров. Тушин — это тело, мясо, вещь. Впрочем, автор и сам считал образ Тушина «недоконченным».

Создавая образ Тушина, призванного как бы дать ответы на все злободневные вопросы, поставленные в романе, Гончаров порывал с благородными традициями русского реализма, никогда не прославлявшего бизнесменов как героев, способных сказать России «всемогущее слово «вперед». Подобные герои никогда не идеализировались, они всегда выводились как отрицательные, принадлежащие к миру корысти, наживы, к антинародным силам. Они никогда не смыкались с подлинно передовыми стремлениями русского общества. Русская буржуазия с самого

своего появления шла рука об руку с крепостничеством и самодержавием. В образе Тушина с наибольшей силой отразилась эволюция позднего Гончарова в сторону охранительных начал.

Но, по счастью, промахи Гончарова с образом Тушина и навязанной ему ролью в «Обрыве» оказались столь самоочевидными, что они не смогли определить собой основного критического пафоса романа, и «Обрыв» всей своей логикой говорил читателю совсем другое. Роман увлекательно и глубоко обосновывал право героев на поиски «новой» жизни, новых отношений, любви, дружбы, дела. Гончаров создал крупнейшее произведение русского реализма, захватывающее своей достоверностью.

«Обрыв» — важная веха в формировании русского многоголосого романа, в котором действует множество героев, несколько параллельных потоков и наблюдается изменчивость живого человека.

Гончаров поднялся на высокий уровень художественной типизации. Споры людей «шестидесятых» годов и его «Обрыв» имеют непреходящий, общечеловеческий смысл: в них показывается схватка нового со старым.

Гончаров связал воедино проблемы общественно-политические с нравственными и эстетическими, показав, как одно не может существовать без другого, как прогресс всегда должен вести к расцвету личности и общества.

Связанная с переходом к новому борьба против старого не должна приобретать форму оголтелого «нигилизма», безоглядного отрицания опыта отцов, общечеловеческих ценностей. Тут при резком, даже революционном переходе, собственно, не должно быть «обрыва», а необходима преемственность лучших традиций, самоутверждение живого.

Изобразительность крупнейшего русского художника в этом романе, пожалуй, достигла наибольшей высоты по сравнению с его предыдущим творчеством. Она оказалась спасительным началом, способствовавшим тому, чтобы оградить широко нарисованные полотна русской жизни, яркие характеры людей от некоторых ложных толкований, предвзятых идей, к сожалению вредивших Гончарову-реалисту в поздние годы его жизни. Какой-то утренней свежестью веет от «Обрыва» там, где торжествует непосредственная наблюдательность автора, его художнический такт, верное умение класть краски. Эта изобразительность сообщает вечное обаяние «Обрыву».

М. Еремин



КНИГА
СУДЕБ
НАРОДНЫХ

(«Записки охотника»
И. С. Тургенева)

Есть в этой книге свойство, которое при первом чтении — а это чаще всего бывает в юности — производит на нас почти разочаровывающее впечатление: очень уж все в ней ясно, просто, так что ждать чего-то необыкновенного, захватывающего вроде бы и неоткуда. Но позднее, когда обогатится наш читательский опыт, как раз это свойство больше всего и удивляет. Кажется, что эта книга — не произведение в общепринятом смысле этого слова, а именно *записки*. Жизнь как бы невзначай обнаруживала перед художником свои секреты и тайны, а он добросовестно, не мудрствуя лукаво, записывал...

Конечно, это преувеличение, но, знакомясь с основными фактами биографии Тургенева, убеждаешься, что жизнь не мало «позаботилась» о том, чтобы именно он, Тургенев, написал эту книгу.

I

Иван Сергеевич Тургенев родился в дворянской семье. Это для нас привычно: большинство крупнейших русских писателей XIX столетия были по происхождению дворяне.

И может быть, привычка-то как раз и мешает нам видеть парадоксальность самого этого факта.

В послепетровскую эпоху лучшие люди из дворян органически усваивали главнейшие достоинства мировой культуры, без чего никакое творчество самобытной национальной культуры было немыслимо.

Но дворянская культурность выростала на почве, которая по своему существу была враждебна культуре. Крепостничество определяло и быт, и нравы, и самую психику дворянской массы. Семья Тургеневых могла бы служить выразительнейшим примером того, как крепостничество уродует характеры самих господ. Мать Тургенева, Варвара Петровна, — говорить нужно сначала и преимущественно о ней, потому что она была фактически главой дома, — происходила из провинциальной помещичьей семьи Лутовиновых. После смерти своего дяди — Ивана Ивановича Лутовинова — она еще до замужества унаследовала все его большое состояние. Сергей Николаевич Тургенев женился на ней только потому, что его отцу, а стало быть, и ему самому грозило полное разорение.

Отношения между супругами определились довольно скоро. В доме царил атмосфера отчужденности и еле сдерживаемого взаимного раздражения. Они сходились, пожалуй, только в одном: в стремлении дать своим детям наилучшее образование. На это не жалели ни денег, ни собственных усилий. Но когда речь заходила о его детстве, Тургенев чаще всего вспоминал о том, в чем особенно резко сказывались крепостнические порядки и обычаи их семьи. Варвара Петровна считала телесные наказания универсальной мерой внушения; само собой понятно, что предназначена она была прежде всего для крепостных, но применяли ее и к собственным детям. Их секли за все: за невыученный урок, за непонятую взрослыми шутку или за пустяшную шалость, секли по подозрению и чуть ли не на всякий случай. Конечно, в детские и ранние юношеские годы Тургенев вряд ли еще понимал, что он — барчук, которого секут по высокому педагогическим соображениям «в комнатах» и «любя», и те кучера, повара, сенные девушки, мальчишки и казачки, которых по распоряжению его матери секли на конюшне, — жертвы одного и того же порядка, одной и той же морали. Но горячо, до боли сочувствовать их страданиям он научился уже тогда, в этой жестокой домашней школе.

Писать Тургенев начал в годы учения в Петербургском университете (1834—1837). Но тогда он был еще далек от мысли, что литературная деятельность — его жизненное призвание. Отчасти, может быть, и поэтому он наряду с литературными занятиями много времени посвящал изучению философии. Интерес к философии был настолько серьезен, что Тургенев намеревался посвятить себя профессорской деятельности — именно по кафедре философии. Желание усовершенствоваться главным образом в этой области знаний и привело Тургенева в Берлинский университет (1838).

Через много лет Тургенев рассказал о том, что первый раз он ехал за границу не ради одной только университетской науки: «Тот быт, та среда и особенно та полоса ее, если можно так выразиться, к которой я принадлежал — полоса помещичья, крепостная, — не представляли ничего такого, что могло бы удержать меня... Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел... Мне необходимо нужно было удалиться от моего врага затем, чтобы из самой моей дали сильнее напасть на него. В моих глазах враг этот имел определенный образ, носил известное имя: враг этот был крепостное право. Под этим именем я собрал и сосредоточил все, против чего я решил бороться до конца, с чем я поклялся никогда не примиряться... Это была моя аннибалова клятва...»

Правда, эта решимость тогда не была еще подкреплена опытом, враг был осужден, но его силы и слабости во многом оставались непонятыми, а поэтому и представления о средствах борьбы с ним — самыми неопределенными или вовсе превратными. Достаточно сказать, что Тургенев в то время склонен был думать, будто крепостничеству можно успешно противодействовать, используя для этого николаевский государственный аппарат. Вероятнее всего, преимущественно этими соображениями он и руководствовался, когда после возвращения из-за границы (1842) решил поступить на службу в министерство внутренних дел. Он вскоре понял иллюзорность этих надежд, вышел в отставку и стал заниматься только литературой; однако и общественно-политическое значение литературной деятельности на первых порах он понимал также еще весьма неопределенно. Тургеневу предстояло пройти еще одну школу —

школу осмысления общественно-политической и литературной жизни России. К счастью, такая школа в России тогда существовала; главным наставником в ней был В. Г. Белинский.

В феврале 1843 года состоялось личное знакомство Тургенева с Белинским. Белинский был старше Тургенева на семь лет, но ни тот, ни другой не замечали этой разницы. Литературная программа Белинского была достаточно широкой, чтобы объединить таких разных — и по характеру дарования и по общественному темпераменту — писателей, как Некрасов и Гончаров, Достоевский и Григорович, Герцен и Тургенев, Панаев и В. Даль. Но она вместе с тем была и вполне определенной, строго соотношенной с потребностями общественного развития тех лет; эта определенность выражалась одним именем: Гоголь. Именно по пути этого великого художника с его пафосом беспощадной и всеобъемлющей критики помещичье-чиновнической России Белинский и призывал идти молодых писателей. Так усилиями Белинского и его ближайших учеников была создана гоголевская школа в литературе — школа, которую обыкновенно называют «натуральной». С нею Тургенев и связывал настоящее начало своей литературной деятельности.

Тургенев не принадлежал к числу тех писателей, к кому широкое признание приходит скоро или даже сразу. Первый успех пришел к нему только в 1843 году, когда была напечатана большая безоговорочно хвалебная рецензия Белинского на его поэму «Параша». Тут еще раз во всей своей силе обнаружилась неповторимая способность Белинского видеть в первых, еще далеких от совершенства произведениях того или иного писателя самые коренные свойства его таланта.

Вот как в этой рецензии определены отличительные черты таланта Тургенева: «...верная наблюдательность, глубокая мысль, выхваченная из тайника русской жизни, изящная и тонкая ирония, под которою скрывается столько чувства, — все это показывает в авторе, кроме дара творчества, сына нашего времени, носящего в груди своей все скорби и вопросы его». Эти строки похожи на пророчество задним числом; кажется, что такие заключения мог сделать только человек, хорошо изучивший и «Записки охотника», и «Рудина», и «Отцов и детей».

В «Литературных и житейских воспоминаниях» Тургенев признался, что когда он прочитал эту статью, то от го-

рячих похвал критика «почувствовал больше смущения, чем радости». И это понятно: статья учителя не только ободряла молодого писателя, но и обязывала его, давала критерий требований к самому себе и меру ответственности перед собственным талантом, перед литературой, перед обществом.

Главная мысль этого своеобразного поучения заключалась в указании на «скорби и вопросы» времени. Молодые литераторы тех лет, как и подавляющее большинство читателей «Отечественных записок», где печатались статьи Белинского, хорошо понимали, что в его устах эти слова являлись одним из обозначений *социальной* темы. Именно в разработке этой темы великий критик видел залог дальнейших успехов в развитии русской литературы. С этой позиции уже видны пути к «Запискам охотника».

III

В истории литературы есть книги, которые выражают целые эпохи не только в развитии искусства и литературы, но и всего общественного сознания. «Записки охотника» были непосредственным и наиболее глубоким выражением общественной и литературной борьбы в России сороковых годов XIX столетия, центром которой был вопрос о крепостничестве, то есть вопрос о судьбе закрепощенного народа.

В казенном оптимизме недостатка не было: Булгарин, Греч, Кукольник вместе с присоединившейся к ним «младой порослью» хвалителей продолжали на все лады, со всеми словесными украшениями уверять русских людей, что Россия благоденствует, что русский мужик — смиренный и набожный — видит в своем барине наставника и благодетеля, а барин — просвещенный и попечительный — общается мужика к благам цивилизации.

Трудно сказать, чего было больше в этой идеологической бутафории — невежества или цинизма; правящие верхи, безнадежно отстав от реального хода жизни, угрожавшего их собственному существованию, старались обмануть общественное мнение и вместе с тем тешили самих себя. Но с фактами все-таки приходилось считаться; от публики их тщательно скрывали, но правительство-то, как писал Белинский в письме к Гоголю (1847), хорошо знало, «что

делают помещики со своими крестьянами, и сколько последние ежегодно режут первых». Кризис крепостнических отношений давал себя знать на каждом шагу, и Николай I должен был признаться, что откладывать решение крестьянского вопроса нельзя. В тиши министерских кабинетов сочинялись соответствующие, более чем скромные проекты и представлялись на утверждение. Но крепостникам из государственного совета и такие проекты казались слишком радикальными, а правительство, как бы обрадованное этим сопротивлением, ограничивалось, по выражению Белинского, «робкими и бесплодными полумерами в пользу белых негров».

Все это старались делать в глубочайшей тайне, но факт обсуждения крестьянского вопроса скрыть от общественности не удалось, и если не прямо, то косвенно, при помощи самых темных обиняков и эзоповских ухищрений стали говорить в печати о социальных отношениях в деревне.

В 1845—1846 годах Тургенев все еще не был уверен в своем писательском призвании и даже «возымел — как писал он в своих воспоминаниях — твердое намерение вообще оставить литературу; только вследствие просьб И. И. Панаева, не имевшего чем наполнить отдел смеси в 1-м номере «Современника», я оставил ему очерк, озаглавленный «Хорь и Калиныч». (Слова «Из записок охотника» были придуманы и прибавлены тем же И. И. Панаевым с целью расположить читателя к снисхождению.) Успех этого очерка побудил меня написать другие; и я возвратился к литературе».

Уже в первых очерках и рассказах из «Записок охотника» обращала внимание широта авторского кругозора. Тургенев как будто бы писал с натуры, но его очерки и рассказы не производили впечатления этюдов или этнографических зарисовок, хотя он не скупился на этнографические и «краеведческие» подробности. Частная жизнь, по-видимому, невымышленных людей, кажется, даже с их собственными именами и фамилиями обыкновенно дается у него в такой системе сопоставлений, которые показывают, что в поле зрения автора — *вся Россия* в ее связях со *все*м миром. Благодаря этому каждая фигура, каждый эпизод при всей своей индивидуальной непосредственности, а иногда и кажущейся мимолетности или случайности приобретают особую значительность, а содержание той или иной вещи

оказывается шире воспроизводимого в ней жизненного материала. И все-таки когда «Записки охотника» вышли отдельной книгой, каждое из составляющих ее произведений предстало перед читателями в новом, в некоторых случаях даже совершенно неожиданном свете: любой рассказ или очерк, какова бы ни была степень его фабульной «закругленности», сюжетной законченности, является неотъемлемой частью всей книги как целого произведения, которое сцементировано единой темой и общим художественным заданием и образом «охотника», рассказчика-литератора, дворянина по общественному положению. Кто он — сам Тургенев?

В рассказе «Живые мощи» Лукерья говорит о Спасском, как о вотчине рассказчика; но та же Лукерья называет его Петром Петровичем. Однако важнее, чем это раз мелькнувшее имя, другое различие: «охотник» не столько раскрывает тему книги, сколько маскирует ее — он, по-видимому, просто рассказывает о том, что с ним случилось, что он видел и запомнил; он как будто вовсе не задумывается над тем, что то, о чем идет речь сейчас, в этом очерке, как-то связано с тем, что он рассказывал раньше. А Тургенев этого не забывает: сравнивая, сопоставляя, систематизируя, он разрабатывает тему необычайного размаха. В одном из писем супругам Винардо Тургенев сказал, что в этих его очерках речь идет «о русском народе, самом странном и самом удивительном народе, какой только есть на свете». Эта главная тема определяла структуру как всей книги в целом, так и любого из составляющих ее произведений.

IV

Современники Тургенева — и те, кто осуждал его книгу, и те, кто приветствовал, — все считали ее книгой антидворянской.

Книга Тургенева продолжала одну из самых благородных традиций русской литературы, начатую еще Кантемиром и окончательно утвержденную Гоголем. В творчестве литературных сверстников Тургенева — Герцена, Некрасова, Гончарова, Салтыкова, Писемского — обличение дворянства занимало едва ли не центральное место. В критике тех лет — и не только откровенно реакционной — стали поговаривать, что эта тема уже исчерпана и что пора пока-

зать «светлую сторону» жизни. «Записки охотника» сразу обнаружили никчемность этих укоризн.

Одной из самых устойчивых идей официальной крепостнической идеологии на протяжении многих лет была идея дворянского просветительства. Защитники дворянских привилегий говорили, что типичность гоголевских, например, помещиков ограничена: они равнодушны к нуждам общества, погрязли в мелочных своекорыстных заботах, — это правда; но такое происходит потому, что они невежественны, непросвещенны; а большая-то часть дворян — люди просвещенные и, стало быть, гуманные; эти дворяне и несут на своих плечах всю тяжесть государственных забот, и, уж конечно, они прежде всего пекутся о благе своих крепостных крестьян.

Защитники этих идей цеплялись за проверенный историей факт: просвещение действительно обладает великой преобразующей силой. Вопрос состоял в том, совместимо ли просвещение с интересами и традициями класса русских помещиков. Вопрос был поставлен и отрицательно решен уже Радищевым; «вслед Радищеву» об этом много размышлял, постепенно освобождаясь от иллюзий насчет русского дворянства, и Пушкин. Тургенев, как и многие современные ему русские писатели, не один раз возвратится к обдумыванию этого вопроса и в зависимости от развития общественной борьбы в стране будет решать его по-разному. Но теперь, в годы создания «Записок охотника», он казался ему едва ли не эфемерным.

В «Записках охотника» Тургенев часто прибегает к приему сопоставления времен — старого и нового. Что бы ни говорили по этому поводу герои — хвалят ли они старые годы или не одобряют, — авторская оценка прошлого ясна: «золотой век» русского дворянства — век Екатерины II и Александра I — это преимущественно век дворянского разгула, мотовства (стоит только вспомнить забавы и потехи графа Орлова-Чесменского, о которых рассказывает однодворец Овсяников), разврата и самоуправства. Ну, а новые, николаевские времена? Как это ни странно, но именно в эту глухую пору казенные борзописцы больше, чем когда бы то ни было, кричали об успехах просвещения. Овсяников, по-видимому, согласен с этим, «особенно в дворянах» видит он много изменений к лучшему: «а что покрупней — тех и узнать нельзя» — так они «обходительны и вежливы»; «всем наукам они научились, говорят так сладко, что

душа умиляется». Об одном из таких дворян нового времени — об Александре Владимировиче Королеве, который и в университете обучался, и за границей побывал, и рассказывает старый однодворец. Вот речь Королева о размежевании: «хотя размежевание, бесспорно, выгодно для владельцев, но в сущности оно введено для чего? — для того, чтоб крестьянину было легче, чтоб ему работать сподручнее было, повинности справлять; а то теперь он сам своей земли не знает и нередко за пять верст пахать едет, — и взыскать с него нельзя». Потом он сказал, «что помещику грешно не заботиться о благосостоянии крестьян, что крестьяне от бога поручены, что, наконец, если здраво рассудить, их выгоды и наши выгоды — все едино: им хорошо — нам хорошо, им худо — нам худо...». Но неспроста, видно, Тургенев наградил Овсяникова выразительным именем — Лука Петрович: в заключение сюжета он сообщает, что Королев не уступил «четырех десятин мохового болота», потому что его сосед «поскупился королевскому приказчику сто рублей ассигнациями взнести».

«— А каково он в своем именье распоряжается?» — спрашивает «охотник».

«— Все новые порядки вводит. Мужики не хвалят», — отвечает Лука Петрович. Таков, по Тургеневу, окончательный приговор крепостническому «просветительству»: мужики не хвалят.

Как поступает Королев со своими крестьянами, не сообщается. Но в книге есть рассказ «Бурмистр», в котором повествуется еще об одном «просвещеннейшем» помещике — об Аркадии Павлыче Пеночкине. Здесь обличительный пафос «Записок охотника» переходит в саркастическую тональность.

Рассказывая о Пеночкине, Тургенев в сущности ничего не оставляет для догадки читателя. Показателен в этом смысле эпизод умирения «бунта» в Шипиловке: «...— Нет, брат, у меня бунтовать не советую... у меня... (Аркадий Павлыч шагнул вперед, да, вероятно, вспомнил о моем присутствии, отвернулся и положил руки в карманы)». Ведь и знаменитый этот его «культурный» приказ «Насчет Федора... распорядиться» был отдан ради того же «охотника», а не будь его, Пеночкин «распорядился» бы и от «собственных рук»; тут у него свой стиль: «...в случае так называемой печальной необходимости, резких и порывистых движений избегает и голоса возвышать не любит, но более

тычет рукою прямо, спокойно приговаривая: «Ведь я тебя просил, любезный мой», или: «Что с тобою, друг мой, опомнись», — причем только слегка стискивает зубы и кривит рот». Так и виден во всей своей мерзости мелкий тиранчик, упивающийся безнаказанностью и вымещающий свое ничтожество на беззащитных людях.

В этой отвратительной фигуре заключено обобщение огромной силы. Когда В. И. Ленину понадобилось дать наглядное представление о том, что такое лицемерие либерально-буржуазного политика, он назвал читателю именно Пеночкина¹.

В фигуре Пеночкина взгляды автора «Записок охотника» на идеи «просвещенного» дворянства выразились весьма определенно. В цивилизации Пеночкины ценили только подробности комфорта, а вся их «европейская образованность» заключалась в десятке ходовых французских или английских фраз. В отношении к крестьянам, к народу — а это для Тургенева было главным в оценке личности помещика — «просвещенность» сводилась к словесному извыву, что, дескать, они «о благе своих подданных пекутся». В действительности Пеночкин ничем не отличается от Мордария Аполлоныча Стегунова из очерка «Два помещика». Тот прямо говорил: «По-моему: коли барин — так барин, а коли мужик — так мужик...» Читателю «Записок охотника» было не трудно заметить это сходство: в «Бурмистре» и в «Двух помещиках» есть аналогичные эпизоды — Мордарий Аполлоныч тоже приказал высечь Васю-буфетчика и наслаждался своим палачеством открыто и нагло.

Истинное просвещение, высшей целью и конечным результатом которого является, как известно, гуманность, несовместимо с помещичьим существованием и с положением всего русского дворянства сверху донизу — это одна из важнейших мыслей «Записок охотника». Правда, на первый взгляд может показаться, что для вывода обо всем дворянстве в книге недостаточно жизненного материала: ведь «охотник» — человек скромный, в крупных охотничьих затеях не участвует и поэтому обыкновенно имеет дело с помещиками средней руки, а то и вовсе с мелкотой вроде Радилова или Чертопханова. Но в нескольких сюжетах все-таки есть экземпляры и покрупнее: в очерке

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 16, М., 1959, с. 43—44.

«Два помещика» рассказывается об отставном генерале Вячеславе Илларионовиче Хвалынском; в рассказе «Ермолай и мельничиха» представлен Александр Силыч Зверков, который в Петербурге занимает «довольно важное место»; в рассказе «Чертопханов и Недопюскин» действует «наследник из Петербурга» Ростислав Адамыч Штоппель; и, наконец, в «Гамлете Щигровского уезда» блистает сановник высшего ранга.

Эти важные персоны, за исключением Зверкова, действуют в окружении провинциальных помещиков. Тургенев мало заботился о том, чтобы какими-нибудь более или менее убедительными сюжетными ходами «оправдать» появление таких героев на страницах своей книги (ввод очерка о Хвалынском почти издевательски прост: «кстати»). Публицистическая тенденция здесь обнаруживается почти открыто: они ему нужны для того, чтобы направить внимание читателя, так сказать, по вертикали — от Недопюскина к Штоппелю, от какого-нибудь простоватого степняка Кирилы Селифаныча к сановнику, пребывающему у самого императорского трона.

Те из дворян, которые выбились на верхи социальной и государственной иерархии, отличались от «низших» только степенью хамства; Хвалынский к своим мелкопоместным соседям относится грубо-пренебрежительно: «Боллдарю, Палл Асилич» или: «Па-ажалте сюда, Михал Ваныч», но «удивительная происходит в нем перемена», когда он имеет дело с «высшим»: «и улыбается-то он, и головой качает, и в глаза-то им глядит — медом так от него и несет». Правда, такое поведение Хвалынского можно объяснить его прошлым; откуда у него взяты понятия о чести и о человеческом достоинстве, если он и генеральскую-то карьеру сделал по-лакейски: «говорят, будто он принимал на себя не одни адъютантские обязанности, будто бы, например, облачившись в полную парадную форму и даже застегнув крючки, пѣрил своего начальника в бане...» Но ведь большинство дворян лакействовало — так, бескорыстно, можно сказать, по душевному влечению. Александр Михайлович Г*** из рассказа «Гамлет Щигровского уезда» «жил на большую ногу... давным-давно вышел в отставку и никаких почестей не добивался», а сановника ждал со страхом и трепетом и, когда тот приехал, заискивал и лебезил перед ним не хуже, чем вся поместная мелкота.

Выводя на свет божий домашние тайны дворянства,

Тургенев все время помнил и «первого дворянина России» — Николая I. Конечно, в цензурных условиях тех лет сказать о нем открыто было нельзя. Приходилось ограничиваться намеками. Царь для большинства дворян был высоко и далеко, но они хорошо знали, что это — их царь; и они очень часто в своих ухватках подражали ему, определяя таким образом цену и ухваткам самого царя. Зверков рассказывает «охотнику» о том, как его супруга («пухлая, чувствительная, слезливая и злая») любила Арину (ту самую, которую она потом продала как «неблагодарную», а ее возлюбленного Петрушу отдала в солдаты): «жена моя просто к ней пристрашивается, жалует ее, наконец, помимо других, в горничные к своей особе... замечатель!..» Или еще: в очерке «Два помещика» есть «попутная» вставка об одном важном петербургском чиновнике, который «приказал своим крепостным бабам носить кокошники по высланному из Петербурга образцу; и действительно, до сих пор в имениях его бабы носят кокошники... только сверху кичек...». Тут намек откровеннее: дело в том, что еще в 1830-х годах Николаю I вздумалось, чтобы все дамы, не исключая и царицы, появлялись на некоторых придворных балах в русских «национальных» одеяниях, самой заметной и обязательной подробностью которых и был именно кокошник. Тургенев задумал и начал писать, но, в предвидении цензурного запрета, не закончил предназначавшийся для «Записок охотника» рассказ «Русский немец и реформатор»; один из героев этого рассказа управлял своим имением в точности так же, как Николай I — Россией.

Созданная Тургеньевым потрясающая по своему размаху и убедительности картина дворянских нравов неизбежно ставит перед читателем вопрос: как все-таки могут люди, получившие образование, жить в этой отравленной атмосфере тирании и всеобщего рабства. Конечно, взятый отвлеченно, этот вопрос наивен. Тургенев хорошо знал, как велик соблазн власти над другими людьми, как легко подчиняются люди комфорту и роскоши и как тесно связан каждый человек со своей средой и т. п. Но он знал и другое: инерция жизни при всем ее могуществе действует отнюдь не фатально, разные люди могут относиться к ней по-разному; жизненная позиция человека, в главном предопределяемая окружающими обстоятельствами, зависит и от свойств его *натуры*.

Если присмотреться ко всем этим благоденствующим Полутыкиным, Пеночкиным, Королевым, Стегуновым, Хвалынским, Штоппелям, Зверковым, сановникам, князьям и графам, то нельзя не заметить одной общей им всем черты: это все посредственности, люди с жалким умом и хилыми чувствами (недаром в помещичьей среде так много закоренелых холостяков и старых дев). Потому-то им так и подходит стадная мораль — с фанаберией, удобно заменяющей им чувства чести и человеческого достоинства, и лакейством, которое вполне сходит у них за любовь и уважение к людям. Ничтожные люди, они способны ценить в других людях только грубую силу, в чем бы она ни проявлялась — в чиновничьем произволе или в причудах богатства, в капризах наглости или в хитросплетениях подлости. Все, что выходит за границу их ползучего разума, они преследуют — упорно и неотступно.

Аркадий Павлыч Пеночкин пользуется в дворянском обществе всеобщим уважением; «дамы от него без ума и в особенности хвалят его манеры». И Петр Петрович Каратаев, пока «куражился» и проматывал свое имение, если уж и не числился в уважаемых членах местного дворянского общества, то и не привлекал его осуждающего внимания. Но стоило ему влюбиться в крепостную девушку Матрену, как все немедленно изменилось. «Заспанная и злобная скупка праздного барства» показала себя! Госпожа Марья Ильинична, узнав, что Каратаев хочет купить у нее Матрену, потому что любит ее, не упустила случая потешить свою тиранскую душонку: «мне не угодно; не угодно, да и все тут». Захоти Петр Петрович «пристроиться, жениться, поискать хорошей партии», она бы его одобрила, а если бы он согласился жениться на ее «зеленой» компаньонке, то она, может быть, не поскупилась бы и на приданое; но искреннее чувство, да еще к холопке — этого она простить не могла. «Общество» ее одобрило, а Каратаева осудило и в конце концов выбросило из своих рядов.

А Пантелей Чертопханов? Ведь он погиб потому, что по меркам дворянского общества в его натуре было слишком много непосредственности, слишком был он щепетилен в вопросах чести и собственного достоинства, слишком увлекался — одним словом, потому, что чуть-чуть возвышался над уровнем посредственности с ее приспособительной пластичностью. Дворянское общество непримиримо враждебно всем, кто, подобно Александре Андреевне из

«Уездного лекаря» или Василию Васильевичу из рассказа «Гамлет Щигровского уезда», жаждет добра всем, кто способен ценить в человеке человеческое.

V

Мысль о том, что крепостное право развращает самих дворян и губит лучших людей этого сословия — важная в «Записках охотника», но все-таки не главная; генеральной темой книги является тема влияния крепостничества на судьбы народа.

Картины крестьянской жизни в литературе 1840-х годов не были редкостью. В сущности, это было одним из следствий поворота литературы к теме маленького человека, еще в 1830-х годах наметившейся в творчестве Пушкина и Гоголя, а в 1840-х годах окончательно определившейся в произведениях писателей «натуральной школы». Крупным мастером изображения мужика тогда считался В. И. Даль (Казак Луганский); образы крестьян встречались в произведениях Герцена тех лет, в стихотворениях Некрасова и других молодых писателей. Однако до известного времени тема крестьянской жизни в творчестве большинства писателей была еще побочной и значительного влияния на характер развития всей литературы не оказывала.

Но во второй половине 1840-х годов — в особенности после появления повестей Д. В. Григоровича «Деревня» (1846) и «Антон-Горемыка» (1847) — положение изменилось. Теперь эта тема определилась как тема крепостных отношений. Конечно, на первых порах она по ряду причин не могла быть взята во всей ее широте и глубине. Григорович, например, развивал эту тему прежде всего в нравственно-эмоциональном плане: и в «Деревне» и в «Антоне-Горемыке» по злой воле помещиков и их прислужников страдают хорошие, добросердечные крестьяне. Осуждение крепостничества и сочувствие угнетенным было выражено в этих произведениях совершенно недвусмысленно, но крестьянин для Григоровича — все-таки только «маленький человек», заслуживающий сочувствия и нуждающийся в помощи. В нравственном отношении крестьяне Григоровича, бесспорно, выше своих угнетателей-помещиков, но в его повестях в сущности не было еще речи о подлинной

социальной и государственной значимости и ценности двух основных классов русского общества — дворян и крестьян. Именно эти социальные явления и стали в центре внимания Тургенева — автора «Записок охотника».

Белинский объяснял успех «Хоря и Калиныча» тем, что в этом очерке Тургенев «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто не заходил. Хорь, с его практическим смыслом и практической натурой, с его грубым, но крепким и ясным умом... — тип русского мужика, умевшего создать себе значущее положение при обстоятельствах весьма неблагоприятных».

Заглавие первого очерка этой книги, по-видимому, подготавливало читателей к тому, что смысл его следует искать в сопоставлении двух мужиков. Но в ходе повествования выясняется, что само оно, это сопоставление, не может быть по-настоящему понято, если не ввести в него третью величину — помещика Полутыкина. В каждом слове Хоря и даже в любом из его многозначительных умолчаний виден недюжинный ум (неспроста он и лицом похож на Сократа!). Стоило только более или менее внимательно присмотреться к нему, чтобы сразу же стало ясно, насколько этот неграмотный крестьянин превосходит своего господина именно в интеллектуальном отношении и насколько, стало быть, бессмысленны и лживы разговоры о необходимости дворянской опеки над мужиком. Хорь относился к Полутыкину с едва скрываемым презрением, потому что «насквозь видел» его, то есть понимал, как он никчем, а не потому, что тот носил европейское платье и держал «французскую» кухню. Страха перед иноземным Хорь не испытывал никакого. Как человек, которого «занимали вопросы административные и государственные», он серьезно расспрашивал автора об общественном и политическом устройстве в чужих странах (оттого-то эти запретные с цензурной точки зрения расспросы и не пересказаны в очерке) и, подумав, решал, что там хорошо, а что «у нас не шло бы». Правда, один раз он заговорил о бороде; на вопрос «охотника», почему он не откупится, Хорь ответил:

«— Попал Хорь в вольные люди... кто без бороды живет, тот Хорю и набольший.

— А ты сам бороду сбрей.

— Что борода? Борода — трава: скосить можно.

— Ну, так что ж?»

Последовало еще одно уклонение Хоря, смысл которого

в том, что крестьянин, откупившись от произвола одного помещика, не в силах откупиться от произвола чиновников — то есть тех же дворян, только в чиновничьих мундирах. Так что бритый подбородок для Хоря — определенная социальная примета.

Многозначителен итог наблюдений Тургенева над личностью Хоря: «Из наших разговоров я вынес одно убеждение, которого, вероятно, никак не ожидают читатели — убеждение, что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях. Русский человек так уверен в своей силе и крепости, что он не прочь и поломать себя: он мало занимается своим прошедшим и смело глядит вперед. Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и подавай, а откуда оно идет, — ему все равно». В этом на первый взгляд таком неприязнительном рассуждении, кроме прямого, словесно выраженного смысла есть еще и внутренний, прикровенный: Хорь сопоставляется с Петром Великим не посредственно, как будто Петр предпринимал свои реформы, прежде всего и главным образом имея в виду жизненные потребности Хорей. Но кому тогда не было известно, что именно Петр — больше, чем любой другой царь, — заботился об упрочении власти Полутыкиных над Хорями, что именно он учредил в России чиновничество.

Общий вывод напрашивался сам собою: помощь, в какой действительно нуждались умные и практичные Хори, — это освобождение от произвола Полутыкиных, от крепостной зависимости. Потому-то Белинский и обращал на этот очерк особое внимание.

Тут, однако, следует заметить, что отзыв великого критика о «Записках охотника» крайне лаконичен: из шести остальных рассказов и очерков, напечатанных в 1847 году в «Современнике», три — «Бурмистр», «Однодворец Овсяников» и «Контора» — он только назвал, ни слова не сказав о их содержании; а еще три — «Мой сосед Радиков», «Льгов» и «Ермолай и мельничиха» — не упомянуты вовсе. Кроме того, когда он писал свою статью, ему были известны еще семь рассказов, приготовленных для «Современника» на 1848 год: «Малиновая вода», «Уездный лекарь», «Бирюк», «Лебедянь», «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Смерть» и «Два помещика». Писать о еще не напечатанных произведениях Белинский, разумеется, не мог, но они дополняли его представление о замысле всего цикла и, стало

быть, не могли не повлиять на оценку уже напечатанных вещей. Во всяком случае, он видел, что пафос всех этих рассказов и очерков прямо напоминал его зальдбруннское письмо к Гоголю. Перед нами еще одно проявление одной из самых тяжелых особенностей литературного развития в России XIX века: о чем можно было говорить — хотя бы и не полно, с многими умолчаниями и уклонениями — в беллетристике, об этом в открыто публицистической форме нельзя было и заикнуться.

Вынужденная недоговоренность дала себя знать и в том, что, характеризуя Калиныча, Белинский ограничился только мыслью о поэтичности его натуры. Это — важное свойство личности персонажа, но не единственное. Одно из своих наблюдений над характером Калиныча Тургенев повторяет несколько раз: Калиныч «за барином наблюдал, как за ребенком» или в другом месте: «Калиныч благоговел перед своим господином»; когда Хорь начинал говорить о Полутыкине не совсем почтительно, его друг с истинно отеческим всепрощением старался защитить своего повелителя: «Уж ты, Хорь, у меня его не трогай». И странно, что Хорь с его государственным умом потешался над этой «слабостью» Калиныча, но нисколько не удивлялся ей. Да и сам Тургенев упоминает о ней, как о чем-то уже известном читателю.

Действительно, русская литература давно уже заметила эту черту закрепощенного сознания. В связи с этим можно вспомнить хотя бы пушкинского Савельича; но Петруша Гринев для него — дитя малое, да к тому же и очень доброе, чего, разумеется, нельзя сказать о Полутыкине. Гоголевский Селифан тоже заботится о Павле Ивановиче, но без всякой нежности; кроме того, он ведь примитивнейший человек, а Калиныч не только тонок и поэтичен — он еще и умен, ему «грамота далась», как с некоторой завистью говорит Хорь. Таким образом, сопоставление Хоря и Калиныча дает и этой теме новый поворот. Когда Хорь говорит: «Барин у нас добрый», он подтрунивает не только над полутыкинской претензией казаться добрым, но и над всякими разговорами о помещичьей доброте; отсюда и сравнивающее — «у нас», «у других», стало быть, бывает и хуже. Калиныч защищает своего господина без тени лукавства: любая причуда Полутыкина для него в порядке вещей и вовсе не противоречит его понятиям именно о барской доброте, и противопоставление — «у нас» и «у других» ему, по-видимому, не кажется совсем пустым. Так почему же

все-таки Калиныч не понимает того, что так ясно Хорю? Откуда у него эта «поэзия» прислужничества? В границах очерка этот вопрос только поставлен, а ответ на него нужно искать на всем эпическом пространстве «Записок охотника».

Тургенев исследовал растлевающее влияние помещичьей власти на все стороны народной жизни. Особое внимание обращал он на то, как крепостничество уродовало отношение мужика к труду. Из поколения в поколение господа помыкали крепостными, и это в конце концов стало восприниматься как нечто неизбежное; работа на барина часто превращалась в угодение барским прихотям. А это, в свою очередь, не могло не влиять на отношение к любой работе. В рассказе «Малиновая вода» Тургенев мимоходом рассказал о типическом в этом смысле распоряжении насчет садовника Митрофана, его жены Аксиньи и их семерых детей: «Митрофану приказали поставлять на господский стол, за полтора верст, зелень и овощи; Аксинье поручили надзор за тирольской коровой, купленной в Москве за большие деньги, но, к сожалению, лишенной всякой способности воспроизведения и потому со времени приобретения не дававшей молока; ей же на руки отдали хохлатого дымчатого селезня, единственную «господскую» птицу; детям, по причине малолетства, не определили никаких должностей, что, впрочем, нисколько не помешало им совершенно облениться». Удивительно ли, что огурцы, которые Митрофан выращивал, «даже летом отличались величиной, дрянным водянистым вкусом и толстой желтой кожей».

Привычка подчиняться самовластной и потому, как правило, вздорной барской воле иногда превращала крепостного в бездумного и нерадивого раба. Кузьма Сучок из очерка «Льгов» в разное время по приказу разных господ «в разных должностях состоял»: обучался сапожному ремеслу, был казачком, кучером, поваром, кофишенком, рыболовом, актером, фореитором, садовником, доезжачим, снова поваром и опять рыболовом... Все он исполнял, ни от чего не отказывался, но зато ведь и делал любое дело «словно спросонья». Барская воля для него все равно что судьба; запретили ему жениться, он и на это не жалуется: «...Татьяна Васильевна покойница — царство ей небесное! — никому не позволяла жениться. Сохрани бог! Бывало говорит: ведь живу же я так, в девках, что за баловство! чего им надо?» Прикажи завтра барыня не выдавать Сучку

харчи, он и этому не удивится, появится еще один Степушка («Малиновая вода»), вся жизненная «деятельность» которого сводилась только к поискам и приготовлению какой-нибудь скудной пищи.

Самая, может быть, печальная черта сознания крепостных состояла в том, что ничем не ограниченный производ помещиков они воспринимали почти как единственно возможное право, как воплощение законности и даже справедливости. Когда шипиловские мужики — Антип с сыном — искали управы на Софрона, они не могли не знать, что Пеночкин благоволил этому наглому холою, и все-таки на что-то надеялись. Или когда Вася-буфетчик на вопрос «охотника», за что его наказали, ответил: «А поделом, батюшка, поделом. У нас по пустякам не наказывают... У нас барин не такой... такого барина в целой губернии не сыщешь», то он говорил это вовсе не из страха перед новым наказанием.

Жизнь рядом с помещиком порождала в крепостных не только чувство тупой покорности. Из поколения в поколение в барине привыкли видеть человека особой судьбы и даже породы, его жизнь считали чем-то вроде воплощенного идеала: живет он в большом красивом доме, ест и пьет иначе, местные власти — даже губернатор — относятся к нему уважительно, барин к самому царю может быть допущен. Все это незаметно укореняло чувство преклонения перед господами. Сильнее оно давало себя знать в среде дворовых людей; именно в ней чаще всего встречались лакеи не только по должности — такие, например, как камердинер Виктор из рассказа «Свидание». Можно сказать, что в нем воплотилась сама душа лакейства, и, очевидно, поэтому, глядя на него, прислушиваясь к его речам, мы узнаем в нем черты самых «знаменитых» лакеев, какие только запечатлены на страницах русской классической литературы. Столичной жизнью Виктор восхищается совсем как гоголевский Осип: «То ли дело в Петербурге!.. Дома какие, улицы, а общество, образование!..» А присмотревшись, как Виктор, разодетый во все барское, втискивает себе в глаз лорнет, как он ломается в разговоре с Акулиной, нельзя не вспомнить другого «образцового» лакея — Яшу из «Вишневого сада»; чеховский лакей урезонивает Дуньшу в точности так же, как Виктор Акулину. Оба они — Виктор и Яша — мечтают о заграничной жизни, и легко представить, как Виктор, осуществись эта его мечта, не хуже Яши закричит:

«Вив ла Франс!..» Впрочем, Виктор помирится и на Петербурге — лишь бы не в деревне, не с мужиками, к которым он относится с истинно лакейским высокомерием. Именно руками таких вот Викторов русские помещики и осуществляли свою власть: прикажет барин, и Виктор будет драть три шкуры со своего брата-мужика, как это при благосклонном попустительстве Пеночкина делает другой хам — бурмистр Софрон.

VI

Крепостное право, налагавшее на мужика чуждые ему обязанности и подчинявшее его личность неограниченному произволу помещика, неизбежно порождало ненависть и протест. Тургенев знал, как тщательно, всеми средствами, в том числе и при помощи цензурных запретов, самодержавное правительство скрывало подобного рода факты. И все-таки несколько раз ему удалось хотя бы намекнуть на них. Именно такими намеками обрамлен очерк «Малиновая вода». Когда-то в Шумихине жили господа; тут было все для привольной барской жизни: и обширные хоромы, и всевозможные хозяйственные постройки и пристройки, и даже качели для народа... И вдруг, сообщает рассказчик, «в одно прекрасное утро вся эта благодать сторела дотла». Чтобы читатель не сомневался насчет подлинных причин пожара, тут же рассказано о том издевательском поручении, какое дали эти господа садовнику Митрофану и его жене Аксиные. А в заключение очерка Влас рассказывает, как он в Москву ходил просить барина, чтобы он «оброку сбавил аль на барщину посадил», и как тот прогнал его ни с чем. Влас доведен до отчаяния; в голосе этого мужика такая ненависть к барину и его приказчику, что ничего не было бы удивительного, если бы он еще «в одно прекрасное утро» нанес бы некоторый урон какой-нибудь графской «благодати».

Здесь еще раз проявилась публицистическая злободневность «Записок охотника». Тургенев исследовал крепостническую систему отношений во всех исторических ее последствиях и порожденных ею традициях. Но отголоски «старой Руси» для него важны были лишь постольку, поскольку они помогали понять современность. В те годы продолжалось дальнейшее углубление общего кризиса кре-

постничества; неизбежным следствием этого процесса было усиление дворянского грабительства, с одной стороны, и крайнее разорение мужика — с другой. Главный социальный антагонизм в стране все больше обострялся. О том как была накалена атмосфера в деревне, Тургенев наглядно показал в рассказе «Бирюк».

Доведенный до крайности мужик-порубщик перешел от жалобных просьб к открытому неистовому возмущению; ни «охотник», ни Бирюк, по-видимому, ничего подобного не ожидали. И все-таки самое неожиданное, по крайней мере для «охотника», было в другом — в том, что Бирюк отпустил порубщика, и, главное, — как он его отпустил. Это был, пожалуй, исключительный случай — иначе откуда бы взялась в окрестных деревнях худая слава о нем. И сделал он это вовсе не потому, что испугался угроз мужика; ему и раньше, наверно, доводилось их слышать, но ведь не такой он человек, чтобы бояться. Много, видно, передумал Фома Бирюк, слушая жалобы и укоризны пойманного им мужика; не показала ли ему постыдной его верность своему барину, который мужиков ест поедом, и не подумал ли он теперь, что и жена-то его сбежала с мещанином, бросив двоих детей, может быть, потому, что тошен ей был выдаваемый ему за бирючью верность «господский хлеб». Как скажется на его жизни горестное проявление мысли? И скажется ли? Вероятнее всего, Бирюк опять примется усердно выслеживать порубщиков; но может случиться и так, что эти его догадки не забудутся, и тогда уже нельзя будет поручиться не только за сохранность лесных угодий помещика, но и за самую его жизнь. Ведь Землеед из незавершенного рассказа Тургенева тоже, наверно, был уверен в неизменной покорности своих мужиков, а они взяли да и заставили его «скушать фунтов 8 отличнейшего чернозему».

Эта как будто бы совсем непритязательная, почти добродушная — одним словом, чисто тургеневская ирония («скушать... отличнейшего чернозему») не оставляет ни малейшего сомнения насчет того, как автор «Записок охотника» относится к Землееду: постигшая его кара вполне им заслужена — помещик-тиран сам себя лишает права на человеческое участие и снисхождение. Однако было бы ошибкой думать, будто эта интонация с той же точностью и полнотой выражает и тургеневское отношение к самому факту — расправе над помещиком. Конечно, крестьяне, убившие Землееда, были доведены им до крайности; безоговорочно

осудив помещика, Тургенев не мог не оправдать и взбунтовавшихся крепостных. Но для него, как и для всех мыслящих людей его времени, подобного рода единичные факты имели важное *общее* значение: в каждой расправе над помещиком-тираном поневоле видели прообраз крестьянского восстания — в широком, общенациональном смысле этого слова; а размышления о таком восстании неизбежно приводили не только к вопросу о судьбах русского дворянства, но и о судьбах всего русского общества, что уже выводило мысль за грани узкоклассовых интересов и пристрастий. Именно таким был ход мысли Тургенева.

«Записки охотника» неопровержимо убеждали читателя в необходимости уничтожения крепостничества, как основы всего общественного строя в России; в этом смысле они близки «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева. Но кто, какими силами и какими путями отменит крепостное право на Руси? В освободительную инициативу правительства Николая I Тургенев давно уже не верил, а расчеты на просвещенное дворянство считал лишены реального основания. Оставался сам народ. Каковы были его собственные освободительные возможности?

В сороковых годах до постановки этого вопроса поднимались лишь наиболее выдающиеся мыслители — Белинский, Герцен и их немногие единомышленники; что же касается ответов, которые в то время можно было дать на него, то они неизбежно должны были носить *гипотетический* характер: широкое изучение народной жизни и народного сознания тогда только еще начиналось. «Записки охотника» явились одним из самых первых и самых значительных шагов на этом пути. И едва ли не важнейшим итогом предпринятого Тургеневым художественного исследования народной жизни было преодоление иллюзий, как бы заманчивы они ни были. Суровая правда действительности состояла в том, что идея *общего* освобождения от крепостного рабства в те годы еще не стала достоянием большинства народа. В этих условиях нельзя было ожидать, что разрозненные вспышки крестьянского возмущения сольются в общем потоке борьбы против крепостничества. Кого бы мы ни вспомнили: ходока Власа, мужика-порубщика или полунинтеллигента-полукрестьянина — фельдшера Павла Андреевича из очерка «Контора» — все они «бунтуют» в порыве бессильного отчаяния; в их возмущении нет и намёка на обдуманную цель. Эта же логика отчаяния руководила и крестьяна-

ми из «Земледа»: по существу, никаких целей, кроме, пользуясь выражением Радищева, «веселия мщения», они не преследовали. Во всех случаях это была воплощенная стихия.

Тургенев всю свою жизнь твердо держался того убеждения, что вопросы общественного бытия — даже самые сложные — могут быть решены только по законам разума, являющегося, по его мнению, венцом современной цивилизации. Где пренебрегают этими законами, там не может быть ни целесообразности действий, ни свободы, ни подлинной гуманности. Всякие вспышки стихии не подчиняются этим законам, и каковы бы ни были причины, породившие любую из таких вспышек, никогда нельзя знать, чем она кончится. Именно эта мысль и лежит в основе рассказа «Стучит!». В телеге, запряженной тройкой поджарых коней, скачут разбушевавшиеся пьяные мужики; они «свистят, кричат, поют», словно сама вольная волюшка несет их на своих крыльях. Но откуда и куда мчатся эти вольные люди? Неизвестно, что они сделали — гуляли на свадьбе или на самом деле «уложили» купца? Что будут делать? Филофей и барин-«охотник» приготовились к лютой смерти, а дело кончилось двумя целковыми — опохмелиться, «так, чтобы по косушке на брата».

VII

Писательский и гражданский подвиг Тургенева состоял не только в обличении дворянского паразитизма; не меньшую смелость и мужество он проявил при исследовании того многообразного и глубокого урона, который был нанесен народному сознанию, народной нравственности веками крепостного рабства.

С молодых лет Тургенев верил, что его родной стране предстоит великое будущее, и залогом этого будущего были, по его глубокому убеждению, духовные богатства народа — его ум, его душевность и созданный им великий, могучий и свободный язык. Под толстой корой темноты и забитости он умел видеть и запечатлевать неразличимые для многих его современников и предшественников черты одаренности народа. Трезвый и широкий ум Хоря или Овсяникова — не заемный, не в книгах вычитанный; они и думают и говорят по народной манере, которую, по словам Пушкина, отличает «какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и

живописный способ выражаться». Тургенев обращает особое внимание на то, что такие люди уже не преклоняются перед господами: это означало, что народная мысль в ее высших проявлениях делала первый шаг к свободе.

Неисчерпаемые сокровища народного духа еще нагляднее обнаруживались в поэтической одаренности русских людей. И чтобы составить себе представление об этом достоинстве народного характера, не нужно было искать особо выдающихся людей: в той или иной степени оно было присуще большинству крестьян. В рассказе «Бежин луг» выведены очень разные деревенские ребята; по-разному судят они о деревенских делах; но в отношении к окружающей природе между ними, в сущности, никакого различия нет: она для всех для них — нечто одухотворенное, полное тайны и чудес. И когда они говорят об этих чудесах и тайнах, их голоса как бы просветляются и звучат подлинной — наивной и чистой — поэзией.

Поэтические представления народа для Тургенева — не экзотика, не примитив, могущий вызвать или снисходительное умиление, или ироническую улыбку; в них он видел одно из условий развития и совершенствования национального искусства. Многозначительна в этом смысле такая подробность: в рассказе «Касьян с Красивой Мечи» есть пейзаж, «созданный»... Касьяном: «Там-то у нас, на Красивой-то, на Мечи, взойдешь ты на холм, взойдешь — и, господи боже мой, что это? а?.. И река-то, и луга, и лес; а там церковь, а там опять пошли луга. Далече видно, далече. Вот как далеко видно... Смотришь, смотришь, ах ты, право!» Нельзя не обратить внимание на одну особенность словесной ткани «касыяновского» пейзажа: повторы (взойдешь... взойдешь; далече... далече... далеко), единоначатия (и река-то, и луга, и лес; а там... а там), восклицания (ах ты, право!) приближают этот маленький шедевр к песне. Но ведь и в пейзажах самого Тургенева, как и во всей его речи, музыкальное начало играет весьма заметную роль. В песне, в отношении к ней полнее всего выражались поэтические переживания русского человека. Эта мысль и развита в рассказе «Певцы».

Заглавие рассказа как будто бы направляет наше внимание, главным образом, на фигуры тех, кто поет; это действительно одаренные люди, в особенности Яков. И все-таки основное в художественной идее «Певцов» связано с теми, кто слушает. Рядчик знал толк в песне, пел умело и с увле-

чением, что и доставило удовольствие его благодарным слушателям. Но только удовольствие: слишком он «играл и вилял» своим голосом, слишком «завихрялся», то есть бил на эффект, и в с е посетители притынного кабака, за исключением, может быть, Обалдуя, безошибочно почувствовали это. Пение Якова отмечено чертами подлинного артистизма: прирожденный художник, он верит в песню, весь отдается ее словесному и музыкальному выражению, ее поэзии. «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны». И это было по достоинству оценено не только «охотником», который был хорошо осведомлен в правилах и приемах европейских певческих школ, но и Диким Баринном, и Моргачом, и быстроглазой женой целовальника.

— Этот рассказ особенно характерен для всей книги. Здесь, как и в случае с Хорем, была опасность чрезмерного увлечения «светлой стороной» жизни, опасность однобокой идеализации. Но Тургенев нашел в себе мужество сказать как о домостроевских пристрастиях Хоря, так и о том, что осьмуха пива, назначенная победителю состязания певцов в качестве приза, в конце концов оказала решающее действие: людей как будто подменили, не верится, что несколько часов назад они пережили такой необыкновенный душевный подъем. Да и могло ли быть иначе там, где сечение Человека (Антропка — это уничижительный вариант имени Антроп — Антропос — Человек) воспринимается как какая-то потеха — не случайно мальчик сообщает Антропке роковую для того весть с таким «радостным озлоблением».

Сознание закрепощенного крестьянства, его действительная ходовая мораль были полны противоречий и контрастов: мечты о воле и преклонение перед господской властью, протест и покорность, бунтарство и лакейство, житейская сметливость и полная безынициативность, душевная одаренность и равнодушие к собственной судьбе — все эти свойства существовали бок о бок, часто переходя одно в другое. По словам самого Тургенева, это была «великая общественная драма», и без понимания того, что эта драма е с т ь, нельзя было понять и самой России. Он не просто н а ч а л разработку этой темы; на многие десятилетия вперед он дал меру ее сложности, определил диапазон противоречий, ее составляющих. К этой великой книге мож-

но было бы взять в качестве эпитафии знаменитые строки Некрасова:

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь! —

если бы они не были написаны четверть века спустя после выхода в свет «Записок охотника».

VIII

Судьба этой книги — еще одно подтверждение той закономерности, что великое искусство всегда вырастает на почве современности. Значение «Записок охотника» в русском освободительном движении невозможно переоценить. И это сразу же было отмечено не только Белинским и его ближайшими соратниками, но и теми, против кого эта книга была направлена.

Первые рассказы и очерки были написаны в годы относительного оживления в общественной жизни России, а завершалась эта книга и вышла в свет в пору печально знаменитого «мрачного семилетия» (1848—1855). В начале 1848 года во Франции разразилась революция, и Николай I, никогда не забывавший 14 декабря 1825 года, не замедлил дать полную волю своей ненависти к свободе.

В этой обстановке правительством были предписаны новые, чрезвычайные цензурные строгости, а для контроля за выполнением этого распоряжения над ней был поставлен особый, ответственный только перед самим царем комитет под председательством генерал-адъютанта Меншикова и при двух членах — тоже генерал-адъютантах — Строганове и Дубельте. С приданными им шпионами и доносчиками генералы предприняли подлинный поход на литературу. Естественно, что каратели прежде всего обратили внимание на самый передовой журнал — «Современник». Редактор журнала Некрасов и Панаев были вызваны в Третье отделение, где им было сделано строгое внушение. Белинскому в Петропавловской крепости был приготовлен «казематик», и только болезнь и смерть спасли его от предстоящей участи. Был взят под подозрение и Тургенев, произведения

которого были одним из важнейших слагаемых успеха «Современника». Ждали только удобного случая, который вскоре и представился.

В 1852 году Тургенев написал небольшую, горячую статью на смерть Гоголя, которую председатель петербургского цензурного комитета запретил на том основании, что Гоголь — «лакейский писатель». Тогда Тургенев переслал статью в Москву, и там она стараниями его друзей — Боткина и Феокистова — была напечатана. Немедленно было назначено расследование; данные, полученные при перлюстрации тургеневских писем, а также результаты наблюдений осведомителей были срочно обработаны, и Дубельт представил начальнику Третьего отделения Орлову проект «всеподданнейшего» доклада, в итоговой части которого предложил «пригласить Тургенева в Третье отделение, а Боткина и Феокистова к московскому генерал-губернатору, сделать им строжайшее внушение... и учредить за ними надзор полиции». В окончательном тексте этого документа Орлов по каким-то неизвестным причинам несколько смягчил и тон обвинений, и саму меру пресечения: вместо гласного полицейского надзора он предложил секретное наблюдение — то есть то, что уже было и до этого. Царю не понравилась эта снисходительность; в своей резолюции (она приводится со всеми красотами стиля и волнообразия орфографии) он написал следующее: «Пологаю этого мало, а за явное ослушание посадить его на месяц под арест и выслать на жительство на родину под присмотр, а с другими предоставить г. Закревскому распорядиться по мере их вины»¹.

Во исполнение царской воли 28 апреля 1852 года Тургенев был водворен на съезжую 2-й адмиралтейской части.

Даже по тем временам кара оказалась слишком жестокой; само собой напрашивалось предположение, что заметка о Гоголе была не единственной виной писателя. Так понимал это и сам Тургенев. Вот что он писал своим друзьям во Францию: «Хотели подвергнуть запрету все, что говорилось по поводу смерти Гоголя, — и кстати, обрадовались случаю наложить вместе с тем запрещение на мою литературную деятельность... Мой арест, вероятно, сделает невозможным печатание моей книги в Москве». К счастью,

¹ М. К. Лемке. Николаевские жандармы и литература. 1826—1855 гг. СПб, 1909, с. 203—208.

последнее предположение не оправдалось: «Записки охотника» после некоторой задержки вышли в свет в августе 1852 года.

После освобождения из-под ареста Тургенев должен был без промедления и задержек отправиться к месту своей ссылки — в родовое село Спасское-Лутовиново. Это вынужденное затворничество он переживал очень тяжело. Творческая работа в это время почти остановилась.

Как литератор, он всегда испытывал острую потребность в общении со своими братьями по ремеслу; теперь встречи и беседы с людьми, литературными мнениями которых он дорожил, были для него особенно необходимы.

«Я рад, что эта книга вышла, — писал он П. В. Анненкову, — мне кажется, что она останется моей лептой, внесенной в сокровищницу русской литературы, говоря слогом школьных книг... Но до полноты создания все это еще далеко, и стоит прочесть какого-нибудь мастера, у которого кисть свободно и быстро ходила в руке, чтобы понять, какой наш брат маленький, маленький человек». Эпическая широта и цельность этой книги тогда еще не была им полностью осмыслена.

Значение «Записок охотника» в художественной судьбе Тургенева неизмеримо велико. Эта книга определила его место в русской литературе. После ее выхода в свет он стал общепризнанным главой литературы.

Тургенев считал бы себя глубоко оскорбленным, если бы кто-нибудь вздумал поставить его талант наравне или рядом с талантом Пушкина или Гоголя. Однако реальный исторический факт состоял в том, что «Записки охотника» открыли новый период в развитии русской литературы. Эта книга, по определению М. Е. Салтыкова-Щедрина, положила «начало целой литературе, имеющей своим объектом народ и его нужды». Влияние этой книги сказалось и в творчестве молодого Льва Толстого — от «Утра помещика» до «Поликушки», и в «Очерках из крестьянского быта» А. Ф. Писемского, и в ранних повестях П. И. Мельникова-Печерского, и в «Губернских очерках» Щедрина.

Воздействие «Записок охотника» прослеживается на всей русской литературе второй половины XIX столетия — вплоть до Чехова. После этой книги ни одна тема в литературе не могла быть более или менее удовлетворительно решена без непосредственного или косвенного соотношения ее с народной жизнью.

Г. Бялый

**БЕСПРИЮТНЫЙ
СЕЯТЕЛЬ,
ЭНТУЗИАСТ...**

(Роман «Рудин» И. С. Тургенева)

«Рудин» — первый роман Тургенева. Это известно всем, но, как ни странно современному читателю, этого не знал Тургенев, когда писал и печатал «Рудина». В 1856 году в журнале «Современник», где «Рудин» впервые был опубликован, он назывался повестью. Только в 1880 году, выпуская в свет новое издание своих сочинений, Тургенев возвел «Рудина» в высокий ранг романа. Может показаться, что назвать ли произведение повестью, назвать ли его романом — разница невелика. Читатели иной раз полагают, что роман — это большая повесть, а повесть — это маленький роман, но не так обстояло дело для Тургенева. В самом деле, «Вешние воды» крупнее «Рудина» по объему, но это повесть, а не роман. Дело, значит, не в объеме, а в чем-то более важном. В предисловии к своим романам Тургенев сказал: «...Я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет «the body and pressure of time» < «самый образ и давление времени» >, и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил

предметом моих наблюдений». Конечно, и в повестях Тургенева были типические образы, и там были изображены люди своей страны и своего времени, но в центре внимания там была частная жизнь людей, волнения и тревоги их личного существования. В отличие от повестей каждый роман Тургенева представлял собою какой-либо существенный эпизод умственной жизни русского общества, и в сумме своей романы Тургенева отражают историю идейных исканий образованных русских людей от сороковых до семидесятих годов прошлого столетия.

За героем первого романа Тургенева Дмитрием Рудиным давно закрепилось название «лишний человек», хотя этим именем он в романе не назван. Происходит этот термин от повести Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850). Впрочем, герой этой повести очень мало напоминает Рудина. Лишним он назван только из-за своей неудачливости, из-за того, что, погруженный в себя, изъеденный болезненной мнительностью и раздражительностью, он проглядел свою жизнь и счастье. Он — лишний в прямом смысле слова, а это совсем не то, что имели в виду современники Тургенева, когда, переосмыслив его термин, заговорили о «лишних людях» как о характерном и значительном явлении русской жизни. Гораздо ближе к Рудину герой рассказа «Гамлет Щигровского уезда» (1850) из «Записок охотника». Это человек глубокий и серьезный, он думает о судьбах своей страны и о том, какую роль он сам может сыграть в русской жизни. Он философски образован и умен, но он оторван от жизни родной страны, не знает ее потребностей и нужд, горько страдает из-за своей ненужности и желчно смеется над своей беспочвенностью. Однако самое стремление найти себе место в русской жизни представляется Тургеневу проявлением живой силы. Унижающий себя, герой не унижен поэтом автором. Это один из тех образованных молодых дворян, которые не могут найти себе места ни среди практических помещиков, поглощенных своим хозяйством, ни среди чиновников, ни на военной службе. Для этого они слишком умны, слишком высоки. Но они не могут найти и другого занятия, которое было бы достойно их, и они обречены поэтом на бездействие. Положение их мучительно, но они постепенно привыкают к нему и в своих страданиях, в недовольстве собой начинают видеть признак исключительности натуры, а в постоянном самоунижении, в умении придирчиво и сурово анализировать свою личность

и находить в себе недостатки и пороки, порожденные вынужденной праздностью, они приучаются наконец находить горькую отраду.

Как появилось такое удивительное и странное явление в жизни русского общества, как возник и сформировался этот тип человека, точно сотканного из противоречий, одновременно и обаятельного и раздражающего, сильного умом и слабого волей, свободно разбирающегося в отвлеченных тонкостях современной философии и беспомощного, как ребенок, в вопросах практической жизни? Что сделало его таким и как следует к нему относиться?

В ряде повестей, предшествовавших «Рудину» («Два приятеля», «Затишье», «Яков Пасынков», «Переписка»), Тургенев внимательно изучал этот тип человека, пристально всматривался в него и старался беспристрастно взвесить его достоинства и недостатки. Он брал разных людей этого рода, ставил в разные жизненные положения, чтобы выяснить, в чем их главные черты и как, в зависимости от обстоятельств, складывается их судьба. Это длительное художественное изучение приводило Тургенева к заключению, что в большинстве своем это люди добрые и благородные, но при всем том бессознательно эгоистичные и чрезвычайно неустойчивые. Их чувства искренни, но не прочны, и печальна бывает участь молодых девушек, связывающих с ними свою жизнь.

В критике и публицистике 50-х годов раздавались «резвые» голоса, укорявшие «лишних людей» в том, что они не умеют, не могут, не хотят жить в гармонии со своим окружением, и видели в этом их вину. Тургенева это не убеждало. Если образованные, талантливые, незаурядные люди становятся лишними, ненужными, бесприютными, значит, должна же быть этому какая-нибудь причина, помимо их личных недостатков и пороков. Разобраться в этом и ответить на этот трудный вопрос Тургенев поручил одному из «лишних» же людей: недаром ведь это были люди размышления и анализа, вовсе к тому же не склонные оправдывать себя; напротив, они гораздо охотнее предавались желчному самообвинению. Именно таков Алексей Петрович, герой повести «Переписка» (1856). Он выступает своим собственным судьей и пытается понять, чем вызваны его жизненные ошибки и нравственные падения. Без всякого снисхождения к себе и себе подобным говорит Алексей Петрович о своем «дрянном самолюбии», о склонности к эффектной позе и

красивым словам, о легкой изменчивости и непостоянстве.

Много передумавший о себе и людях своего круга, он постепенно от обвинения переходит если не к оправданию «лишних людей», то, во всяком случае, к объяснению причин, сделавших их людьми без молодости и без будущего. Он начинает понимать, что дело не только в их личной вине, а в обстоятельствах исторической жизни, сформировавших этот особый тип русских людей. Алексей Петрович не отрицает многообразных вин «лишних людей», но думает, что никто не бывает виноват в чем-нибудь один. У этих людей была чистота помыслов, благородные надежды и высокие стремления, но обстоятельства сложились так, что у них не было иной жизненной задачи, кроме «разработки собственной личности».

В условиях того времени, когда писались повести Тургенева, это значило, что социально-политический строй России, крепостной застой, гнет самодержавия не открывали перед личностью возможностей выхода на простор общественной жизни, и мыслящие, образованные люди вынуждены были сосредоточиться на себе самих. В этом причина их одностороннего развития: они были не подготовлены или, лучше сказать, волею обстоятельств они не были допущены к живому историческому делу. Вот почему, по мысли героя, эти люди виноваты без вины. Впрочем, дело для Тургенева было не только в том, виновны эти люди или невиновны, а еще и в том, нужны ли они были для России, принесли ли они пользу своей стране. Когда Тургенев писал свою летопись идейной жизни России, этот вопрос интересовал его прежде всего. Поставив его в «Переписке», он ответил на него утвердительно. Эти люди только думали и говорили, не более того; пусть так, но мысль — это сила, и слово — это дело. Своим словом, своею мыслью «лишние люди» становились вольными или невольными просветителями; они приучали к размышлению окружающую их среду, до этого пребывавшую в состоянии жалкого покоя, они будили в этой среде все, способное к пробуждению. Добролюбов сказал о «лишних людях»: «Они были вносители новых идей в известный круг, просветители, пропагандисты, — хоть для одной женской души, да пропагандисты»¹.

Русская девушка, «уездная барышня» с тревогой и надеждой ждет появления такого человека, который мог бы

¹ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. 2, ГИХЛ, 1935, с. 209.

вывести ее из узкого круга домашней жизни с ее повседневными заботами. Он явился, и ей кажется, что его устами говорит сама истина, она увлечена и готова следовать за ним, как бы труден ни был его путь. «Все — и счастье, и любовь, и мысль — все вместе с ним нахлынуло разом»... Любовь и мысль — вот характерное для Тургенева сочетание, объясняющее душевный строй его героини. Для тургеневской девушки слово «любовь» много значит — это для нее пробуждение ума и сердца, а ее образ наполняется у Тургенева широким смыслом и становится как бы воплощением молодой России, ожидающей своего избранника. Оправдает ли он ее надежды, станет ли он тем человеком, который нужен родной стране, — в этом был главный вопрос. В «Переписке» он был поставлен, ответ был дан в «Рудине». «Переписка» стоит в преддверии тургеневского романа. Здесь уже многое было разъяснено, следовало подвести художественные итоги. «Рудин», опубликованный в одном году с «Перепиской», явился итогом целой серии рассказов и повестей Тургенева о «лишнем человеке». Современники сразу обратили на это внимание, они почувствовали обобщающий характер этого произведения и даже раньше, чем сам Тургенев, стали называть его романом.

Главный его герой Дмитрий Николаевич Рудин не просто отнесен к числу умных и образованных людей дворянского круга, как это было в прежних повестях, в романе точно указана его культурная родословная. Он не так давно принадлежал к философскому кружку Покорского, в котором играл немалую роль. Там сформировались его взгляды и понятия, его отношение к действительности, его манера думать и рассуждать. Современники без труда узнали в кружке Покорского кружок Н. В. Станкевича, возникший в Москве в начале 30-х годов и сыгравший большую роль в истории русской общественной мысли. После краха декабристского движения, когда передовая политическая идеология преследовалась и подавлялась, появление философских интересов среди образованной молодежи имело особенно важное значение. Какой бы отвлеченной ни была философская мысль, все равно в конечном итоге она объясняет жизнь, стремится найти ее общие законы, указать идеал человека и пути его достижения, она говорит о прекрасном в жизни и в искусстве, о месте человека в природе и в обществе. Молодые люди, объединившиеся вокруг Станкевича, от общих философских вопросов прокладывали пути

к пониманию современных задач, от объяснения жизни они переходили к мысли о необходимости ее изменения.

В этот кружок входили замечательные юноши, среди них, кроме главы кружка Станкевича, были Виссарион Белинский, Михаил Бакунин, Константин Аксаков и некоторые другие молодые люди, не столь даровитые, но во всяком случае незаурядные. Обаятельный и чистый сердцем Станкевич, человек необыкновенно и разнообразно одаренный, философ и поэт, объединял всех. Станкевич ушел из жизни раньше других, он прожил неполных 27 лет, опубликовал около тридцати стихотворений и трагедию в стихах «Василий Шуйский», но друзья после его смерти рассказали о его личности и о его идеях, была опубликована его переписка, не менее значительная по содержанию, чем иные философские трактаты. Что значил Белинский для русской литературы и общественной мысли — известно всем. Константин Аксаков, разойдясь во взглядах со своими друзьями, стал одним из самых крупных деятелей славянофильского направления. Михаил Бакунин справедливо слыл в кружке Станкевича глубоким знатоком философии. Уехав в 1840 году за границу, он стал участником международного революционного движения и теоретиком русского народничества и анархизма.

Интересная и сложная личность Бакунина имеет для нас особый интерес, так как по свидетельству современников и самого Тургенева некоторые черты характера молодого Бакунина отразились в образе Рудина. Разумеется, художественный образ у великих писателей никогда не бывает точной копией того человека, который послужил толчком к его созданию. Облик реального человека видоизменяется в духе художественного замысла всего произведения, дополняется чертами других людей, близких по характеру, привычкам, взглядам, общественному положению, и превращается в обобщенный художественный тип. Так было и в романе Тургенева. Покорский живо и близко напоминал Станкевича, но это был не только Станкевич, в нем просвечивал и облик Белинского. Рудин напоминал Бакунина, но это был не только Бакунин, хотя черты психологического сходства героя с прототипом бросались в глаза. У Бакунина было стремление играть первые роли, была любовь к позе, к фразе, была рисовка, граничившая иной раз с самолюбованием. Друзья жаловались порой на его бесцеремонность, на склонность, правда, из самых добрых побуждений, вме-

шиваться в личную жизнь своих приятелей. Говорили о нем, что это человек с чудесной головой, но без сердца. Как увидим позже, все это так или иначе нашло отражение в образе Дмитрия Рудина, и в то же время это были черты не одного только Бакунина, но и других людей его круга и воспитания. Словом, Рудин — не портрет одного лица, а образ собирательный, обобщенный, типический.

Завязка романа относится к началу 40-х годов, финал точно датирован — 26 июня 1848 года, когда Рудин погибает на революционной баррикаде в Париже. Роман Тургенева (и это характерно не только для «Рудина») построен необыкновенно просто и строго. Несмотря на то, что события в романе совершаются на протяжении нескольких лет, действие в нем сжато до нескольких дней. Показан день приезда Рудина в усадьбу Ласунской и следующее утро, потом после двухмесячного перерыва — объяснение Рудина с Натальей, на другое утро — свидание у Авдюхина пруда, и в тот же день Рудин уезжает. Главное действие романа на этом, в сущности, заканчивается, далее уже подводятся итоги. Все немногочисленные второстепенные персонажи романа прямо или косвенно соотносятся с Рудиным: одни воплощают ту бытовую среду, в условиях которой приходится жить и действовать Рудину, другие обсуждают его личность, его поступки, его ум и натуру и тем самым освещают его образ с разных сторон, с разных точек зрения. Все действие романа, последовательность эпизодов, сюжетные перипетии, — все подчинено задаче оценки исторической роли Рудина и людей его типа.

Появление главного героя тщательно подготовлено краткой, но исчерпывающе точной обрисовкой социально-бытовой среды, в условиях которой он живет и с которой находится в сложных, чаще всего враждебных отношениях. Среду Тургенев понимает очень широко — это вся Россия в ее тогдашнем состоянии: крепостное право, лютая бедность деревни, нищета, почти что вымирание. В первой же главке романа помещица Липина, остановившись на краю деревеньки у ветхой и низкой избы, спрашивает о здоровье хозяйки, которая «жива еще», но вряд ли поправится. В избе тесно, душно и дымно, сердобольная помещица принесла чаю и сахару, но в хозяйстве нет самовара, присмотреть за больной некому, в больницу везти уже поздно. Это крестьянская Русь. А рядом в лице Липиной,

Волынцева, Лежнева — помещики, добрые, либерально настроенные, стремящиеся помочь крестьянам (у Липиной — больница). Тут же, в ближайшем соседстве, — помещики консервативные, представленные Ласунской. О ней мы узнаем сначала со слов Лежнева. По понятиям Ласунской, больницы и училища в деревне — это все пустые выдумки; нужна только личная благотворительность, ради собственной души, не более того. Так рассуждает, впрочем, не она одна. Умный Лежнев понимает, что Ласунская не одинока, что она поет с чужого голоса. Есть, значит, учителя и идеологи дворянского консерватизма; с их голоса поют все Ласунские во всех губерниях и уездах Российской империи. Наряду с этими главными силами сразу же появляются фигуры, представляющие их бытовое окружение: с одной стороны — это нахлебник и фаворит богатой помещицы, и с другой — разночинец-учитель, живущий в той же среде, но чужой, даже во многом враждебный ей, пока еще инстинктивно. Чувствуется, что нужен только повод, чтобы его отталкивание от косной среды стало сознательным убеждением. Так на протяжении нескольких страниц, в одной только главке, воссоздается расстановка общественных сил, возникает социальный фон, на котором выделяются в последующем повествовании индивидуальности, личности, характеры.

Прежде всего появляется Дарья Михайловна Ласунская; ее появление подготовлено, как мы помним, суждением Лежнева о ней, теперь читатель знакомится с этой знатной и богатой барыней подробно и обстоятельно. Он узнает важные факты жизни и главные черты характера светской львицы прежних времен и бывшей красавицы, о которой некогда «бряцали лиры». Автор рассказывает о ней скупыми словами и с легким оттенком презрительной иронии — верный признак того, что она существует для автора и для читателей не сама по себе, не как самодовлеющий персонаж, а только как деталь социально-бытового фона, как олицетворение среды, враждебной повествователю и главному герою, появления которого ожидает читатель. Фигуры такого назначения не пользуются большими правами в тургеневском повествовании: им не дано сложного внутреннего мира, их не окружает лирическая атмосфера, автор их не анализирует, он не заставляет их постепенно раскрывать свою личность перед читателем, он сам рассказывает о них все, что нужно, притом расска-

зывает кратко и точно, без элегических размышлений и поэтических недомолвок.

Примерно таков же метод обрисовки и другого персонажа — Африкана Семеновича Пигасова, хотя фигура эта не лишена серьезного значения и имеет свою историю в творчестве Тургенева. Тип раздраженного неудачника, озлобленного против всего и всех, ни во что не верящего желчного умника и красноречивого интересова Тургенева едва ли не с самого начала его творческого пути. Такие люди на первый взгляд противостоят среде и возвышаются над нею, на самом же деле эти доморощенные Мефистофели несколько не выше тех людей, над которыми насмеются, они плоть от плоти и кость от кости этой же среды. Больше того, они часто выступают в незавидной роли шутов и нахлебников, пусть даже высшего разбора, и в этом нет ничего удивительного: бесплодный скептицизм по самой природе своей находится в опасном родстве с шутством. В прежних произведениях Тургенева ближе всего к Пигасову по общему характеру и по роли в повествовании был Лупихин из «Гамлета Щигровского уезда». Умный и злой, с беглой и едкой улыбкой на искривленных губах, с дерзкими прищуренными глазками и подвижными чертами лица, он приковывает к себе вначале внимание ядовитыми и смелыми насмешками над уездным мирком. Однако, как и в «Рудине», его истинная роль выясняется очень скоро. Это не больше чем озлобленный неудачник, это посредственность с явственно проступающими чертами приживальщика. К тому же в обоих произведениях истинная цена такого персонажа сразу выясняется при сопоставлении с подлинным героем повествования, который действительно, а не только внешне выделяется из окружающей среды и в чьей судьбе есть подлинный трагизм, а не те черты комической неудачливости, которыми Тургенев без сожаления метит людей лупихинско-пигасовского типа. Итак, выводя на сцену Пигасова, Тургенев готовит фон, на котором должен выделиться Рудин. Скептику будет противопоставлен энтузиаст, смешному неудачнику — трагический герой, уездному говоруну — талантливый оратор, изумительно владеющий музыкой красноречия.

Вслед за этим в романе возникают другой антагонист главного героя, его соперник в любви, и героиня романа. Ее суд и должен будет решить вопрос об исторической значительности человека рудинского типа. С появлением

этих персонажей перо Тургенева заметно меняется. Он не спешит рассказывать о них, точно не интересуется ими вовсе. Но это у Тургенева всегда признак глубокой личной заинтересованности. К своему любимому герою он всегда присматривается медленным, пристальным взглядом и заставляет читателя внимательно обдумывать каждое слово героя, каждый его жест, его малейшее движение. В особенности это относится к тургеневским героиням, в данном случае к Наталье. О ней мы сначала не знаем решительно ничего, кроме ее возраста, да кроме того еще, что она сидит у окна за пальцами. Но первый же штрих, отмеченный автором, незаметно располагает нас в ее пользу. Пандалевский, фаворит Ласунской, играет на рояле, Наталья слушает его со вниманием, но потом, не дослушав, опять принимается за работу. Мы догадываемся по этим скупым словам, что она любит и чувствует музыку, но игра такого человека, как Пандалевский, не может взволновать и увлечь ее.

О Волынцеве, как и о Наталье, Тургенев ведет повествование в тоне сердечной заинтересованности, но метод обрисовки Волынцева все же существенно иной: в его изображение Тургенев вносит некий снижающий его оттенок снисходительного участия. Едва Волынец появляется рядом с Натальей, как читатель сразу же по скупым, но много говорящим замечаниям романиста узнает, что этот красивый человек с ласковыми глазами и прекрасными темно-русскими усами, быть может, и хорош сам по себе, и добр, и честен, и способен к преданной любви, но явно отмечен печатью какой-то внутренней ущербности: он понимает свою ограниченность и хотя несет ее с полным достоинством, но не может подавить неуверенность в себе; он заранее ревнует Наталью к знатному гостю, которого ожидают у Ласунской, и это ревность не от сознания собственных прав, а от чувства своего бесправия. Внешне Волынец похож на свою милостивую и добрую сестру Липину, которая глядела и смеялась, как ребенок, но Тургенев не случайно замечает, что в чертах его лица было меньше игры и жизни и глаза его глядели как-то грустно. Если прибавить к этому, что Наталья с ним равна, ласкова и глядит на него дружелюбно, но не больше того, то характер любовной истории, которая должна разыграться в дальнейшем развитии романа, тем самым уже определен. С появлением настоящего героя, которого ждет чи-

татель, неустойчивое равновесие в отношениях Натальи и Волынцева неизбежно должно будет нарушиться.

Теперь подготовлено движение сюжета, намечена среда, обрисован фон, силы расставлены, свет и тени, падающие на персонажей, распределены обдуманно и точно, все подготовлено к появлению главного героя, именем которого назван роман, — и в финале главы лакей может возвестить наконец, точно в театре: «Дмитрий Николаевич Рудин!»

Появление Рудина в романе автор обставляет такими деталями, которые сразу должны показать соединение в этом человеке разнородных черт. На протяжении первых же фраз мы узнаем, что Рудин высок ростом, но несколько сутуловат; у него быстрые, темно-синие глаза, но они блестят «жидким блеском», у него широкая грудь, но тонкий звук голоса Рудина не соответствует его росту и его широкой груди. Самый момент появления этого высокого интересного человека, курчавого и смуглого, с неправильным, но выразительным и умным лицом, появления так тщательно подготовленного, вызывает ощущение эффектности и яркости. И опять-таки впечатление какого-то внешнего несоответствия производит такая мелкая черта: платье на нем было не ново и узко, словно он из него вырос.

Впечатление, произведенное на читателя этими мелкими подробностями, в дальнейшем если не сглаживается, то во всяком случае перевешивается настоящим апофеозом умственной мощи Рудина. В споре с Пигасовым он одерживает быструю и блестящую победу, и это победа не только Рудина лично, но тех передовых сил русской мысли, своеобразным адвокатом которых Рудин в этой сцене выступает.

Рудин, воспитанник философских кружков 30-х годов, прежде всего отстаивает самую необходимость и законность философских обобщений. Преклонению перед фактами он противопоставляет значение «общих начал», то есть теоретического фундамента всех наших знаний, всей нашей образованности. Спор Рудина с Пигасовым приобретает особую знаменательность: русские мыслители создавали свои философские системы в борьбе с «практическими людьми» (практическим человеком называет себя Пигасов), в спорах со скептиками (скептиком называет Пигасова Рудин). И тем и другим интерес к философии казался

ненужной и даже опасной претензией. Здесь Рудин выступает как верный ученик Станкевича и Белинского, отстаивавших глубочайшую важность философских основ науки, и не только науки, но и практики. «Общие начала» нужны были Рудину и его друзьям для решения коренных вопросов русской жизни, русского народного развития. Теоретические построения, как мы помним, связывались у них с исторической практикой и вели к обоснованию деятельности. «Если у человека нет крепкого начала, в которое он верит, нет почвы, на которой он стоит твердо, как может он дать себе отчет в потребностях, в значении, в будущности своего народа?» — спрашивал Рудин. Дальнейшее развитие его мысли было прервано злобной выходкой Пигасова, но несколько слов, которые Рудин успел сказать, ясно показывают, куда направлялась его мысль: «...как может он знать, что он должен сам делать, если...» Речь, следовательно, идет о деятельности, основанной на понимании потребностей, значения и будущности своего народа. Вот о чем заботились Рудины, вот ради чего они отстаивали необходимость общих философских «начал».

Для Рудина и ему подобных развитие личности, индивидуальности с ее «самолюбием» и «эгоизмом», выражаясь терминами самого Рудина, было подготовительной ступенью и предварительным условием для деятельного стремления к общественным ценностям и целям. Личность в процессе своего развития приходит к самоотречению ради общего блага — в это твердо верили люди 30—40-х годов. Об этом не раз писали Белинский и Станкевич. Об этом же говорит в романе Рудин, доказывая, что «человек без самолюбия ничтожен, что самолюбие — архимедов рычаг, которым землю с места можно сдвинуть, но что в то же время тот только заслуживает название человека, кто умеет овладеть своим самолюбием, как всадник конем, кто свою личность приносит в жертву общему благу». К афоризмам Рудина можно привести немало параллелей из статей и писем людей круга Станкевича — Белинского. В сознании культурных читателей тургеневского времени такие параллели возникали сами собой, и образ Рудина связывался с лучшими деятелями русской культуры недавнего прошлого. Все это поднимало Рудина на пьедестал, совершенно недосягаемый для скептических острот какого-нибудь Пигасова.

При всем том Тургенев не забывает и о человеческих

слабостях Рудина — о его самолюбии, о некотором даже актерстве, рисовке, любви к красивой фразе. Все это выяснится впоследствии. Чтобы заранее подготовить читателя к восприятию этой грани личности Рудина, Тургенев, верный своему принципу многозначительных подробностей, вводит такой небольшой эпизод: тотчас после глубоких и волнующих слов о самолюбии и общем благе, об эгоизме и его преодолении Рудин подходит к Наталье. Она в замешательстве встает: видимо, Рудин в ее глазах уже и сейчас — человек необыкновенный. Вольтер, сидевший подле нее, тоже поднимается с места. Перед этим Басистов с жаром отклонил очередную враждебную Рудину остроумную реплику Пигасова. Совершенно очевидно: Рудин имел явный успех у своей аудитории; это даже больше, чем успех, это почти потрясение. Заметил ли все это Рудин, важно ли ему это, или, быть может, увлеченный высоким смыслом своих слов, он совершенно забыл о себе, о своем самолюбии? От того или иного поведения Рудина в этот момент будет многое зависеть в оценке его натуры. Едва заметный штрих в тургеневском повествовании помогает читателю сделать нужный вывод.

« — Я вижу фортепьяно, — начал Рудин мягко и ласково, как путешествующий принц, — не вы ли играете на нем? »

Здесь все значительно: и мягкая ласковость интонаций Рудина, который знает свою силу и теперь, любясь собой, точно боится подавить собеседницу своим величием, и прямая авторская оценка позы, жеста и самочувствия Рудина: «как путешествующий принц». Это важный, едва ли не переломный момент повествования: главного героя впервые коснулось жало авторской иронии. Но это, разумеется, не последнее и не решающее впечатление.

Следует рассказ Рудина о его заграничном путешествии, его общие рассуждения о просвещении и науке, его блестящая импровизация, его поэтическая легенда, заканчивающаяся философским афоризмом о вечном значении временной жизни человека. Большими словами характеризует автор едва ли не высшую тайну, которой владел Рудин, — тайну красноречия, и в авторском тоне сквозит восхищение. Затем передается впечатление, произведенное Рудиным на каждого из его слушателей, — в тоне суховатого отчета, который, однако, говорит сам за себя: Пигасов в злобе уходит раньше всех, Липина удивляется необыкновен-

ному уму Рудина, Вольтер соглашается с ней, и лицо его становится еще более грустным, Басистов всю ночь напролет пишет письмо другу, Наталья лежит в постели и не смыкая глаз пристально глядит в темноту... Но вместе с тем «путешествующий принц» не забудет, впечатление какой-то разорванности внешнего портрета Рудина тоже осталось, как и впечатление необычности авторского тона, вбирающего в себя разнообразные оттенки — от восхищения до насмешки. Так утверждается двойственность героя и возможность, даже неизбежность двойственного к нему отношения. Все это было сделано Тургеневым на протяжении одной — третьей — главы, в ней предсказан дальнейший ход событий, и последующее изложение воспринимается уже как естественное развитие всего заложенного здесь.

В самом деле, в дальнейшем повествовании продолжают эти две темы: и тема личных недостатков Рудина, и тема исторической значительности самого факта его появления в русской жизни. В последующих главах мы узнаем очень много, почти все, о недостатках Рудина со слов его бывшего друга Лежнева, которому читатель должен верить: Лежнев правдив и честен, к тому же он человек рудинского круга. И все-таки читатель не может не заметить, что Лежнев хотя как будто и прав, но он имеет личные причины дурно говорить о Рудине: ему жаль Вольтера, и он боится опасного влияния Рудина на Александру Павловну.

Но задача оценки Рудина еще не кончена. Главное испытание впереди. Это испытание любовью. А для Рудина, романтика и мечтателя, любовь не просто земное чувство, пусть даже возвышенное, это особое состояние души, налагающее важные обязательства, это драгоценный дар, который дается избранным. Вспомним, что в свое время, узнав о юношеской любви Лежнева, Рудин пришел в восторг неописанный, поздравил, обнял друга и принялся толковать ему всю важность его нового положения. Теперь же, узнав о любви Натальи и признавшись в любви сам, Рудин оказывается, однако, в положении, близком к комическому. Он говорит о своем счастье, точно стремится убедить себя самого. В сознании важности своего нового положения он совершает тяжелые эгоистические безактности, которые в его собственных глазах принимают вид возвышенной прямооты и благородства. Он приезжает,

например, к Волынцеву, чтобы рассказать ему о своей любви к Наталье... И все это очень быстро, в течение каких-нибудь двух дней, завершается катастрофой у Авдюхина пруда, когда Наталья рассказывает, что мать проникла в их тайну, решительно не согласна на их брак и намерена отказать Рудину от дома, а Рудин на вопрос, как им следует поступить, произносит роковое «покориться!».

Теперь «разоблачение» Рудина, казалось бы, завершено окончательно, но в последней главе и в эпилоге, с коротким добавлением к нему о гибели Рудина, все становится на свои места. Прошли годы, забылись старые обиды, настало время для спокойного и справедливого суда. К тому же, не выдержав одного испытания — испытания счастьем, — Рудин выдержал другое — испытание бедой. Он сумел остаться нищим, он гоним властями и, наконец, он гибнет на революционной баррикаде в Париже. Эта смерть снимает с него все смешное, все мелкое, и образ Рудина в этом эпизоде, как и во всем эпилоге, как и в защитительной речи его прежнего обвинителя Лежнева, предстает наконец в своем историческом значении. Лежнев преклоняется перед Рудиным как «бесприютным сеятелем», «энтузиастом», Рудины, по его мнению, нужны...

Решению главного вопроса — о роли героя в жизни русского общества — подчинен в романе Тургенева и метод изображения внутренней жизни персонажей. Тургенев вскрывает только такие черты внутреннего мира героев, которые необходимы и достаточны для их понимания как социальных типов и характеров. Поэтому романист не интересуется резко индивидуальными чертами внутренней жизни своих героев и не прибегает к детальному психологическому анализу.

В «Современнике» вслед за «Рудиным» появилась рецензия Чернышевского на «Детство и отрочество» и военные рассказы Л. Толстого. Как известно, Чернышевский в ней дал глубокое определение психологизма Толстого как «диалектики души». Психологический метод Тургенева совсем иной, у него другая задача. Его сфера — это как раз то, о чем говорит Чернышевский, перечисляя писателей, не похожих на Толстого, именно «очертания характеров», понятных как результат «общественных отношений и житейских столкновений». Тургенев не рассказывает о

«таинственнейших движениях» человеческой души, он большей частью показывает лишь выразительные приметы внутренней жизни.

Возьмем для примера наиболее психологически насыщенный эпизод «Рудина» — свидание у Авдюхина пруда, потрясшее Наталью и перевернувшее ее жизнь. Эту психологическую катастрофу Тургенев рисует простейшими средствами — изображением мимики, жеста, тона. Когда Рудин приближается к Наталье, он с изумлением видит новое выражение ее лица: брови ее были сдвинуты, губы сжаты, глаза глядели прямо и строго. Тургеневу вполне достаточно этого для передачи душевного состояния Натальи. Его не интересуют зыбкие переходы и переливы чувств, ему не нужны авторские комментарии к внутреннему миру героини в данный момент. Его занимают лишь те главнейшие проявления ее чувств и мыслей, которые соответствуют твердым очертаниям ее характера.

То же и в дальнейшем, на всем протяжении этой сцены. Рассказ о том, что произошло накануне этой встречи (наушничество Пандалевского, разговор с матерью), Наталья произносит каким-то ровным, почти беззвучным голосом — признак высшего напряжения: она ждет решающего слова Рудина, которое должно определить ее судьбу. Рудин произносит «покориться», и отчаяние Натальи достигает высшей точки. Внешне это выражено только тем, что она медленно повторила это страшное для нее слово, и губы ее побледнели. После слов Рудина о том, что им не суждено жить вместе, Наталья вдруг закрыла лицо руками и заплакала, то есть сделала то самое, что сделала бы каждая девушка на ее месте. Но это единственная во всей этой сцене дань женской слабости. Далее начинается перелом, следует почти что одна за другой верные приметы сильного, решительного характера, и Наталья покидает Рудина. Он пытается удержать ее. Минута колебания...

«— Нет, — промолвила она наконец...» Слово «наконец» обозначает здесь большую психологическую паузу, которую с прозорливостью, граничащей с ясновидением, заполнил бы Лев Толстой, но этого не будет делать Тургенев: ему важен самый факт психологической паузы, обозначающей внутреннюю борьбу, ему важно завершение этой борьбы: она закончилась в полном соответствии с характером Натальи.

В романе Тургенева даже изображение природы помо-

гает уяснить характер человека, проникнуть в самое существо его натуры. Наталья, накануне любовного объяснения с Рудиным, сходит в сад. Она чувствует странное волнение, и Тургенев вводит пейзажный аккомпанемент ее чувству, как бы переводит это чувство на язык пейзажа. Стоит жаркий, светлый, лучезарный день; не закрывая солнца, несутся дымчатые тучи, которые по временам роняют обильные потоки внезапного и мгновенного ливня. Возникает сверкающий алмазами дождевых капель радостный и в то же время тревожный пейзаж, но тревога в конце концов сменяется свежестью и тишиной. Этот пейзаж существует для Натальи; это как бы «пейзаж» ее души, не переводимый на язык понятий, но по своей прозрачной ясности и не нуждающийся в таком переводе.

В сцене у Авдюхина пруда мы видим пейзаж противоположного характера, но того же смысла и назначения. Заброшенный пруд, переставший уже быть прудом, расположен возле дряблого дубового леса, давно вымершего и засохшего. Жутко смотреть на редкие серые остовы громадных деревьев. Небо покрыто сплошными тучами молочного цвета, ветер гонит их, свистя и взвизгивая. Плотина, по которой взад и вперед ходит Рудин, поросла цепким лопушником и почернелой крапивой. Это рудинский пейзаж, и он так же принимает участие в оценке характера и натуры героя, как осенний ветер — в эпилоге — в оценке его судьбы.

Какова же в конечном итоге оценка рудинского типа? Тургенев думал назвать свой роман «Гениальная натура», и в этом названии, по замыслу Тургенева, одинаково важны были обе его части. В середине прошлого века, когда писался роман, слово «гениальный» обозначало не совсем то, что в наши дни. Под «гениальностью» разумели тогда вообще умственную одаренность, широту взгляда, высокие запросы духа, бескорыстное стремление к истине. Это все было у Рудина, и даже Лежнев, ясно видевший недостатки своего бывшего друга, эти его черты признавал. Зато «натуры», то есть твердости воли, умения преодолевать препятствия, понимания обстановки, — этого у Рудина не было. Он умел зажигать людей, но не мог вести их за собой, он был просветитель, но не был преобразователь. В нем была «гениальность», но не была «натуры».

В 1860 году Тургенев включил роман в собрание своих

сочинений и дописал его финальный эпизод. «Бесприютный скиталец», не нашедший себе дела в России, кончил жизнь на парижской баррикаде во время июньского восстания 1848 года. Человек, который испугался запрета Дарьи Михайловны Ласунской, не побоялся пушек, громивших баррикады, и ружей венсенских стрелков. Больше того, он появился на баррикаде в то время, когда повстанцы уже покидали ее. Он шел, значит, почти на верную гибель и кончил свои дни с красным знаменем в одной руке и саблей в другой. Неспособный к повседневной, прозаической, будничной борьбе, он оказался способен к героическому порыву, к подвигу самопожертвования. Таков смысл заключительной сцены, в которой Тургенев сделал последний штрих к портрету своего героя. Но и до того как был дописан эпилог, читателям было ясно, что Рудин прожил свою жизнь не напрасно, что он был нужен России, что его проповедь будила потребность в новой жизни. Недаром Некрасов сразу после появления романа в журнале сказал важные слова о Рудине как о личности «могучей при всех слабостях, увлекательной при всех своих недостатках». В романе Рудина признал своим учителем разночинец Басистов, честный и прямой человек, принадлежащий к тому кругу и к тому поколению, которому суждено было сменить Рудиных в дальнейшем развитии русской общественной мысли и освободительного движения.

Эта смена сопровождалась идейной борьбой «отцов и детей». В изменившихся условиях конца 50-х — начала 60-х годов, в пору общественного подъема на смену «лишним» выдвинулись «новые люди», суровые демократы-разночинцы, отрицатели и борцы. Когда они утвердились в жизни и литературе, образ Рудина потускнел и отодвинулся в тень. Но прошли годы, и Рудина вновь вспомнили молодые революционеры семидесятых годов. В голосе тургеневского героя один из них услышал «звон колокола, который звал нас проснуться от глубокого сна», другой — в письме, перехваченном полицией, вспомнил о спорах, которые велись о Рудине в революционном кружке, и закончил восклицанием: «Дайте-ка нам теперь Рудина, и мы бы много сделали!»

Снова прошли годы, многое вновь изменилось в русской жизни, и в 1909 году о Рудине сказал свое веское слово М. Горький, поставивший мечтательного и непрактич-

ного тургеневского героя неизмеримо выше трезвых и положительных либерально-дворянских практиков его времени. «Мечтатель — он является пропагандистом идей революционных, он был критиком действительности, он, так сказать, пахал целину, — а что, по тому времени, мог сделать практик? Нет, Рудин лицо не жалкое, как принято к нему относиться, это несчастный человек, но — своевременный и сделавший немало доброго»¹.

Каждое поколение читает «Рудина» по-своему. Так всегда бывает с великими произведениями, в которых жизнь изображена многосторонне и показана в ее историческом значении. Такие произведения будят мысль и становятся для нас не памятником старины, а нашим неумирающим прошедшим.

¹ М. Горький. История русской литературы. М., ГИХЛ, 1939, с. 176.

П. Пустовойт



ДИСПУТ ПОКОЛЕНИЙ

(Роман «Отцы и дети»
И. С. Тургенева)

Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» был опубликован в 1862 году. Он сразу привлек внимание широких общественных кругов и с тех пор продолжает вызывать интерес читателей остротой поставленных в нем вопросов, а также своими художественными достоинствами.

Популярность «Отцов и детей», очевидно, объясняется тем, что Тургеневу удалось в этом произведении поднять глубокие политические, философские и эстетические проблемы, запечатлеть реальные жизненные конфликты, раскрыть суть идейной борьбы между основными общественными силами в России конца 50-х — начала 60-х годов XIX века. В то время самым животрепещущим был вопрос об отмене крепостного права. В ходе подготовки реформы 1861 года четко выявились противоположные позиции либералов-дворян и революционных демократов-разночинцев.

Революционные демократы Чернышевский и Добролюбов ясно видели крепостнический характер готовящейся реформы. Прибегая к эзоповскому языку, они писали о революционной ситуации в России, призывали русский народ к решительному делу. Либералы, напротив, возла-

гали на реформу большие надежды, считали ее действительным и чуть ли не единственным средством разрешения крестьянского вопроса. Так на реформу смотрел и сам Тургенев.

Если в предыдущих своих романах он в качестве главных героев изображал близких ему по духу интеллигентов из дворян (Рудин в одноименном романе, Лаврецкий в «Дворянском гнезде»), то в «Отцах и детях» писатель резко противопоставил либералов-дворян (Павла Петровича, Николая Петровича и Аркадия Кирсановых) демократу-разночинцу Евгению Базарову, типичному представителю той новой нарождающейся силы, которой суждено было вскоре сыграть огромную политическую роль в общественном развитии России.

По своим убеждениям Тургенев был сторонником постепенного преобразования России. Противник всяких революционных взрывов, он не верил в перспективность идей революционной демократии. Но повседневные жизненные наблюдения убеждали его, что демократы — большая сила, проявившая себя во многих областях общественной деятельности. И как художник, откликнувшийся на все крупные события современной ему эпохи, Тургенев почувствовал необходимость создать образ нового героя, способного заменить Рудиных и Лаврецов, время которых прошло.

Такого нового героя — человека демократических убеждений, материалиста-естественника писатель поставил в центре романа «Отцы и дети» и стремился изобразить его существенные черты с предельной объективностью.

Работа над романом длилась с августа 1860 по август 1861 года. Опубликованы же были «Отцы и дети» после многочисленных исправлений, вызванных обстоятельствами времени, лишь в следующем году, в февральской книжке «Русского вестника».

Евгений Базаров — человек большой силы воли, твердых убеждений, он отличался от так называемых «лишних людей».

Особенность тургеневской манеры обобщения жизненного материала заключалась в том, что он всегда отстраивался от прототипов.

При создании образа Базарова Тургенев имел в виду некоторые характерные черты не только провинциального врача Дмитриева, послужившего прототипом героя, но и черты Чернышевского, Добролюбова. Линия прототипов

ведет и дальше: к писателю-демократу Николаю Успенскому, к замечательным русским естествоиспытателям — А. М. Бутлерову, Д. И. Менделееву, И. М. Сеченову. Это подтверждается многочисленными письмами Тургенева, свидетельствами современников (А. И. Герцена, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. И. Мечникова), воспоминаниями (Н. А. Островской, Е. Н. Водовозовой).

«Отцы и дети», как справедливо утверждал М. Е. Салтыков-Щедрин, были «плодом общения» Тургенева с журналом «Современник», в котором, как известно, главную роль играли Чернышевский и Добролюбов.

Основной конфликт между демократами и либералами сформулирован в словах Базарова, обращенных к Аркадию Кирсанову:

«В тебе нет ни дерзости, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор; для нашего дела это не годится. Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим. Да что! Наша пыль тебе глаза выест, наша грязь тебя замазает...»

Каковы же взгляды этого героя, который так ополчается против «благородного смирения» дворян и призывает своих будущих единомышленников «драться»? Тургенев наделил Базарова своеобразным отношением к философии, к политике, к народу, к науке, к искусству. Только выяснив это своеобразие, можно понять все поступки и действия героя, объяснить его противоречивость, его взаимоотношения с другими персонажами романа.

В философских взглядах Базарова Тургенев запечатлел характерные особенности распространенных в те годы учений: материализма Чернышевского и Добролюбова, а также вульгарного материализма немецких философов Людвиг Бюхнера и Карла Фогта (в X главе Базаров называет книгу Бюхнера «Материя и сила»). Тургеневский герой, как и некоторые реальные разночинцы того времени, смешивает эти две разновидности материализма. Так, он признает существующую вне нас и независимо от нашего сознания объективную реальность, вызывающую наши ощущения, и проповедует принцип полезности: «Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным»; проповедовал этот принцип и Чернышевский. В этом пункте философия Базарова — отражение философии Чернышевского. Великий де-

мократ и философ утверждал: «Только то, что полезно для человека вообще, признается за истинное добро»¹.

Однако, анализируя человеческие ощущения как ступень познания, Чернышевский подчеркивал необходимость перехода от ощущения к мысли. Базаров же недооценивает роль сознания как высшей формы организованной материи и переоценивает ощущения. Он даже склонен весь процесс познания мира свести к ощущениям, которые считает единственным источником познания: «Принципов вообще нет — ты об этом не догадался до сих пор! — говорит он Аркадию, — а есть ощущения. Все от них зависит».

Механистичность мышления Базарова проявилась в том, что он отождествляет явления общественные с явлениями природы («Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждой отдельной березой»). Эти высказывания героя перекликаются с положениями вульгарных материалистов Карла Фогта и Людвиг Бюхнера; они встречаются и у русских критиков В. Зайцева и Д. Писарева. Вероятно, и сам Тургенев не видел четкой грани между ними. Ведь недаром А. И. Герцен, вплотную подошедший к диалектическому материализму, упрекал его в отсутствии должной разборчивости в этой области: «Вообще мне кажется, что ты несправедлив к серьезному, реалистическому, опытному воззрению и смешиваешь его с каким-то грубым, хвастливым материализмом...»². В письме к К. К. Случевскому 14 апреля 1862 года Тургенев пишет о Базарове: «...и если он называется нигилистом, то надо читать: революционером».

Получился ли у писателя Базаров подлинным революционером 60-х годов, какими мы представляем их облик сейчас? Вряд ли можно это утверждать. В политических взглядах Базарова обнаруживаются лишь отдельные черты, присущие революционным демократам того времени: отрицание старых принципов либералов-дворян, критика их аристократизма, барства, наконец, стремление «место расчистить» для будущей жизни. Но говорить о какой-либо системе революционных взглядов Базарова было бы преждевременно: тургеневский герой — лишь предтеча будущих революционеров. И верно утверждал П. Кропоткин, что «...нигилизм, с его декларацией прав личности

¹ Н. Г. Чернышевский. Поли. собр. соч., т. VII, М., 1950, с. 288.

² А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах. т. XXVII, книга I. АН СССР. М., 1963, с. 217.

и отрицанием лицемерия был только переходным моментом к появлению «новых людей»¹. В конце романа Тургенев заставил своего героя произнести фразу: «Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен?» Такой пессимистической мысли никогда не высказали бы подлинные революционные демократы Чернышевский и Добролюбов, хотя жизнь их была гораздо в большей мере преисполнена испытаний, чем жизнь Базарова.

Тургенев не видел перспективы деятельности Базарова, хотя и называл его революционером. «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — и все-таки обреченная на гибель», — писал он поэту К. К. Случевскому 14 апреля 1862 года.

И этот отпечаток обреченности роднит Базарова скорее с героями других романов Тургенева, чем с революционерами из романа Чернышевского «Что делать?» (Рудин, в одноименном романе, Инсаров в «Накануне»).

Образ демократа-разночинца 60-х годов получился у Тургенева еще более сложным и противоречивым, чем образ «лишнего человека» в романе «Рудин». Эта сложность проявляется во взглядах героя на народ, науку, искусство. С одной стороны, Базаров ощущает свою кровную связь с народом: его «дед землю пахал»; крестьянские мальчишки к нему привязались; слуги чувствуют в нем своего брата. С другой стороны, он порой как будто даже презирает народ, относится к нему иронически. Например, Базаров говорит: «Русский мужик бога слопаёт», «мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиться дурману в кабаке». И народ, в свою очередь, платит ему той же монетой. Разговор Базарова с мужиком в конце романа свидетельствует об их полной взаимной отчужденности (мужик заключает: «Известно, барин; разве он что понимает?»).

Чем же объясняется критическое отношение Базарова к народу?

Тургенев не мог не видеть, что в 60-х годах демократы-разночинцы (Чернышевский, Некрасов, Н. Успенский) стали сурово и требовательно критиковать народные предрассудки, рабскую покорность мужиков, их забитость, пассивность, долготерпение. Н. А. Некрасов, обращаясь к народу, восклицал: «...чем был бы хуже твой удел, когда б

¹ П. Кропоткин. Записки революционера, т. I, СПб. 1906, с. 270—271.

ты менее терпел?» Он критикует пассивность народа в поэме «Коробейники». Рассказы Н. Успенского «Змей», «Обоз», «Хорошее житье» и другие, в которых раскрыта правда о горькой крестьянской доле, о суевериях и предрассудках, отравляющих народное сознание, Чернышевский считал программными для всей русской литературы и посвятил им статью «Не начало ли перемены?».

В суровом и требовательном отношении к народу заключается горячее стремление Базарова просветить народ. На вопрос Павла Петровича: «Стало быть, вы идете против своего народа?» Базаров отвечает: «А хоть бы и так? ...Народ полагает, что когда гром гремит, это Илья-пророк в колеснице по небу разъезжает. Что ж? Мне соглашаться с ним?»

Здесь Базаров высказывает мысли идеологов русской демократической интеллигенции 60-х годов, которые пропагандировали прогрессивные публицисты передовых журналов того времени.

Критика Базаровым отсталости и пассивности народа рождена искренним стремлением разночинца-демократа пробудить народ, вывести его из рабского, приниженого состояния. Но почему же Базаров называет мужика «таинственным незнакомцем»? Почему демократ Базаров «возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, который будет жить в белой избе», в то время, когда из него, Базарова, «лопух расти будет»? Такое неверие в будущее народа отнюдь не было присуще революционным демократам.

Тургеневский герой рассуждает в этом случае эгоистически: мысль о собственной судьбе затмила перед ним благородные побуждения, которые он высказывал раньше («Хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними»). Но вместе с тем Базаров самоотверженно лечит этого самого мужика — Филиппа или Сидора, против которого метнул свою эгоистическую тираду. Нет ли здесь противоречия между высказываниями и поступками Базарова? И откуда Тургенев мог почерпнуть такие рассуждения своего героя? Как наблюдательный художник, он замечал, что в отличие от лидеров демократического движения, некоторые «рядовые» демократы той поры (например, Н. Помяловский) сомневались в народе, скептически смотрели на его будущее. Эти взгляды возникали в результате недостаточной идейной зрелости отдельных участников

демократического движения. Тургенев же вывел их в романе как характерные для всех представителей демократического лагеря.

В образе Базарова, как уже отмечалось, автор решил воплотить типичные для 60-х годов черты естествоиспытателя-материалиста (тогда естествознание и материализм в представлении передовой демократической интеллигенции сливались воедино).

Если в философских и политических взглядах Базарова отчасти отражено мировоззрение Чернышевского, Добролюбова, Писарева, то естественнонаучные взгляды героя во многом перекликаются со взглядами выдающихся русских естествоиспытателей-материалистов, деятельность которых писатель тщательно изучал.

Тургенев не случайно ввел в роман эпизод, в котором Базаров анатомирует лягушек. Именно этот эпизод вызвал нападки и насмешки со стороны консервативных кругов русской критики. А между тем базаровские опыты — лишь обобщение реальных жизненных фактов. И. М. Сеченов, материалистический подход которого к явлениям природы формировался под непосредственным влиянием русских философов-шестидесятников, проделывал подобные опыты по исследованию мозга, что нашло отражение в его книге «Физиология нервной системы».

Базаров — экспериментатор. Он в такой же мере враг абстрактной, оторванной от жизни, науки, как и идеалистической, умозрительной философии. Когда Павел Петрович спрашивает его: «Значит, вы верите в одну науку?» — Базаров отвечает: «Я уже доложил вам, что ни во что не верю; и что такое наука — наука вообще? Есть науки, как есть ремесла, звания; а наука вообще не существует вовсе». В противовес абстрактной науке, он ратует за науку прикладную, конкретную. Базаров иронизирует над врачебной деятельностью своего отца, так как она базируется на устарелых медицинских системах. Он критикует ту науку, которая не обоснована опытом, а значит, отстала от жизни. Базаров борется за освобождение научной мысли от мертвящей косности и рутины, от заплесневелых традиций. Он признает одну медицину, которая, как кажется ему, близка к материализму.

Писарев в своих статьях особо подчеркивал, что Базаровы были тружениками науки, деятельными и неутомимыми в своих научных исканиях. Экспериментируя над кролика-

ми и лягушками, они обнаруживали закономерности развития организмов и, в конечном счете, совершали поистине великие открытия.

Так была создана клеточная теория, так открывали научные законы Дарвин, Бутлеров.

Поставив в центре романа человека из демократического лагеря и признавая его силу и значение, Тургенев, однако, не мог ему симпатизировать во всем. Он наделил своего героя нигилистическим отношением к искусству и ясно дал почувствовать, что не разделяет его эстетических взглядов. При этом писатель не стал выяснять причины отрицательного отношения Базарова к искусству. А между тем их выяснить необходимо. Базаров отрицает искусство потому, что оно в 50—60-х годах несправедливо было поставлено некоторыми поэтами и критиками выше тех насущных гражданских, политических задач, которые следовало разрешить в первую очередь. Ко времени выхода в свет тургеневского романа на страницах либеральных журналов наблюдались попытки эстетов приостановить усилившуюся тягу молодежи к научным и политическим вопросам и направить ее интересы в область «чистого искусства».

Эти попытки встретили резкое сопротивление демократов. Людям, стремящимся поставить искусство выше социально-политических проблем, они возражали даже в том случае, когда искусство было представлено именами Рафаэля и Шекспира. Примерно так же поступает и Базаров, когда с присущей ему лапидарностью заявляет: «Рафаэль гроша медного не стоит...» Это была слишком резкая, запальчивая и в конечном счете неверная реакция на попытку преувеличить роль искусства в жизни. Как известно, подобную запальчивость допускал в своих статьях и Писарев. Но Чернышевский и Добролюбов, последовательно и принципиально борясь с деятелями «чистого искусства», разъясняли роль искусства в жизни человека, его воспитательное значение и влияние на другие сферы общественной деятельности. Напомним, что герои романа «Что делать?» серьезно интересуются искусством, считают его необходимым для гармонического развития личности.

Базаров же отрицательно относится не только к Рафаэлю и к Шуберту. Он резко критикует и Пушкина. «Третьего дня,— говорит он Аркадию о Николае Петровиче,— я смотрю, он Пушкина читает... Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик:

пора бросить эту ерунду». Как объяснить отрицательное отношение Базарова к Пушкину?

В 50-х годах, когда разгорелась борьба между сторонниками и противниками эстетической теории Чернышевского, проповедовавшего реализм, право искусства выносить приговор над действительностью, в критике возникли диаметрально противоположные взгляды на Пушкина. Для сторонников Чернышевского, признавших, что содержанием искусства является все, вызывающее общественный интерес, Пушкин был дорог и значителен в первую очередь как автор вольнолюбивых стихов, «Евгения Онегина», «Капитанской дочки». Для противников Чернышевского — П. В. Анненкова, А. В. Дружинина, В. П. Боткина — Пушкин оказался знаменем «искусства для искусства». Дружинин в статье «А. С. Пушкин и последние издания его сочинений», Анненков в ряде журнальных статей изображали Пушкина аполитичным поэтом, рожденным «для звуков сладких и молитв».

Исторически объяснимая ошибка некоторых демократов 60-х годов выразилась в том, что они не сумели спокойно и убедительно развенчать эстетский ореол, созданный вокруг творчества Пушкина, и раскрыть его великие заслуги, как национального художника, как поэта жизни действительной. Напротив, в пылу полемики некоторые критики (например, Писарев), выступая против сторонников «чистого искусства», готовы были чуть ли не ниспровергнуть и творчество Пушкина. Так поступает и герой тургеневского романа.

В романе «Отцы и дети» достоверно изображена обнаруживавшаяся в условиях общественного подъема дряблость, беспомощность русского либерального дворянства, бесплодность его реформаторской деятельности. Павел Петрович Кирсанов воплощает в себе некоторые черты, весьма характерные для тех дворянских интеллигентов, которые в 60-е годы уже расстались со своими былыми либеральными иллюзиями и перешли на консервативные позиции.

Тургенев подвергает критике систему взглядов Павла Петровича, его принципы и убеждения. Вся его жизнь была служением устарелым принципам. «Мы, люди старого века, мы полагаем, что без принципов... принятых, как ты говоришь, на веру, шагу ступить, дохнуть нельзя» — таково глубокое убеждение Павла Петровича. В принцип

возводит он многоречивую проповедь прогресса, конституции, гласности, «политических свобод»; однако проповедь эта по сути была фальшивой игрой в демократизм. Павел Кирсанов спорит с Базаровым о «народной сущности», толкует о крестьянах, даже «всегда вступает за крестьян; правда, говоря с ними, он морщится и нюхает одеколон».. К «принсипам» Павла Петровича относится и его аристократизм на английский манер и слепое поклонение всему английскому. Как идеалист и эстет, Павел Петрович открыто ненавидит материалистические идеи. Наконец, в систему его «принципов» входит защита средневековых привилегий, отстаивание старых дворянских понятий чести.

В образе мягкого, гуманного Николая Петровича Тургенев отразил характерные для умеренных либералов реформизм, стремление приспособиться к демократии, «к новым условиям жизни». Николай Петрович, не в пример своему брату, очень тепло и приветливо встречает Базарова. Подслушав слова последнего о себе, будто он «человек отставной» и «его песенка спета», Николай Петрович с горечью готов согласиться с таким приговором: «Кажется, я все делаю, чтобы не отстать от века: крестьян устроил, ферму завел, так что даже меня во всей губернии красным величают; читаю, учусь, вообще стараюсь стать в уровень с современными требованиями,— а они говорят, что песенка моя спета. Да что, брат, я сам начинаю думать, что она точно спета».

Тургенев показывает, что кроется за либеральными фразами Николая Петровича. Писатель освещает результаты реформаторской деятельности своего героя: хозяйство скрипит, как немазаное колесо, трещит и разваливается по всем швам. Приказчика Николай Петрович вынужден был сменить, лес продать. Далее автор изображает потрясающие картины обнищания, отсталости, бедности народа: «пруды с худыми плотинами», деревеньки с «до половинки разметанными крышами», «покривившиеся молотильные сарайчики», опустелые гумна, разоренные кладбища, мужички «обтерханные, на плохих клячонках» и т. д. Разве после всего этого можно верить либеральным фразам Николая Петровича о том, что он «крестьян устроил, ферму завел»? Разве не вызывают иронической улыбки его слова насчет того, что его «красным» величают?

Неспособность предпринять что-либо решительное для того, чтобы изменить существующее положение, свойствен-

на не только братьям Кирсановым, но и молодому Аркадию Кирсанову. Видимо, именно это имел в виду Тургенев, когда писал К. К. Случеевскому, что его роман целиком направлен против дворянства.

Что касается «демократизма» Аркадия Кирсанова, то он является по сути своеобразной либеральной декламацией.

На протяжении всего романа Аркадий подделывается под Базарова, выдавая себя за правоверного демократа и нигилиста. Однако часто он забывает об этой роли и обнажает свою истинную либеральную сущность. Не случайно Базаров называет его «мякеньким, либеральным баричем». В романе развенчивается беспринципность, бесхребетность Аркадия, отсутствие у него определенных убеждений. Тургенев почти ничего не говорит о будущем Аркадия, но по облику и по всему поведению героя чувствуется, что он, как предсказал Писарев, будет рафинированным Маниловым.

«Отцы и дети» — яркий образец социально-психологического романа, но общественные коллизии в нем сочетаются с любовной интригой. Правда, интрига как бы отодвигается на второй план и компактна — укладывается в пяти главах, — но роль ее для характеристики главного героя от этого не уменьшается.

Базаров в романе претерпевает эволюцию. До середины романа, где происходит знакомство его с Одинцовой, Базаров — человек трезвого и глубокого ума, уверенный в своих силах и в том деле, которому он себя посвятил, лишенный скептицизма, пессимизма, гордый, целеустремленный и обладающий способностью влиять на других людей и даже подавлять некоторых своими знаниями, логикой и волей. Но как только начинают развиваться отношения Базарова с Одинцовой, Тургенев отдельными штрихами намекает на изменения, которые претерпевает герой. Свое нарастающее чувство Базаров сначала прикрывает небрежными репликами об Одинцовой: «На остальных баб не похожа», «В тихом омуте...», «У ней такие плечи, каких я не видывал давно», затем вдруг чувствует, что конфузится, и ему делается досадно. Но, преодолевая себя и храбрясь («Вот тебе раз! бабы испугался!»), он говорит преувеличенно развязно, далее ловит себя на том, что он, против обыкновения, довольно много говорит. Он даже краснеет при расставании с Одинцовой, но и здесь скрывает свое внутреннее смущение под маской иронии и развязности. Во время диалога с Анной Сергеевной симпатия героя к

Одинцовой неуклонно растет. «Какой я смиренный стал», — думает Базаров в присутствии Одинцовой и в конце главы настолько уходит в мысли об Анне Сергеевне, что рассеянно говорит Аркадию «здравствуй!», не смотря на то что они уже виделись в тот день. Романтические переживания Базарова, отрицавшего раньше романтику, вплотную подводят героя к тому перелому, который произойдет с ним после решительного объяснения с Одинцовой и наложит отпечаток на все его дальнейшее поведение. Тургенев об этом пишет недвусмысленно: «Настоящею причиной всей этой «новизны» было чувство, внушенное Базарову Одинцовой, чувство, которое его мучило и бесило и от которого он тотчас отказался бы с презрительным хохотом и циническою бранью, если бы кто-нибудь хотя отдаленно намекнул ему на возможность того, что в нем происходило. Базаров был великий охотник до женщин и до женской красоты, но любовь в смысле идеальном или, как он выражался, романтическом, называл белибердой, непростительной дурью, считал рыцарские чувства чем-то вроде уродства или болезни...» И вот он, ярый враг романтики, высказывающий всегда «свое равнодушное презрение ко всему романтическому», «с негодованием сознавал романтика в самом себе» и понял, что отвернуться от Одинцовой у него нет силы.

Наконец, наступает главное испытание героя. Оказывается, что умный и сильный Базаров, выходящий из всех столкновений победителем, после размовки с Одинцовой становится вдруг скептиком и пессимистом. Он поступается многими своими убеждениями, попадает в плен той самой романтики, над которой иронизировал и которую считал белибердой.

Объяснение Базарова с Одинцовой — психологическая поворотная веха в его жизни. С этого момента герой начинает высказывать пессимистические мысли («Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним разверзнуться может»), впадает в уныние («...ночь он всю не спал и не курил и почти ничего не ел уже несколько дней. Сумрачно и резко выдавался его похудалый профиль из-под нахлобученной фуражки»); в нем пропадает самоуверенность, возникает озлобление, смешанное с бесплодным желанием освободиться от возникшего в нем самом романтизма («по-моему — лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца»).

К обычной базаровской иронии присоединяется какая-то бессильная горечь. Правда, после долгих внутренних раздумий Базаров усилием воли на какой-то миг преодолевает в себе романтика, но как бы он ни пытался стать прежним, это ему не удается, и пессимизм не покидает его до конца романа: он говорит уже и о ничтожности человека перед вечностью, и о тщетности человеческой деятельности вообще; признается в том, что чувствует «только скуку, да злость»; произносит свою знаменитую, преисполненную скептицизма фразу о мужике — Сидоре или Филиппе; одним словом, впадает в такое меланхолическое настроение, которое ему никогда не было свойственно.

Как объяснить эту перемену, происшедшую с героем?

Тургенев не мог вполне сочувственно отнестись ко всей системе взглядов демократа Базарова. Во второй половине романа писатель заставил его поступиться своими прежними убеждениями и попасть в плен отрицаемой им романтики. Это было связано с особенностями тургеневского взгляда на историю. Писатель считал, что различные политические силы в истории — это явления относительные, преходящие. Они играют роль лишь на каких-то весьма ограниченных отрезках времени и отходят на задний план перед «вечными» законами природы, обнаруживают свою несостоятельность при столкновении с общечеловеческими явлениями любви и смерти. В истории сменяются поколения. Каждое из них уходит со своими «временными» идеалами и стремлениями. Но остается непреходящая жизнь всемогущей природы. Столкновение «временных», с точки зрения Тургенева, идеалов как «отцов», так и «детей», с «вечными» законами неумолимой природы, непостижимыми тайнами любви и ненависти — это столкновение проходит через весь роман. Базаров отрицает любовь, а любовь оказывается сильнее его теории. Базаров говорит, что природа — не храм, а Тургенев представляет ее величественным и прекрасным храмом. Базаров отрицает искусство, но Тургенев видит «вечную» и непреходящую ценность великих его творений. Базаров приобретает в романе черты героического величия именно потому, что он, как незаурядная личность, вступает в борьбу с понятиями «вечными» и непреодолимыми. При такой философской посылке Тургеневу казалось, что он написал роман о скрывшемся в могиле «грешном, бунтующем сердце», о «великом спокойствии равнодушной» природы, «о вечном примирении и о жизни

бесконечной». В значительной мере это было так, ибо суровая правда о трагической участи людей, не щадящих себя во имя общества, в романе раскрылась недвусмысленно. Но не следует сводить только к этому значение романа «Отцы и дети».

Тургеневский Базаров был одним из ярких разночинцев 60-х годов, «положительным типом деятеля», «первой в русской литературе личностью, перед которой каждый чувствует уважение»¹. Благодаря огромной обобщающей силе художника, он получился фигурой яркой, колоритной, человеком, который, по выражению Герцена, «все-таки подавил собой — и пустейшего человека с душистыми усами, и размазну отца Аркадия, и бланманже Аркадия»².

В сюжете «Отцов и детей» значительную роль играют второстепенные персонажи (Ситников, Кукшина): своей карикатурностью они оттеняют серьезность Базарова. Если Базаров — типичный представитель молодого поколения демократов, то Ситников и Кукшина — жалкие подражатели, усвоившие лишь внешние признаки нигилизма. Писатель-шестидесятник В. Слепцов назвал их «примазывающимися к новому течению, чтобы щегольнуть словами и фразами...»

Из художественных особенностей романа обращают на себя внимание специфические способы характеристики героев. Автор «Отцов и детей» предпочитает диалог как форму самораскрытия героев. Диалоги тургеневских героев — это страстные споры на политические и философские темы. В романе «Рудин» — это споры Рудина с Пигасовым, с Лежневым, в «Дворянском гнезде» — Лаврецкого с Паншиным, с Михалевичем. В «Отцах и детях» Базаров спорит с Павлом Петровичем. В отличие от своих противников, Базаров в споре краток. Он сражает не длинными рассуждениями, а лаконичными, содержательными репликами, к месту сказанными меткими афоризмами.

Портреты в романах Тургенева различны. Прежде всего, прямой детализированный портрет с точным описанием индивидуальных внешних признаков, рассчитанных главным образом на зрительное впечатление и сопровождаемых небольшими комментариями. Таково первое описание внешности Базарова. Затем сатирический портрет, с исполь-

¹ А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, с. 200.

² А. И. Герцен. Собр. соч. в тридцати томах, т. XXVII, кн. I, АН СССР. М., 1963, с. 217.

зованием приема косвенной характеристики при постепенном, концентрическом раскрытии образа (например, портреты Кукшиной и Ситникова). Сначала Тургенев описывает город и его улицы, далее дом и комнату, в которой живет Кукшина, и, наконец, ее портрет: «На кожаном диване полулежала дама, еще молодая, белокурая, несколько растрепанная, в шелковом, не совсем опрятном, платье, с крупными браслетами на коротеньких руках и кружевной косынкой на голове. Она встала с дивана и, небрежно натягивая себе на плечи бархатную шубку на пожелтелом горностаевом меху, лениво промолвила...» Облик Ситникова снижен с помощью словесных деталей: герой семенит вокруг Базарова, перепрыгивает через канавку, забегает то справа, то слева Базарова, выступает как-то боком, визгливо смеется, подобострастно ухмыляется... и т. д. У него «прилизанное лицо», «деревянный смех».

В романе «Отцы и дети» автор использует разнообразнейшие лексические и фразеологические средства для характеристики героев (пословицы и поговорки, идиоматические выражения или архаизмы и просторечия).

Так, в речи Павла Петровича Кирсанова можно обнаружить много специфических слов и выражений, характерных для сословно-помещичьего жаргона. Эти выражения он употребляет, перемешивая их со словами общепринятого литературного языка. Вместо общепринятого *этот*, *этим*, Павел Кирсанов говорит *эфтот*, *эфтим*, вместо *принцип* — *принсип*; очень часто он прибегает к витиеватым оборотам речи, например: «А вот извольте выслушать. В начале вашего пребывания в доме моего брата, когда я еще не отказывал себе в удовольствии беседовать с вами...»; «Ваши слова избавляют меня от некоторой печальной необходимости...»; «Чувствительно вам обязан» и т. д. Вместо «Вы все шутите» Павел Петрович говорит Базарову: «Вам все желательно шутить», вместо «предупреждаю вас» — «считаю долгом предупредить вас».

Такие выражения, как «извольте», «позвольте полюбопытствовать», «приличествует», «не имею чести знать», «не угодно ли пожаловать», «считаю долгом» и т. п., представители дворянской аристократии считали признаком изысканного и светского тона.

Стиль речи англомана Павла Петровича, иронически настроенного ко всему отечественному, отличается обилием иностранных слов, пословиц, поговорок, нередко искусст-

венно перемешанных с русской лексикой. Не прочь щегольнуть французским словцом и отец Базарова — Василий Иванович, и Николай Петрович Кирсанов, и мадам Кукшина. Эта манера речи считалась среди представителей дворянской верхушки признаком особого шика — «гран-жанра» или, как говорит Тургенев, «грансенъорства».

В отличие от Павла Кирсанова, Кукшиной, разночинец Базаров часто прибегает к латинским терминам. В устах Базарова они звучат как необходимая принадлежность языка научного, как терминология естественника — медика. Нередко Базаров пародирует салонный стиль речи либералов; когда Павел Петрович, изъясняясь чиновничьим слогом александровского времени, говорит Базарову: «Соблаговолите выбрать» (пистолеты), Базаров не без иронии отвечает ему: «Соблаговоляю».

Избегая резких, кричащих эпитетов, Тургенев использует часто в качестве определений к отвлеченным существительным столь же отвлеченные, большей частью относящиеся к области эмоций прилагательные или причастия, например: «глухие рыдания», «холодный ужас», «изящное смирение», «пленительная веселость».

Сочетания отвлеченных, не бьющих в глаза своей новизной определений с подобными же определяемыми словами благодаря их однотипности не производят впечатления неожиданности и оригинальности, но Тургенев к этому и не стремится. Писатель хочет подчеркнуть, что речь идет об обычных человеческих эмоциях, их оттенках. Однако в зависимости от авторского замысла на фоне подобных словосочетаний появляются и яркие, неожиданные определения, то лирически, то сатирически окрашенные, например: «будет с него губернского фимиама», «чиновник в благонамереннейше-застегнутом вицмундире», «сладкоглазый старик», «прилизанного лица», «фешенебельное время для прогулки». Сатирическая окраска достигается в приведенных примерах различием и удаленностью друг от друга сфер, в которых обычно употребляются определяемое и определяющее слова.

Роман «Отцы и дети» вызвал оживленную полемику в различных слоях русского общества, он стал объектом идейной и политической борьбы. В процессе этой полемики журналы консервативного направления («Русский вестник») сомкнулись с либеральными («Отечественные записки», «Библиотека для чтения»). Редактор «Русского вест-

ника», в котором были опубликованы «Отцы и дети», М. Н. Катков в статьях «Роман Тургенева и его критики» и «О нашем нигилизме» (по поводу романа Тургенева) писал, что нигилизм — общественная болезнь, с которой надо бороться путем усиления охранительных начал; что занятия «новых людей» естественными науками — дело несерьезное и праздное; он утверждал, будто Тургенев показал пример такой борьбы и призывал других писателей следовать ему.

Демократические журналы разошлись в оценке тургеневского романа: «Современник» и «Искра» встретили его враждебно, увидев в нем клевету на демократов-разночинец; «Русское слово» и «Дело» заняли противоположную позицию. Точка зрения «Современника» представлена в статьях М. Антоновича — критика, который в данном случае отступил от принципов Чернышевского и Добролюбова, стал противоречить их отзывам о Тургеневе как о великом художнике. В статьях «Асмодей нашего времени», «Промехи», «Лжереалисты», «Современные романы» М. Антонович, в сущности, отрицал жизненную достоверность, социальную значимость и даже художественную ценность романа «Отцы и дети», приравнивая его к ретроградному роману бездарного писателя В. И. Асоченского «Асмодей нашего времени». Антонович превратно истолковал и образ Базарова, называя героя болтуном, цинником, а весь роман — клеветой на молодое поколение.


Оценке Антоновича противостояла точка зрения Писарева, опубликовавшего в «Русском слове» статью: «Базаров», «Реалисты» (первоначальная статья называлась «Нерешенный вопрос»), «Мыслящий пролетариат», «Посмотрим», «Новый тип» и др. Мнение Д. Писарева в основном разделял и Герцен в статье «Еще раз Базаров» (1868). Сняв с Базарова обвинение в карикатурности, Писарев объяснил положительное значение героя романа, подчеркнул социальную роль Базаровых. Критик вскрыл причины появления людей, подобных Базарову, проанализировал их склад мышления, их поведение в обществе, их идеалы, определил степень достоверности, с которой они отражены в романе. Отграничив «Отцы и дети» от антинигилистических романов В. П. Ключникова, А. Ф. Писемского, Н. С. Лескова и других, Писарев в то же время сблизил его с романом Чернышевского «Что делать?», который он действительно предвзряет.

В статьях Писарева были и неверные положения: он оправдывал базаровское безразличие к будущему народа; недооценивал роль эстетики в жизни и влияние искусства на человека; но, несмотря на это, Писарев с большей объективностью, чем другие критики, подошел к роману «Отцы и дети» и объяснил смысл образа Базарова.

А. В. Луначарский назвал «Отцы и дети» «одним из центральных явлений во всей русской жизни» 60-х годов XIX века¹. И действительно, ни в одном из произведений Тургенева так полно не отразились существенные черты передового человека эпохи, не воплотились споры по поводу острейших вопросов философии, науки, политики, искусства. Поэтому роман «Отцы и дети» и сейчас продолжает волновать умы и сердца читателей.

¹ А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, с. 198.

Г. Поспелов



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ „ТЕМНОГО ЦАРСТВА“

(Комедия «Свои люди — сочтемся»
А. Н. Островского)

Произведением, принесшим Островскому раннюю славу и определившим его дальнейший творческий путь, была его первая большая комедия «Свои люди — сочтемся» (по первоначальному названию «Банкрот»). Она была закончена, в основном, к началу 1849 года, затем прочтена в кружке М. П. Погодина в присутствии Гоголя и напечатана весной 1850 года в журнале «Москвитянин». При этом, — писал позднее Добролюбов, — «автор встречен был всеми как человек, совершенно новый в литературе, и немедленно всеми признан был писателем необычайно талантливым, лучшим, после Гоголя, представителем драматического искусства в русской литературе»¹.

Но Островский выступил не только «лучшим после Гоголя» русским драматургом. Уже первые его комедии обнаруживали большую оригинальность содержания и формы. На первый план в своих произведениях он выдвинул такие стороны русской жизни, которые Гоголь затрагивал в своих комедиях лишь внешне и слегка. В «Женитьбе» действие

¹ Н. А. Добролюбов. «Темное царство». Собр. соч., т. 5, М., ГИХЛ, 1962, с. 7.

происходит в основном в доме купеческой дочки, Агафьи Тихоновны. Она хотела бы выйти замуж за дворянина, но ее тетка напоминает ей, как ее покойный отец возражал против таких браков и с какой силой он высказывал это свое мнение («Бывало, как ударит всей пятерней по столу... А рука-то в ведро величиною — такие страсти!»).

Островский вводит нас в купеческую среду в обычных условиях ее жизни, когда глава семьи всю ее жизнь подчиняет своей грубой деспотической власти. В «Своих людях...» впервые в русской литературе купеческий уклад жизни рассматривается в повседневных отношениях, обнаруживает те бытовые «страсти», которые вытекают из самой его сущности.

Островский с 1843 по 1851 год был служащим московского «совестного» и коммерческого судов, в которых рассматривались всякие имущественно-бытовые купеческо-мещанские тяжбы. Через них перед его глазами легко обнаруживались те «тайны» частной, семейной жизни этой среды, которые обычно скрывались от постороннего взгляда, — жестокость и деспотизм в семейных отношениях, обманы и спекуляции в торговле, вымогательства и взятки в канцеляриях. И как раз в годы этой службы начинающий драматург задумывал, сочинял, обрабатывал свою первую большую комедию. Она была выхвачена им из самой гущи жизни московского купечества.

Но чтобы дать той или иной сфере жизни художественное воплощение, необходимо иметь какой-то общий взгляд на нее, вытекающий из определенных общественных идеалов. Идеалы у Островского постепенно складывались в те же самые годы, когда он задумывал и писал свою комедию. Они не отличались большой гражданской активностью, которая была свойственна некоторым писателям, современникам Островского — Герцену, Некрасову, Салтыкову-Щедрину. В его взглядах находил свое выражение стихийный демократизм. Он проявлялся в сочувствии писателя тем слоям русского общества, в нравственно-бытовом укладе которых проявлялись национально-самобытные, патриархальные черты русской жизни.

Довольно отчетливо эти особенности взглядов Островского отразились в его дневнике, который он вел во время переезда семьи во вновь приобретенное его отцом имение Шельково под Костромой, весной 1848 года. Красота природы северного Поволжья, лучшие черты характера его

населения — физическое здоровье, душевная простота и неиспорченность, «вольный ум и душа нараспашку», расторопность и сметка, — все это восхищает Островского, вызывает в нем национально-романтические переживания. Ему хотелось бы, несомненно, чтобы эти нравственные свойства встречались бы почаще и в жизни коренного мещанско-купеческого населения древней столицы, Москвы. Ему казалось, что именно в этих слоях населения столицы лучше могли бы сохраниться самобытно-патриархальные традиции жизни, нежели у дворянства, очень склонного перенимать все иностранное — костюмы, манеры, даже язык.

Но семейно-имущественные купеческие и мещанские тяжбы, которые очень часто разбирались в московском «совестном» суде, раскрывали перед Островским такую большую глубину нравственной испорченности этих слоев, что она вступала в вопиющее противоречие с его идеалами. В самобытно-патриархальном купеческом мире человеческие «умы» очень часто были склонны не к «вольности», а к хитрости и лукавству, а «души» стремились не «распахнуться» в откровенности, но замкнуться в самодовольстве и самодурстве. Все это также «вопиало о воспроизведении», «ждало жизни от творческого духа» — и даже в гораздо большей мере, чем «значительные физиономии» щельковских «мужиков».

Во второй половине 1830-х, в 1840-х годах круги московской дворянской и разночинной интеллигенции были захвачены живым интересом к театру. Большим событием в эстетической жизни этих кругов было тогда исполнение на сцене Малого театра гоголевских комедий. Актеры Щепкин, Шумский и другие достигали высокохудожественной их интерпретации. Молодой Островский тоже увлекался игрой этой труппы и был постоянным посетителем театра. И он сознавал, видимо, что дурные общественные нравы могут получить наиболее ярко осязаемое и действенное свое воплощение на театральной сцене. Он пошел в этом отношении вслед за Гоголем.

Но Островский не был подражателем Гоголя. Исходя из новых эстетических запросов 1840-х годов, он сказал в русской драматургии свое, новое слово. Он читал петербургские журналы — «Отечественные записки» и «Современник», в которых печатались очерки, повести, статьи писателей и критиков новой, «натуральной школы», возглавляемой Белинским.

Литературным жанром, который культивировали представители этой школы, был очерк — небольшое эпическое произведение с развернутыми описаниями тех или иных бытовых обстоятельств и обстановки. В них обычно изображалась жизнь не высших общественных слоев, но социальных низов — темных, закулисных сторон простонародного быта, его трущоб и закоулков. По такому подходу к предмету изображения эти очерки получили тогда название «физиологических». Сборники таких очерков, составленные и изданные Некрасовым в двух частях в 1845 году, назывались «Физиология Петербурга». Белинский поставил перед «натуральной школой» творческую задачу — с помощью очерков и рассказов создавать художественные характеристики всех слоев России, ее центра и окраин, того или другого города или целой области «преимущественно со стороны нравов и особенностей его народонаселения».

Островский задумывал целый цикл очерков и рассказов из жизни купеческо-чиновничьего Замоскворечья, который должен был заключать в себе «физиологию» этой «неизвестной страны». Из этого цикла был написан только один рассказ — «Записки замоскворецкого жителя». Интересы драматургии, желание показать купеческие нравы на сцене оказались для начинающего писателя более сильными. Он увлекся комедиями. И уже первая большая его комедия «Свои люди — сочтемся» стала своего рода сценической «физиологией» жизни купечества.

По самой своей композиции эта комедия, как и другие, сильно отличается от гоголевских. В обеих знаменитых комедиях Гоголя — «Ревизоре» и «Женитьбе» — конфликты возникают сразу, развиваются быстро, захватывают собой все поступки и отношения героев и приводят к неожиданной, сильно комической развязке (к чтению письма Хлестакова и приезду настоящего ревизора или к бегству Подколесина через окно из дома невесты).

У Островского же действие развивается неторопливо, конфликт возникает не сразу, медленно движется к своей развязке и часто включает в себе немало драматизма. При этом много места остается для бытовых сцен, которые или подготавливают конфликт, или лишь косвенно с ним связаны, но в которых характеры всех действующих лиц широко и полно раскрываются в своей комической противоречивости. Комизм этот вытекает из самой сущности изображаемых характеров.

Н. Г. Чернышевский в своей теоретической работе «Эстетические отношения искусства к действительности» дал такое определение комизма. Это — «внутренняя пустота и ничтожность (человеческой жизни.— Г. П.), прикрываемая внешностью, имеющей притязание на содержание и реальное значение»¹.

На сцене у Островского обычно — русское купечество его времени, быстро разбогатевшее и через это получившее большую власть в своем семейно-бытовом окружении, но некультурное, необразованное, не понимающее истинного значения своей деятельности и поэтому полное грубого самодовольства и зазнайства, легко доходящее при этом до издевательства над своими близкими и подчиненными, до самодурства. Такое сочетание в человеке его нравственного ничтожества с его ничем не оправданным самомнением и создает комизм его поведения, всего его характера.

Эта особенность развития действия — драматический конфликт между героями с комическими характерами — получила вполне законченное выражение в «Своих людях...». При этом важно то, что драматичность конфликта здесь всецело вытекает из комической противоречивости характеров действующих лиц. Решающее значение здесь имеет самодурство главного героя — Самсона Силыча Большова (самое имя и фамилия выражают его самодовольство и мнимую значительность).

В лице Большова драматург создал тип, очень характерный для патриархального русского купечества того времени. Большов вышел из низов. Когда речь зашла о его «происхождении», сваха Устинья Наумовна напоминает, что в молодости он «гольцами торговал на Балчуге, добрые люди Самсошкой звали, подзатыльниками кормили». Он выбился в люди — к богатству и почету, — но не путем постепенного совершенствования своего торгового предприятия, что могло бы вызвать его собственный внутренний рост, формирование его характера, его умственное развитие. Большов вышел из низов стихийной силой денежных торговых оборотов, основанных на рвачестве и плутовстве. Он хорошо усвоил только одно правило жизни: «вышла линия, ну и не плошай...»

Поэтому его духовное развитие однобоко и уродливо.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., М., «Худ. лит.», 1949, т. II, с. 31.

Уровень его материального преуспеяния, его имущественного положения намного выше его умственных и нравственных сил. Внешне он давно стал одним из «столпов» в местной торговой среде, и это определяет как почтительное отношение к нему со стороны окружающих, так и его большое самодовольство. А внутренне он остался человеком грубым, неразвитым, имеющим самые примитивные и извращенные понятия о жизни. Эта противоречивость и создает комизм всего его характера, всех его рассуждений, поступков, манеры себя вести.

Всю силу своего богатства Большов приписывает лично себе и поэтому любое свое желание считает законом для всех зависимых от него людей, прежде всего для членов своей семьи. «Захотел выдать дочь за приказчика, и поставлю на своем, и разговаривать не смей, я и знать никого не хочу», — кричит он жене. Судьбу родной дочери он с легкостью готов принести в жертву своим корыстным расчетам.

Выросший среди унижений и попреков, он наслаждается тем, что может теперь безнаказанно унижать и попрекать других, и делает это со всей грубостью выскочки. «А тебе больно знать нужно! — ворчит он на своего стряпчего Рисположенского, от которого всецело зависит по своей неграмотности. — Вот вы подлый народ такой, кровопийцы какие-то...» Достигнув богатства с помощью обмана и затеяв еще больший обман, он глубоко негодует, если видит, что еще кто-то обманывает других. Бессовестный, он ждет от людей «стыда» и «совести».

Особенно важно то, что Большов, достигнув богатства, потерял всякий интерес к своему растущему торговому «делу» и не ведет его сам, но давно свалил все заботы на главного приказчика. Это создает в нем неуверенность в себе и боязнь неудачи. Его решение пойти на ложное банкротство — в нем завязка конфликта комедии — порождено не задорной предприимчивостью, а сомнениями в своих силах. Он идет на это потому, что «времена подошли тесные», нет прежних рваческих прибылей, и из боязни, что купцы, которые ему должны, могут раньше его обмануть, тоже притворившись банкротами.

Главное же для него — это желание урвать сразу крупный куш и совсем отойти от торгового дела. «На кого бы только эту обузу свалить? — говорит он стряпчему. — Да и самому, братец ты мой, отдохнуть пора; прохлаждались

бы мы, лежа на боку, а торговлю всю эту к черту». Паразитическая сущность предпринимательства проявляется во всем этом очень ясно. А к этому прибавляется еще и умственное убожество. Свое последнее решающее мошенничество Большов считает чем-то роковым, видит в нем «один конец» и даже «волю божью».

Решившись очертя голову выставить себя несостоятельным должником и обмануть своих кредиторов, Большов должен найти надежного человека, чтобы юридически передать ему все свое имущество. Таким надежным человеком он считает своего старшего приказчика, Лазаря Подхалюзина. И в этом заключается, действительно, «роковая» ошибка Большова, поставившая его к концу комедии в очень драматическое положение.

Подхалюзин давно служит у своего хозяина и воспитался в его торговом «деле», основанном на обмане покупателей. Он также вылезает из мещанских низов, и у него уже есть свой «капиталец», наворованный при попустительстве хозяина. И внутренне он такой же наглый плут, грубый и беззастенчивый, готовый кого угодно надуть ради собственной выгоды. Перед хозяином он робеет, подхалимничает и приbedняется («поет Лазаря»).

Большову выгодно переписать на Подхалюзина свое имущество, чтобы тот, обманув кредиторов, ему его возвратил. Лазарю же выгодно это имущество присвоить и не возвращать. И вот эти два плута, в предвкушении сделки, пытаются укрепить свои отношения лицемерными объяснениями в любви. «Скажи, Лазарь, по совести, — говорит Большов, — любишь ты меня? Кабы я тебя не любил, нешто бы я так с тобой разговаривал?» И Лазарь, конечно, оказывается на высоте положения: «Я теперича готов всю душу отдать за вас...» Для Лазаря эта любовь — средство подтолкнуть хозяина на сделку, для Большова — средство обезпечить преданность приказчика.

А другое, еще более верное такое средство Большов видит в своей дочери Липочке, которую он решает выдать замуж за Лазаря, чтобы покрепче привязать его к себе. Но оказывается, что интересы Липочки гораздо больше совпадают с интересами Лазаря, и она вступает с ним в союз против отца, усиливая драматизм конфликта. Это вполне вытекает из свойств ее характера.

В ней также комически соединяются самодовольство и внутренняя пустота, порожденная слишком быстрым и

внешним имущественным возвышением ее отца. Липочка считает себя барышней, получившей «воспитание», но с грубым презрением относится к окружающим, даже к матери. Особенно смешно в ней мещанское восхищение внешним «благородством» дворян и внешним блеском офицеров.

Однако в этой тяге Липочки к чужой культурности, хотя бы и показной, кроется внутренний рост ее среды. В этом разгадка ее быстрого сближения с Подхалюзиним. Липочка, видящая в эполетах и шпорах с колокольчиками высшее проявление культурности, именно этим сама является для Лазаря очаровательным воплощением благообразия, к которому он тянется при своей большой неотесанности. И когда он стал, по воле отца, ее женихом, Липочка и в нем внезапно почувствовала веяние новых возможностей и быстро согласилась на брак с ним. И он ее не обманул. Он не пожалел денег на новый дом с богатой мебелью, на роскошный выезд, на роскошные платья для нее и модный сюртук для себя.

Все это для Лазаря не просто мотовство в угоду жене, которую он искренне любит (эта его любовь — тонкий и верный ход в сюжете комедии). Лазарь не доволен всем старым большевским бытом, он «заводится» собственной торговлей и открывает «магазинчик». В его магазине тоже будут, конечно, обманывать покупателей, но этот обман не будет таким грубым и наглым, как в лавках Большова. «А вот мы магазинчик открываем,— с торжественным лукавством говорит он в самом конце комедии,— милости просим! Малого ребенка пришлете — в луковице не обочтем». И в семейной жизни Лазарь не будет таким диким самодуром, как его тесть, не решится «мять чепчики».

Таким образом, Подхалюзин и Липочка являют новую, более высокую ступень развития замоскворецкого купечества. Сами они не сознают этого. Им хочется только догнаться до лучшей жизни. «Мы, Алимпияда Самсоновна,— говорит Лазарь,— как только сыграем свадьбу, так перейдем в свой дом-с. А уж им-то командовать не дадим-с. Нет, уж теперь конечно-с! Будет-с с них — почудили на своем веку, теперь нам пора!» «Так смотрите же, Лазарь Елизарыч,— говорит Липочка,— мы будем жить сами по себе, а они сами по себе. Мы заведем все по моде, а они — как хотят».

Это стремление Лазаря и Липочки возвыситься над старым купеческим бытом оборачивается для Большова

тяжелой драмой. Для устройства своего магазина и нового «модного» дома Лазарь тратит деньги Большова, переведенные на его имя, и поэтому не хочет уплатить кредиторам даже малую часть долгов своего тестя. И Большову приходится сидеть под арестом в долговой «яме», ему угрожает Сибирь, как «злостному» неплательщику. Он воспитывал дочь и приказчика в жульничестве, он создал в них эти безнравственные свойства, а теперь сам стал их жертвой. А то, что он отдал Липочку в жены Лазарю и этим связал их интересы, это — вторая «роковая» ошибка, — вместе они стали более жестоки к нему. Его покаянная мысль: «Сама себя раба бьет, коль не чисто жнет!» — относится не только к его ложному банкротству, но и ко всей его семейной жизни.

Таким образом, Островский обнаружил большую психологическую пронизательность в построении драматического конфликта своей комедии. А вместе с тем он проявил и большой художественный такт в том отношении, что показал своих героев не злодеями, не извергами, а обыкновенными людьми — наивными и смешными. «Ни тени сатанинской злобы,— писал Добролюбов, разбирая комедию,— ни признака иезуитского коварства. Все так просто, добродушно, глупо!» Иначе говоря, драматург воспроизвел характеры русских купцов своего времени в полном соответствии с их существенными свойствами. Он создал комедию с типичными характеристиками, полную реализма.

С особенной силой это выражается в последнем, четвертом действии. По дороге из «конкурса» (споров с кредиторами) в долговую «яму» Большов зашел повидаться с семьей. Он в отчаянном положении, и ему надо было бы осознать всю тяжесть своего преступления и покаяться — прежде всего перед самим собой. Но он не осознает ее и не кается. Ему и в голову не приходит, что он нанес большой ущерб людям, доверившим ему деньги, что они страдают от этого. Он по-прежнему уверен, что им нужно вернуть возможно меньше. В ответ на замечание Лазаря, что отдавать «по двадцать пять копеек» с рубля — «это много», он говорит: «И сам, брат, знаю, что много, да что же делать-то? Меньше не берут».

Большов просит Лазаря дать больше не из стыда перед обманутыми людьми, а потому, что ему самому тяжело сидеть под арестом и ходить по улицам под конвоем при всем честном народе. «Ох, дочка! — говорит он. — Ведь ме-

ня 40 лет в городе-то все знают, 40 лет все в пояс кланялись, а теперь мальчишки пальцами показывают». Сам бессовестный, он взывает к совести Подхалюзина. «Знаешь, Лазарь,— говорит он,— Иуда ведь тоже Христа за деньги продал, как мы совесть за деньги продаем».

Такое отношение Большова к своему преступлению вполне естественно, оно создано обстоятельствами окружающей жизни. Дело не только в том, что все его богатство было создано нечестной торговлей, но и в том, что он — не единственный ложный банкрот, что он пошел в этом вслед за другими, о которых читает в «Ведомостях». В поступках Большова отражаются нравы всей купеческой среды того времени.

Таков же и Подхалюзин. Он не злодей, ему жаль тества, и он готов даже сам пойти уговаривать кредиторов взять поменьше. Но интересы его нового торгового дела и богатой жизни с Липочкой для него выше страданий его бывшего «благодетеля». И он взывает к его рассудительности. «Рассудите сами,— отвечает он на его просьбы,— торговать начинаем, известное дело, без капиталу нельзя-с...»

Еще в кульминационный момент конфликта, когда Большов решается все отдать приказчику, выдав за него дочь, Лазарь произносит хитрую и двусмысленную фразу, ставшую заглавием комедии: «Свои люди — сочтемся». А теперь он говорит: «Ну, нет-с,— из ямы-то тятеньку теперь не скоро выпустят». Это значит, что он не намерен поступиться своими интересами. И хотя он поедет к кредиторам, развязка конфликта еще не наступила и, конечно, не скоро наступит. А когда это произойдет и Большов выйдет из «ямы», он не только будет помогать Лазарю накапливать деньги — он будет еще одобрять его за то, что тот не много денег вернул кредиторам.

Значит, драматическое происшествие в доме купца Большова ничего не меняет по существу в жизни этой среды и не служит развитию сложившихся в ней характеров. Оно только яснее обнаруживает их сущность, в основном комическую. Островский написал не драму, а комедию — комедию нового стиля.

Действующие лица пьесы комичны не только противоречивостью своих характеров — самодовольством, прикрывающим их грубый эгоизм, — но и свойствами своей речи, выражающими эту противоречивость. За исключением по-

следнего действия, где слышатся жалобы опозоренного Большова и упреки обманутого Рисположенского, речи героев ведутся в основном в тонах веселости, грубости и лукавства. Эти речи очень колоритны, в них очень много таких слов и словесных оборотов, которые характеризуют круг понятий и уровень культурности каждого героя.

Большов особенно смешон тогда, когда в грубых и пренебрежительных выражениях осуждает других за их плутовство, принимая позу честного человека, или тогда, когда старается прикрыть высокими словами свои низкие делишки. При этом он часто пользуется торжественными оборотами церковно-книжного происхождения, показывающими, что вся его образованность почерпнута из слушания церковных обрядов и из книг.

«Вот сухоядцы-то, постники! — говорит он, например, о своем обанкротившемся должнике.— И богу-то угодить на чужой счет норовят... Этот народ одной рукой крестится, а другой за чужую пазуху лезет». Одобряя Лазаря за обман в торговле, он говорит: «Чай, брат, знаешь, как немцы в магазине наших бар обирают. Положим, что мы не немцы, а христиане православные, а тоже пироги с начинкой едим...» «Вот она жизнь-то,— рассуждает сам с собой Большов,— истинно сказано: суета сует и всяческая суета. Черт знает, и сам не разберешь, чего хочется. Вот бы и закусил что-нибудь, да обед испортишь». «Что это ты, или за святость взялся! Ха, ха, ха! пора почувствоваться», — язвительно замечает он Рисположенскому.

Когда Подхалюзин говорит с людьми, от него зависящими, он во многом похож на Большова по комическому характеру своей речи и явно подражает ему. «Отчего же это у вас руки трясутся,— например, спрашивает он Рисположенского.— А я так полагаю, оттого, что больно народ грабите. За неправду бог наказывает». «Мало ли что я обещал,— издевается он над свахой.— Я обещал с Ивана Великого прыгнуть, коли женюсь на Алимпияде Самсоновне,— так и прыгать?» Но при этом молодой приказчик все же обнаруживает больше склонности не к церковно-книжным оборотам, а к иностранным словам, заимствованным из речи образованных слоев общества. «На все купечество мораль этакая», — говорит он. Или: «ходи в аккурате», или: «у меня теперь такая фантазия в голове...» и т. п.

Но в разговорах с хозяином, в особенности в разговорах с ним, претендующих на искренность, Лазарь робет и

хитрит, комически прикрывая свои тайные расчеты самоуничижением и угодничеством. Его речь становится тогда вкрадчивой и елейной по тону. Он начинает говорить тогда о «чувствах», «душе», «сердце», «совести»: «Я вам, Самсон Силыч, по совести говорю, то есть как это все по моим чувствам...»

Особенно богата комическими контрастами речь Липочки. Комизм ее речи заключается в сочетании «благородных» слов, которые она произносит, претендуя на образованность, и слов грубых и пошлых, которые выдают ее мешанскую простоватость и низость ее натуры. В речи этой молодой купчихи отсутствуют церковно-книжные обороты, но зато Липочка говорит: «оказия», «капидон», «видимый резон», «отвратительные понятия», «фантазируете», «конфузите», «формально», «натурально», «убийственно». И рядом с этим: «мухортик», «страм», «упаточилась», «словно воз везла», «пивца хлебнула», «облаять кого-нибудь», «вздор городишь», «очень нужно», «подите вы...» и т. п. В некоторых ее репликах сочетание этих двух свойств речевого склада приобретает особенно комическое звучание. «Я все хирею,— жалуется Липочка свахе,— то колики, то сердце бьется, как маятник; все как словно тебя подманивает или плывешь по морю, так вот и рябит меланхолия в глазах». «Что мне в твоём купце! — спрашивает она ключницу.— Какой он может иметь вес? Где у него амбиция? Мочалка-то его, что ли, мне нужна?» «Что же он там спустя рукава сентиментальничает?» — раздраженно говорит она свахе о нерешительном женихе. Столь же характерна и колоритна речь других героев комедии — жены Большова, Аграфены Кондратьевны, свахи, стряпчего и других.

Таким образом, уже в первой комедии Островский сделал новый шаг вперед в применении приемов индивидуализации речи драматических героев. Речь его персонажей обладает большой бытовой характерностью.

Но настоящее художественное новаторство драматург проявил и во всем построении сюжета своей комедии. Автор вырисовывает характеры своих героев не только по ходу конфликта и в непосредственной связи с ним, но и независимо от него. В каждый из четырех актов комедии он включает такие сцены, которые хорошо раскрывают комизм изображаемой жизни, но не двигают действие вперед. Таких сцен очень много — более половины от общего числа.

Некоторые из таких самодовлеющих бытовых сцен и

велики по объему, и очень значительны по своему содержанию. Таковы в первом действии 1-е и 2-е явления, заключающие в себе вступительный монолог Липочки, ее танец, ее длинный спор с матерью. Таковы же в этом действии сцены появления свахи, стряпчего, наконец, самого Большова, служащие экспозицией действия, но еще не начинающие конфликт (4-е, 8-е, 9-е явления).

Но не только первый акт включает в себе сцены, построенные по принципу экспозиции. Во II акте такое же значение имеет монолог Тишки, его разговор с Подхалюзиним, сцена свахи с ключницей и особенно колоритная бытовая сцена прихода домой будто бы пьяного Большова (8-е и 9-е явления). И III акт комедии, в котором происходят решающие события и объединяются обе сюжетные линии — ложного банкротства и сватовства, тем не менее богат подобными сценами. Даже последний, IV акт, содержащий в себе кульминацию банкротства, начинается сценой экспозиционного типа, рисующей благополучие молодых Подхалюзиных в их новом доме.

Очень эффектно пользуется Островский для раскрытия характеров своих героев их позами, жестами, а также действиями, связанными с предметами домашнего обихода. Так, Липочка «дурно вальсирует», а мать при этом должна «преследовать» ее по комнате с попреками; так, сваха по приходе целуется с хозяевами, а затем «пьет бальсанец», забранный «ведрами» из «винной конторы»; так, Ресположенский многократно прикладывает к «рюмочке» при ласковом поощрении хозяйки; так, Тишка делает «гримасу» в зеркало, а Лазарь «крадется и хватает его за ворот»; так, Аграфена Кондратьевна прячется на лестнице от пьяного мужа, а Фоминишна запирает перед ним двери; так, Липочка «сидит у окна в роскошном положении», а Тишка «обдергивает и охорашивает» модный сюртук на Подхалюзине и т. д. Все это указано в ремарках автора в тексте комедии, и характерность всего этого актеры должны были осознать и воплотить на сцене.

Этот новый стиль комедийного представления — не только «Своих людей...», но и последующих комедий Островского, таких как «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись», «Бедная невеста», — требовал актеров, которые и приняли бы эстетически эти новые приемы сценической игры и были бы способны их применить. Актеры старого закала, привыкшие играть в величавых трагедиях или в

комедиях с быстро развивающимся действием, не умели приспособиться к этой новой манере игры и даже отрицали ее. Таким был знаменитый актер Московского Малого театра М. С. Щепкин, прославленный исполнитель роли городничего в «Ревизоре» Гоголя. Но нашлась в том же театре целая группа актеров, во главе с Провом Садовским, которая с творческим энтузиазмом осваивала новые принципы сценической игры и этим стяжала себе славу, создав вместе с тем и славу Островскому.

Но все это происходило позднее, при постановке следующих комедий драматурга. А «Свои люди...» имели странную и тяжелую судьбу. Эта комедия читалась по московским гостиням, была напечатана и приводила слушателей и читателей в восторг. «Что за прелесть «Банкротство»! — восхищалась, например, поэтесса Е. П. Ростопчина. — Это наш русский «Тартюф», и он не уступит своему старшему брату в достоинстве правды, силы, энергии». И тем не менее комедия не была поставлена на сцене в течение многих лет. Она неожиданно подверглась расправе со стороны Комитета по делам печати, который Николай I учредил для борьбы с литературной «крамолой» в страхе перед событиями французской революции 1848 года. Этот Комитет счел комедию Островского опасной потому, что в ней пороку не противопоставлена добродетель и злодеяния не получают достойной кары. Только через двенадцать лет после своего создания — в начале 1861 года, накануне отмены крепостного права, — комедия была впервые сыграна на петербургской сцене.

Но «Свои люди...» получили глубокий анализ и достойную оценку несколько раньше — в статье Н. А. Добролюбова «Темное царство», которая была написана в 1859 году по поводу выхода в печати двухтомного собрания сочинений Островского, содержащего одиннадцать его дореформенных комедий. Критик дал в ней очень меткое и вошедшее затем в литературный обиход название той сферы русской жизни, которой Островский впервые дал драматическое воплощение во всей ее бытовой характерности. Название это — «темное царство». Подробным анализом содержания первой большой комедии драматурга Добролюбов и обосновал это название. Для него это — «лицемерство и самодурство одних» и «обманчивая покорность» и «рабская хитрость других».

Критик всячески подчеркивает реализм изображения.

«В «темном царстве», рассматриваемом нами, — пишет он, — ненормальность общественных отношений доходит до высших своих пределов, и потому очень понятно, что его обитатели теряют решительно всякий смысл в нравственных вопросах». Но здесь «нет ни злодеев, ни извергов, а все люди очень обыкновенные» и их «преступления» — «просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и проходит» их жизнь.

А вместе с тем Добролюбов дает понять, что безнравственные отношения, господствующие в русском «темном царстве» и вытекающие из отсутствия у людей гуманных убеждений, существуют не только среди купечества. «В том-то и дело, — пишет критик, — что наша жизнь вовсе не способствует выработке каких-нибудь убеждений, а если у кого они и заведутся, то не дает применять их. Одно только убеждение процветает в нашем обществе — это убеждение в том, что не нужно иметь (или по крайней мере обнаруживать) нравственных убеждений». И дальше: «Приложите то же самое к помещику, к чиновнику «темного царства», к кому хотите — выйдет все то же; все в военном положении, и никого совесть не мучит за обман и присвоение чужого, оттого именно, что ни у кого нет нравственных убеждений, а все живут сообразно с обстоятельствами».

Такое широкое обличительное значение придавал Добролюбов комедии. Так произошло потому, что в «Своих людях...» нет никакого положительного героя, каким был Чацкий в «Горе от ума» Грибоедова, что в них нет и силы, карающей порок, какой выступает «настоящий ревизор» в комедии Гоголя. Островский написал свою пьесу, изображающую реальную русскую действительность, исходя из самобытно-патриархальных идеалов. Но в его комедии не намечено никакого выхода из «темного царства».

В комедии нет ни сатирической направленности, ни психологических преувеличений. Ее конфликт даже не имеет развязки. Но широтой и свободой сочетания характерных бытовых сцен, комизмом поступков, мыслей, речи, мимики, жестов всех без исключения действующих лиц комедия достигает огромного обличительно-нравственного значения. Островский осуществил своеобразное художественное открытие и идейное отрицание «темного царства».

Е. Холодов

НОЧИ
НА ВОЛГЕ

(Драма «Гроза»
А. Н. Островского)

«Гроза» написана Островским в 1859 году, накануне отмены крепостного права в России, в накаленной обстановке, когда в стране складывалась революционная ситуация. В пьесе нет революционных призывов, у героини ее протест состоит, казалось бы, лишь в том, что она лишает себя жизни. Но Добролюбов будет утверждать, что в Катерине отразилось «новое движение народной жизни». А Герцен именно «Грозой» закончит свою статью «Новая фаза русской литературы», увидев в ней «знамение, что Россия императорская, Россия военная и дворянская, Россия, которую нам завещал Петр I, окончила свое существование». Не более и не менее!

Если в жанре комедии у Островского были в русской литературе великие предшественники, то «Гроза» — это первая русская классическая бытовая драма, приближающаяся по своему высокому поэтическому строю, по накалу конфликта к социальной трагедии. «Не опасаясь обвинения в преувеличении, могу сказать по совести, что

подобного произведения, как драмы, в нашей литературе не было, — писал в своем отзыве о «Грозе» И. А. Гончаров. — Она бесспорно занимает и, вероятно, долго будет занимать первое место по высоким классическим красотам. С какой бы стороны она ни была взята, — со стороны ли плана создания, или драматического движения, или, наконец, характеров, всюду запечатлена она силою творчества, тонкостью наблюдательности и изяществом отделки». «Гроза», по словам И. С. Тургенева, «удивительнейшее, великолепнейшее произведение русского, могучего, вполне овладевшего собою таланта».

«Действие происходит в городе Калинове, на берегу Волги, летом», — читаем мы на первой странице пьесы. Этой ремаркой драматург не просто ставит нас в известность, как называется город, в котором живут его герои. Эту ремарку надлежит понимать в самом буквальном смысле: действие пьесы действительно происходит в городе.

Правда, Катерина на всем протяжении пьесы вступает в разговор только с Борисом и тремя Кабановыми — Тихоном, Варварой и Марфой Игнатьевной. Со всеми остальными она не обмолвливается ни единым словом, а с некоторыми даже ни разу не встречается. Но каждое из действующих лиц необходимо в пьесе, ибо все они вместе и образуют ту среду, в которой возник характер Катерины и которой этот характер противостоит.

Недаром поэт и критик П. А. Плетнев писал в своем отзыве на «Грозу», что «не семья одна с обычными видоизменениями лиц и характеров составляет предмет изучения поэта: ему захотелось воспользоваться, в некотором отношении, общественной жизнью маленького русского городка...». На первый взгляд может, правда, показаться, что «общественная жизнь маленького русского городка» почти не сливается с трагической судьбой героини. В самом деле, наиболее яркие представители двух крайних проявлений этой общественной жизни — Кулигин и Дикой — ни единой репликой не обмениваются с Катериной. Но драматург показывает нам гнетущую силу калиновского общественного мнения, которая, в конечном счете, и привела героиню к обрыву.

Вспомним знаменитую реплику Кулигина: «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие!» Вспомним его же не менее знаменитый монолог о слезах невидимых и неслышимых, что льются за запорами. Вспомним, как оза-

бочена Кабаниха тем, что люди скажут: «Никому не кажешь говорить: в глаза не посмеют, так за глаза станут». Не может не думать об этом и Борис: «Видеть ее никогда нельзя, а еще, пожалуй, разговор какой выйдет, ее-то в беду введешь. Ну, попал я в городок!» Об этом же говорит и Кудряш: «А ведь здесь какой народ! Сами знаете. Съедят, в гроб вколотят».

Только сама Катерина поначалу не желает считаться с общественным мнением калиновских обывателей: «Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю! Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» Но и ей оказалось не под силу снести тяжесть «людского суда». «Все и ходят за мной целый день, — жалуется она Борису, — и смеются мне прямо в глаза».

Драма Катерины свершается на глазах у города. На людях она призналась мужу в измене. Люди видели, как бросилась она с обрыва в Волгу. «Кулигин с народом», как сказано в ремарке, «несут Катерину», когда ее, мертвую, вытащили из реки. Кабаниха «низко кланяется народу»: «Спасибо вам, люди добрые, за вашу услугу». Ремарка: «Все кланяются».

Мы закрываем последнюю страницу пьесы и только тогда до конца понимаем истинный, буквальный смысл фразы: «Действие происходит в городе Калинове».

Калинов... Сколько ни ищи на географической карте — не найдешь на Волге города с таким названием. Где же происходит действие пьесы? Какой именно уездный волжский городок подразумевает драматург? Где именно разыгралась драма Катерины Кабановой? Об этом долго не утихали споры среди ученых и краеведов.

Одни выдвигали предположение, что Калинов — это Ржев, ссылаясь на то, что во времена Островского в этом городе жили купцы Кабановы.

Иные говорили: Калинов — это, скорее всего, Торжок, не случайны совпадения между наблюдениями драматурга над бытом обывателей этого городка, которые мы находим в его дневниках, и нравами калиновцев, изображенными в «Грозе». Нет, говорили другие, не в Торжке, а в Твери видел драматург горожан, гуляющих по городскому общественному саду на берегу Волги, здесь он наблюдал грозу, — и тоже ссылаются на дневники Островского. Третьи указывали на то, что драматург, повредив себе ногу во время путешествия, был вынужден провести около двух месяцев

в Калязине и, очевидно, имел больше возможностей изучить нравы именно этого городка. Четвертые считают, что действие «Грозы» происходит в Кинешме, и в доказательство приводят, что картину «геенны огненной», которую калиновцы разглядывают на одной из полуразрушенных стен галереи старинной постройки, Островский мог видеть во время своих неоднократных приездов в Кинешму на стенах паперти одной из старейших кинешемских церквей; старожилы уверяли также, что Кабаниха списана драматургом с точно такой же кинешемской купчихи Барановой. Даже фамилии сходны: Баранова — Кабанова...

Однако самые веские доводы были, казалось, у костромичей. В самом деле, в том же году, в котором была написана «Гроза», в Костроме случилось происшествие, в точности похожее на событие, положенное в основу сюжета драмы. Молодая костромская мещанка Александра Клыкова, доведенная до отчаяния ревностью мужа и преследованиями свекрови, утопилась в Волге. Один из костромских краеведов утверждал, что именно «Дело Клыковой» послужило основой для сюжета драмы, подчеркнутая совпадение в числе членов семьи, сходство характеров и даже разговоров, записанных в судебных протоколах и в некоторых местах почти буквально совпадающих с текстом пьесы. К тому же фамилия Кабановых явно перекликается с фамилией Клыковых...

Все это выглядело весьма убедительно. Но дело в том, что Александра Клыкова покончила жизнь самоубийством 10 ноября 1859 года, а драматург закончил свою пьесу, как значится в рукописи, 9 октября того же года, то есть за месяц до костромской трагедии.

История Клыковой могла так поразительно повторить трагическую судьбу Катерины только потому, что драматург проник в самую суть той исполненной внутреннего драматизма жизни, которую он показал в своей пьесе.

Драматург написал, разумеется, не о том, что было в Костроме, а о том, что могло быть в Калинове.

В городе Калинове как бы слились воедино все многочисленные разрозненные впечатления, которые годами отпечатывались в памяти писателя во время его поездок по волжским городам.

До двадцати двух лет Островский безвыездно жил в Москве. В 1845 году он совершает свое первое путешествие — на Нижегородскую ярмарку. В 1848 году он впервые

посещает приобретенное отцом село Щелыково, близ Кинешмы, в следующем году доезжает до Самары. В 1856 году, за три года до «Грозы», драматург совершает по поручению Морского министерства, с целью изучения экономических условий жизни и быта приволжского населения, длительное путешествие по верхней Волге, побывав в Твери, Городне, Торжке, Осташкове, Ржеве, Калязине. В 1857 году он посещает Ярославль, Углич, Кострому. «Материалов я собрал богатство», — сообщает он, вернувшись из путешествия. Отчет об этой поездке он опубликовал в «Морском сборнике», но наблюдения над бытом и нравами российской провинции, поэтические впечатления от неповторимой красоты русской природы — все это требовало воплощения в художественные образы. Драматург задумывает целый цикл пьес под общим названием «Ночи на Волге». Волжские впечатления скажутся во многих его пьесах, но самым первым и, быть может, самым сильным откликом драматурга на то, что он перевидал и перечувствовал на волжских берегах, была «Гроза».

В этой драме отозвался и восторг поэта перед дивной красотой волжских пейзажей, и восхищение его перед силой и цельностью русского женского характера. В «Грозе» сказались боль художника и гнев его, — боль от того, что так несправедливо и трагически бессмысленно устроена жизнь в «темном царстве», гнев против тех, кто владычествует в этом царстве невежества и гнета.

Гончаров отмечал в своем отзыве о «Грозе»: «Прежде всего она поражает смелостью создания плана: увлечение нервной, страстной женщины и борьба с долгом, падение, раскаяние и тяжкое искупление вины, — все это исполнено живейшего драматического интереса и ведено с необычайным искусством и знанием сердца». В немногих словах здесь определено, по существу, главенствующее содержание каждого из пяти актов драмы. Между завязкой и развязкой, между «увлечением нервной, страстной женщины» и «тяжким искуплением вины» заключены «борьба с долгом», «падение» и «раскаяние», то есть драматическое действие, составляющее содержание трех срединных актов драмы.

Ремарка последнего действия «Грозы» гласит: «Декорация первого действия». Катерина находит свою погибель на том же волжском берегу, на котором она услышала в первом акте так напугавшее ее пророчество сумасшедшей барыни. Это кольцевое построение драмы не случайно.

Возвращая в финале героев на исходные позиции, развязывая действие там же, где оно было завязано, драматург придает пьесе особую композиционную завершенность.

«Характер Катерины, как он исполнен в «Грозе», — писал Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве», — составляет шаг вперед не только в драматической деятельности Островского, но и во всей нашей литературе». Почему из всех женских образов современной ему литературы критик именно в Катерине Кабановой увидел «новый тип, создаваемый русской жизнью»? Ведь к тому времени, когда появилась «Гроза», уже были созданы образы Ольги Ильинской в романе Гончарова «Обломов» и Елены Стаховой в повести Тургенева «Накануне». Когда Добролюбов принялся за статью о «Грозе», он уже был автором статей «Что такое обломовщина» и «Когда же придет настоящий день?». Почему же Катерина Кабанова, а не Ольга Ильинская и не Елена Стахова? Ольга «способна, кажется, создать новую жизнь, а живет между тем в той же пошлости, в какой и все ее подруги, потому что от этой пошлости некуда уйти ей». Елена «готова к самой живой, энергичной деятельности, но приступить к делу сама по себе, одна — она не смеет». Характер же Катерины «сосредоточенно решителен, неуклонно верен чутью естественной правды, исполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны». В этой-то целостности и внутренней гармонии, в способности всегда быть самой собою, ни в чем и никогда самой себе не изменяя, и состоит неодолимая сила характера Катерины.

Это не значит, разумеется, что характер Катерины, каким он дан в драме, статичен, неподвижен, однообразен. Напротив, Островский раскрывает перед нами характер своей героини в непрестанном драматическом движении, в борении страстей, он как бы дает нам возможность подслушать Катерину в самых различных и даже контрастных эмоциональных состояниях, — в тихой радости и в неизбывной тоске, в чаянии счастья и в предчувствии беды, в смятении чувств и в порыве страсти, в страшном отчаянии и бесстрашной решимости принять смерть.

Последуем же за героиней «Грозы» от первого ее появления на сцене и до последнего, шаг за шагом проследим, как драматург раскрывает перед нами характер Катерины Кабановой.

Сейчас, когда «Гроза» уже написана, нам кажется само собой разумеющимся, что занавес над событиями пьесы поднимается уже после того, как замужняя Катерина полюбила Бориса, и до того, как она впервые объяснилась с ним. Но ведь драматургу надо было это *решить*. В самом деле, ведь можно же было начать «Грозу», к примеру, уже после первого свидания или даже после возвращения мужа; ведь можно же было, напротив, начать пьесу еще до того, как Катерина увидела Бориса или даже еще до того, как она вышла замуж за Тихона. Драматургу пришлось перебрать множество вариантов, взвесить все «за» и «против», для того чтобы найти то наиболее целесообразное, классическое решение, которое нам теперь представляется единственно возможным.

Катерина впервые появляется на сцене только в пятом явлении пьесы. Имя героини ни разу до ее появления на сцене не названо, но мы уже догадываемся, что она принадлежит к семейству Кабановых, — не даром же Борис так заинтересовался, когда эта фамилия была упомянута. Еще до появления героини мы уже знаем, что Борис влюблен «в женщину, с которой даже и поговорить-то никогда не удастся». Мы предупреждены: «Вот она! Идет с мужем, ну и свекровь с ними!» Реплика: «С противоположной стороны входят Кабанова, Кабанов, Катерина и Варвара».

Хотя Марфа Игнатьевна обращает свои попреки не к Катерине, а к Тихону, каждое ее слово предназначено для того, чтобы больнее уколоть невестку. Катерина, однако, слушает попреки свекрови молча. В этом молчании — и жалость к мужу, и обида за несправедливость попреков, и усилие сдержать себя, чтобы не вмешаться и не подлить масла в огонь. Это молчание свидетельствует о незаурядной выдержке молодой женщины. «Сила природы, которой нет возможности развиваться деятельно, — замечает по этому поводу Добролюбов, — выражается и пассивно — терпением, сдержанностью. Но только не смешивайте этого терпения с тем, которое происходит от слабого развития личности в человеке и которое кончается тем, что привыкает к оскорблениям и тягостям всякого рода. Нет, Катерина не привыкнет к ним никогда...»

Только тогда, когда Кабанова напрямую задевает ее («Аль жена тебя, что ли, отводит от меня, уж не знаю...»), Катерина не выдерживает: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты...»

Искренно ли она говорит это? В том-то и дело, что нет. Катерине жаль Тихона, ей хочется сохранить мир в семье, и ради этого она готова покривить душой... Однако мы явственно ощущаем, как тяжело ей дается неискренность; она как бы старается сама себя уверить, что любит Марфу Игнатьевну или хотя бы в том, что готова ее полюбить. Но предельно правдивая ее натура не позволяет ей самой себя обманывать, и уже следующую реплику она произносит с большим достоинством, хотя и без всякой заносчивости: «Ты про меня, маменька, напрасно это говоришь. Что при людях, что без людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю». Это еще не протест, протест впереди. Просто — «напраслину-то терпеть кому ж приятно!». Больше она не скажет ни одного слова до самого конца сцены. Нет, тут смиренным не поможешь, да и смиренья ей недолго хватает. Лучше уж помолчать.

Она и молчит. И даже когда свекровь уйдет и Тихон упрекнет ее несправедливо, она только спросит: «Чем я-то виновата?» В пререкания с мужем она не станет вступать, не тот характер, да и жалко ей Тихона. А может быть, уже чувствует она какую-то вину перед мужем, что не о нем, о другом мечтает? Но мы пока об этом ничего не знаем...

Тихон уходит. Катерина остается наедине с Варварой. «Так ты, Варя, жалеешь меня?» Это открытие громадной важности для нее. «Так ты, стало быть, любишь меня?» Нет, вы подумайте только, есть, оказывается, человек на свете, который жалеет ее, любит! Как же одинока должна быть эта молодая женщина, как же не хватает ей человеческого участия, сочувствия, любви...

Далее следует реплика: «Молчание». Как же так? Ведь Катерине так много надо сказать, а когда появляется близкий человек, который ее жалеет и любит, которому можно открыться, с которым можно поделиться самым заветным, — молчание.

Потом мы еще не раз на протяжении драмы встретим реплики, предваряющие паузой реплики Катерины — «молчание», «помолчав», «после непродолжительного молчания», «задумывается». И каждый раз драматург дает нам возможность догадаться, что именно кроется за каждой из этих пауз, — почему «молчание», отчего «помолчав», о чем «задумывается». Паузы в «Грозе» всегда содержательны.

Так и на этот раз. Потому Катерина и молчит, впервые в жизни обретя подружку, что она ни с кем не привыкла делиться, а все сама да сама, одна да одна. Потому она и молчит, что слишком много надо ей сказать, а с чего начать — не знает. Потому она и молчит, что не только кому другому, но и себе самой не решается признаться в том, что с ней происходит. Потому она и молчит, что сама еще не понимает, что же это с ней такое творится.

Но надо же заговорить. И она говорит: «Знаешь, мне что в голову пришло?» Что же ей пришло в голову? А вот что: «Отчего люди не летают!» Драматург неспроста ставит в конце этой фразы не вопросительный, а восклицательный знак. Это не вопрос, а из души вырвавшееся восклицание, сожаление, если хотите.

Варвара, однако, не понимает ее: «Я не понимаю, что ты говоришь». Чего тут не понимать? Ей это кажется таким естественным: «Я говорю: отчего люди не летают так, как птицы?» Вопросительный знак, поставленный на этот раз в конце фразы, это скорее знак удивления, чем знак вопроса. «Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь».

Не случайно, надо думать, она говорит тут о себе не в первом, а во втором лице: «так тебя и тянет лететь...» Этим она как бы приобщает Варвару к своим ощущениям: а тебе разве не знакомо это чувство? Тебя разве не тянет лететь? Ей кажется, что это стремление к свободному полету не она одна только испытывает, что оно свойственно всем людям вообще. Поэтому-то она и говорит: «Отчего люди не летают!» — в убеждении, что и других, как и ее, «тянет лететь». Хотя бы иногда.

Ведь и ей только «иногда» кажется, что она птица. Иногда, когда же именно? Очевидно, в минуты особого душевного подъема. Вот и сейчас, в эту самую минуту она «...так бы разбежалась, подняла руки и полетела. Попробовать нешто теперь?»

Ремарка: «Хочет бежать». Кто знает, если бы Варвара не остановила ее в этот миг («Что ты выдумываешь-то?»), она бы и впрямь разбежалась, подняла руки и... Но ведь вспомним, она не на горе сейчас стоит, а на высоком берегу Волги, на том самом берегу, с которого она ринется в финале драмы в свой первый и последний смертный полет...

Трезвая реплика Варвары возвращает Катерину на землю. «Какая я была резвая! — вздыхает она. — Я у вас

завяла совсем». И снова возникает образ птицы, как олицетворение воды: «Такая ли я была! Я жила, ни об чем не тужила, точно птичка на воле».

Далее следует знаменитый рассказ Катерины о детстве. Ключ к этому монологу — в фразе «что хочу, бывало, то и делаю». В этом суть, чего никак не может взять в толк Варвара, недоуменно прерывая ее рассказ: «Да ведь и у нас то же самое». То же самое — да совсем не то: «Да здесь все как будто из-под неволи». Громадная разница! Изменились, однако, не только обстоятельства. Изменилась сама Катерина, у нее возникли новые потребности. Кончилось детство, вот в чем дело.

Экзальтированный рассказ Катерины о том, как «до смерти я любила в церковь ходить!», нередко смущает современного читателя. Прав был, однако, Добролюбов: «Не обряды занимают ее в церкви: она совсем и не слышит, что там поют и читают; у ней в душе иная музыка, иные видения, для нее служба кончается неприметно, как будто в одну секунду».

Весьма важно, разумеется, что воспитание придало мирозерцанию Катерины религиозно-мистическую окраску, но еще важнее, что героиня драмы поднимает бунт против догматов веры. Ведь она знает, что любовь ее к Борису — грех («Ведь это нехорошо, ведь это страшный грех, Варенька, что я другого люблю?»), но остается верна не велению церкви, а велению сердца. Она знает, что самоубийство — грех («Грех! Молиться не будут?»), но она не остановится перед самоубийством, когда жить станет невмочь.

Но вернемся к сцене Катерины и Варвары. За рассказом о волшебных снах детства (тот же мотив полета: «будто я летаю, так и летаю по воздуху») следует признание: «И теперь иногда снится, да редко, да и не то». Варвара: «А что же?» Вместо ответа после паузы («помолчав») — совершенно неожиданная реплика Катерины: «Я умру скоро».

Катерина произносит эти слова не с тоскливой безнадельностью и не с покорной обреченностью, а как предчувствие, к которому она сама в себе прислушивается и которому сама удивляется.

Предчувствие переходит в уверенность: «Нет, я знаю, что умру». Только потому, что Катерина сама находится в столь тревожном настроении, ее может так напугать про-

рочество сумасшедшей барыни, которая восклицает, указывая на Волгу: «Вот красота-то куда ведет. Вот, вот, в самый омут». И гроза потому только приведет ее в смятение, что ее душа смятена. «Что у меня на уме-то!» — вот что ей страшно, вот чего она боится куда больше, чем грозы.

Островский, как мы видим, с первых сцен готовит нас к неизбежной трагической развязке. Драматург не боится, что, предваряя таким образом финал драмы, он ослабит тем самым интерес зрителей к развязке. Прием предварения развязки в известном смысле даже подогревает интерес зрителей. Только Островский заинтересовывает нас не неожиданностью, а, напротив, сбывающимся ожиданием. Интерес переносится на то, как, каким образом сбудется ожидаемое. И сбудется ли.

В сцене разговора с Варварой Катерина как бы все время прислушивается к тому, что с ней происходит и что ее самое удивляет: «Что-то во мне такое необыкновенное». Что же именно? «Точно я снова жить начинаю...» Вот эту жизнь Катерины, *жизнь сызнова*, и раскрывает драматург перед нами шаг за шагом, до самого последнего шага — до омута.

Катерина признается Варваре: «...я другого люблю». В первоначальной редакции «Грозы» сразу вслед за этими словами следовал обмен репликами, которые мы теперь находим во втором акте.

В этой сцене Варвара догадывается, в кого именно влюблена Катерина, и называет Бориса Григорьича, а Катерина подтверждает: «Ну да, его, Варенька, его». Перенеся эту часть диалога из первого акта во второй, Островский проявил глубочайшее проникновение в характер своей героини, тонко почувствовав, что стыдливая и целомудренная Катерина не может *сразу* открыть подруге свою любовь; она должна сначала свыкнуться с мыслью, что Варвара уже знает о ее греховных мыслях, и только после этого она может признаться ей, в кого именно она влюблена. Да и у Варвары, при всей ее бесшабашности, хватает такта не высказывать *сразу* своих догадок — она понимает, что стоит золовке ее признание.

Диалог Катерины с Варварой во втором акте звучит как прямое продолжение их объяснения в первом акте. Реплика Варвары — «И напрасно ты от меня скрываешься! Давно уж я заметила, что ты любишь одного человека», —

может показаться на первый взгляд странной после того, как Катерина сама накануне призналась ей, что любит другого. Но ведь вся суть этой реплики, если вдуматься, состоит в том, что Варвара *давно* и *сама* заметила то, в чем Катерина даже сама себе долго не могла решиться признаться. Значит, это могли заметить и другие? Значит, ее тайна — не тайна! Вот почему Катерина «с испугом», как гласит ремарка, отвечает: «Почем же ты заметила?» Настоячиво требует она: «По имени назови!» И дело тут не только в том, что она хочет убедиться, на того ли Варя думает, нет, ей хочется, ей важно, ей необходимо, чтобы это имя было названо вслух и чтобы она могла о нем говорить со своей новой подругой. И потому, как только имя произнесено — «Бориса Григорьича», — Катерина тут же, без всякой паузы, с радостью, с вызовом, если хотите, подтверждает: «Ну да, его, Варенька, его!»

Варвара рассказывает о своем разговоре с Борисом: «Кланяться тебе приказал. Жаль, говорит, что видеться негде». «Где же видеться! — откликается Катерина. — Да и зачем...» Первая часть фразы выдает затаенное желание увидеться с любимым и досаду на то, что видеться негде. И только потом, как бы спохватившись: «Да и зачем...» Она пытается отогнать от себя даже мысль о Борисе: «Я его и знать не хочу!» Она сама себя уговаривает: «Я буду мужа любить». И она обращается к отсутствующему мужу, как будто он стоит здесь, рядом с ней: «Тиша, голубчик мой, ни на кого тебя не променяю». В это мгновение она и сама верит в то, что ни на кого мужа не променяет. Но уже в следующую минуту признается: «Об чем ни задумаю, а он так и стоит перед глазами. И хочу себя переломить, да не могу никак». В том-то и дело, что Катерина останется верна сама себе и «переломить» себя, то есть изменить самой сущности своего характера, никогда не сможет. Что же остается? Терпеть: «Уж я лучше буду терпеть, пока терпится». «А не стерпится, что ж ты сделаешь?» — спрашивает Варвара. Потому-то и старается Катерина терпеть, пока терпится, что альтернатива-то терпению при ее характере только одна: «А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!»

Приведя эти слова Катерины, Добролюбов восклицает: «Вот истинная сила характера, на которую во всяком случае

можно положиться! Вот высота, до которой доходит наша народная жизнь в своем развитии, но до которой в литературе нашей умели подниматься весьма немногие, и никто не умел на ней так хорошо держаться, как Островский».

Мера ее терпения испытывается в следующей же сцене. Кабаниха при Катерине диктует Тихону наставления жене, как та должна вести себя в отсутствие мужа. Тихон тупо повторяет слова вслед за матерью: «Слушайся маменьки, Катя... Не груби... Почитай, Катя, маменьку, как родную мать... Работай что-нибудь без меня... В окна не гляди... Не заглядывайся на парней...» Ни на одно из наставлений Катерина не отвечает ни единым словом. Только в самом конце она «строго взглядывает на него». В ее молчании — стыд и обида, смятение и вызов. Ей стыдно за безвольного Тихона, не смеющего послушаться мать. Она оскорблена тем, что свекровь считает себя вправе так бесцеремонно встать между ней и мужем. Она в смятении, ибо Тихон невольно коснулся самого сокровенного в ее душе, того, в чем она только что призналась Варваре. Свекровь, конечно, ждет от невестки уверенной в послушании, но упорное ее молчание, очевидно, столь выразительно, столь чревато взрывом возмущения, что даже властная Кабаниха не решается настаивать на уверениях и оставляет Катерину вдвоем с мужем.

Катерина «стоит, как будто в оцепенении». «Катя!» — вызывает к ней муж. Реплика: «Молчание». Тихон: «Катя, ты на меня не сердись?» Катерина отвечает, «после продолжительного молчания, качает головой: «Нет!» Она и впрямь не сердится на мужа, ей только жаль его. «Обидела она меня!» — вот отчего окаменела в молчании Катерина. И сразу же вслед за этим взрыв — «Тиша, не уезжай! Ради бога, не уезжай! Голубчик, прошу я тебя!» Она произносит эти слова как бы в самозабвении, «кидаясь на шею мужу».

В сцене прощания с Тихоном слышится не только болязнь остаться наедине с искушением, не только предчувствие того непоправимого, что случится без мужа; еще важнее тут отчаянная, но искренняя попытка обрести душевную близость с мужем: «...как бы я тебя любила...»

Черновик «Грозы» свидетельствует о том, как тщательно работал драматург над этой сценой, как упорно добивался он точности и выразительности каждой реплики своей героини.

«Нельзя, так и не нужно», — отвечала Катерина в первоначальной редакции на отказ мужа взять ее с собой. Реплика эта, очевидно, показалась драматургу слишком резкой — ведь Катерина все еще надеется, что муж поймет ее. Первый вариант реплики вычеркивается и возникает новый, куда более точно выражающий состояние Катерины: «Отчего же, Тиша, нельзя?»

Следующая реплика Катерины: «Да неужели же ты разлюбил меня?» — тоже родилась не сразу. Сперва вместо нее была весьма многословная и вялая реплика: «Ты боишься, что я тебя свяжу дорогой? А ты обо мне-то подумай! Как ты меня одну оставляешь!» Драматург чувствует, что хотя эта череда мыслей и может промелькнуть в голове его героини, но сказать она должна лишь то, к чему эта цепь мыслей ее приведет. Он вычеркивает эту реплику и сверху вписывает: «Что ты? Али уж ты разлюбил меня? Ну, поезжай, поезжай», потом вычеркивает первый вопрос: «Что ты?» и последнюю фразу: «Ну поезжай, поезжай» — заменяет просторечное «али» на общеупотребительное «неужели», и реплика принимает чеканную форму, в которой она всем нам знакома: «Да неужели же ты разлюбил меня?» Это не упрек, не вопрос, нет, это крик души.

Так же тщательно ищется и следующая реплика Катерины — ее ответ на страшные для нее слова Тихона — «...до жены ли мне?» Сперва Катерина произносила: «А ты обо мне и не подумай, что ты меня одну оставляешь?» Ответ этот, видимо, показался автору слишком рассудочным. Островский пробует взять более резкий тон: «Тебе не до жены, так и мне до тебя дела нет?» Но Катерина даже в запальчивости так не скажет. Возникает (уже не в этой черновой рукописи) третья и окончательная редакция этой реплики, превосходно передающая душевную боль бедной женщины: «Как же мне любить-то тебя, когда ты такие слова говоришь?»

Не сразу было найдено и замечательное по силе экспрессии восклицание Катерины: «Быть беде без тебя! Быть беде!» Первоначально читалось: «Тиша, я боюсь! Мое сердце чувствует, что без тебя со мной какая-нибудь беда случится». По смыслу то же самое, но насколько выразительнее и эмоциональнее стала реплика! Нет в черновой рукописи и вопля отчаяния Катерины: «Батюшки мои, погибаю я!»

В сцене с ключом Катерина как бы пробует вначале

«заговорить» себя, но она не может и не хочет себя обманывать: «Перед кем я притворяюсь-то!» В этом суть: притворяться героиня драмы ни перед кем не будет и меньше всего перед собой. Ключевая фраза всего монолога: «А горька неволя, ох, как горька!» Горечь неволи и толкнула героиню драмы на шаг, который оказался для нее роковым. Монолог, начавшийся душевным смятением, завершается бесповоротным решением: «Будь что будет, а я Бориса увижу! Ах, кабы ночь поскорее!»

Но ночь еще не скоро, и драматург нашел великолепное композиционное решение для того, чтобы передать нам, как долго тянется время для его героини: он заставляет и нас ждать этой ночи, включив промежуточную сцену у ворот дома Кабановых; эта сцена не только отделяет конец второго акта от ночной сцены в овраге, но и отдаляет ее. И хотя в проходной сцене у ворот мы не видим героини (а может быть, именно поэтому), нам как бы передается ее нетерпение.

Сцену в овраге, которую принято называть сценой «падения» Катерины, вернее было бы называть, напротив, сценой величайшего духовного взлета героини, решившейся, вопреки всему, последовать велению своего сердца.

У Островского есть пьесы, действие которых совершенно безразлично ко времени года. Но есть у него и такие пьесы, которые неразрывно связаны в нашем представлении с определенным временем года. Невозможно представить себе «Грозу» зимой, так же как «Снегурочку» осенью. Лето в «Грозе» — это жаркое дыхание страсти, это духота неволи, это поэтическое очарование летней ночи, это трагическое предчувствие неизбежной грозы, которая разразится над судьбой героини...

Поэтический колорит, окрашивающий летнюю ночь в «Грозе», отнюдь не лишает ее глубокого драматизма. Нега тут неразрывна с тревогой, а жаркая страсть — с трагическим надрывом. Мастерски рисует драматург переход своей героини от смятения в первой части этой сцены («Загубил, загубил, загубил!») к безоглядному счастью разделенной любви («Давно люблю») во второй части.

Очень важны для понимания характера Катерины ее исполненные решимости слова, обращенные к Борису: «Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?» (эти слова не сразу были найдены драматургом, они вписаны на полях черновой рукописи). В том, что

Катерина действительно не побоялась людского суда, мы можем убедиться уже в следующем, четвертом акте драмы, в сцене раскаяния (если воспользоваться знакомым нам выражением Гончарова), которую, впрочем, вернее было бы назвать сценой признания, ибо Катерина ни в чем не раскаивается.

«Между 3-м и 4-м действиями проходит 10 дней», — извещает нас авторская ремарка в самом начале пьесы. Но этот десятидневный разрыв во времени действия не тормозит действие, а, напротив, передает его напряженно драматический ритм: не только для зрителя, но и для Катерины с Борисом, охваченных угаром страсти, эти десять дней промелькнули незаметно.

Возвращается Тихон. Он, однако, ни о чем не подозревает. Катерина продолжает пользоваться некоторой свободой, утраты которой она больше всего на свете боялась: «Как запрут на замок, вот смерть! — признается она Борису в сцене первого свидания. — А не запрут, так уж найду случай повидаться с тобой!» На замок не заперли. Почему же она не ищет случая повидаться с милым? Отчего она избегает встречи с ним? Что толкает ее на признание? Гроза? Пророчество сумасшедшей старухи? Страх перед геенной огненной?

Ответ мы найдем у Добролюбова: «Приехал муж, и жизнь ей стала не в жизнь. Надо было таиться, хитрить; она этого не хотела и не умела; надо было опять воротиться к своей черствой, тоскливой жизни, — это ей показалось горче прежнего. Да еще надо было бояться каждую минуту за себя, за каждое свое слово, особенно перед свекровью; надо было бояться еще и страшной кары для души... Такое положение невыносимо было для Катерины: дни и ночи она все думала, страдала, экзальтировала свое воображение, и без того горячее, и конец был тот, что она не могла вытерпеть — при всем народе, столпившемся в галерее старинной церкви, покаялась во всем мужу».

Не гроза, следовательно, не пугающее пророчество сумасшедшей старухи, не страх перед геенной огненной побудили Катерину Кабанову к признанию. Для ее честной и цельной природы невыносимо то ложное положение, в котором она оказалась. Сколько человечности, сколько глубокой жалости в словах Катерины, когда она «смотрит в глаза Кабанову»: «Голубчик мой!» В эту минуту кажется, она забыла не только Бориса, но и себя. И именно в этом

состоянии самозабвения и выкрикивает она слова признания, не задумываясь о последствиях. Потом, в последнем акте она признается, что «в себе не вольна была. Что говорила, что делала, себя не помнила».

В последнем акте «Грозы» — два монолога Катерины, и оба они поражают своей естественностью, глубокой истинной в передаче душевного состояния несчастной женщины.

Первый монолог Катерины в пятом действии Островский сопроводил специальным «примечанием автора»: «Весь монолог и все следующие сцены говорит, растягивая и повторяя слова, задумчиво и как будто в забытьи». Каким беспредельным отчаянием звучат ее слова: «Ночи, ночи мне тяжелы!» С какой силой и искренностью, с какой неизбывной тоской восклицает она: «Батюшки, скучно мне, скучно!» Впрочем, нет, «восклицает» не то слово, разве можно стон души назвать восклицанием!

В сцене прощания с Борисом Катерина предстает как бы просветленной и умиротворенной. «Только ведь мне и нужно было, увидеть тебя». Трудно поверить в это, но Катерине нельзя не верить. «Вот мне теперь гораздо легче сделалось». И в это веришь. Она как будто успокоилась, но какое это страшное спокойствие. Это последняя степень отчаяния, когда уже и слез нет, все выплаканы.

Борис уехал. Все кончено. «Куда теперь?» Некуда. С тихим ужасом: «Опять жить?» И убежденно: «Нет, нет, не надо... нехорошо!»

Не смерть желанна, а жизнь невыносима. Жить лишь бы жить — нехорошо, это недостойно человека. Катерина отвергает компромисс, отвергает жизнь вполжизни. Жить — это значит для нее быть самой собой. Не быть самой собой — это значит для нее не жить.

Образом Катерины Островский утверждает цельность характера — не только как художественную категорию, но как нравственную норму. «Гроза» и сегодня, как и более чем столетие назад, отрицает подлую философию житейского компромисса и утверждает право и обязанность человека быть самим собой.

И. Вишневская

ЗОЛОТЫЕ ЦЕПИ

(Драма «Бесприданница»
А. Н. Островского)

У Островского есть немало пьес, навсегда вписанных в историю мировой литературы, в летопись мировой сцены. Есть драмы и комедии классические, совершенные. Но есть среди пьес Островского одна, занимающая особое положение в его Театре. Это пьеса «Бесприданница», написанная в 1878 году, в пору зрелости великого таланта.

Казалось бы, многое в этой драме повторяет уже известное по пьесам предыдущим. Звучат знакомые мотивы, развиваются привычные характеры, совершают свой круг судьбы, похожие на те, что проходили перед читателями и зрителями в других произведениях Островского. И действительно, до чрезвычайности схожи натуры Катерины из «Грозы» и Ларисы из «Бесприданницы», не знающие половинчатых решений, готовые на страшные жертвы ради чистой, цельной, безобманной любви. Схожи и финалы их жизни: самоубийство затравленной городом Калиновым Катерины в «Грозе» и смерть Ларисы, затравленной городом Бряхимовым. Сюжетный мотив — несчастье бедной девушки, не имеющей приданого, а потому вынужденной расстаться с любимым, — десятки раз повторялся Островским и до, и после «Бесприданницы».

«Бедная невеста» — так и называется одна из первых пьес Островского, словно определяющая наиболее частую конфликтную коллизию в его драмах. Обманутая любовь, растоптанная мечта также не раз становились предметом художественного исследования драматурга. Борис Григорьевич отказался от Катерины в «Грозе», обманул наивную Дунечку оболыститель Вихорев из пьесы «Не в свои сани не садись», предал Муров доверившуюся ему молодую Отрадину в «Без вины виноватых», красавец Дульчин на смеялся над «последней жертвой» Юлии Тугиной, из-за барина Миловидова чуть не погибла наивная Аннушка в драме «На бойком месте».

В этот же ряд вписывается и предательство Паратова, дважды оставившего на произвол судьбы полюбившую его бесприданницу Ларису. Найдем мы в пьесах Островского и другие сюжетные отзвуки или предвосхищения драматических ситуаций «Бесприданницы». Так же как богач Кнуров, богач Великатов из «Талантов и поклонников», богач Прибытков из «Последней жертвы», купец Хрюков из «Шутников», купец Ахов из комедии «Не все коту масленица», — будут пытаться купить живую человеческую душу, заплатить золотом за любовь. И матушки, тетушки, свахи, подобные Харите Игнатьевне Огудаловой, не раз встречаются на театре Островского. Пыталась подороже продать свою красавицу дочь Лидию Надежда Антоновна Чебоксарова в «Бешеных деньгах», поедом ела чиновница Кукушкина свою глупенькую дочку Поленьку за то, что вышла та замуж по любви, да за бедного, а не по расчету за богатого, как сестра ее Юленька в «Доходном месте». И комические простак, вроде Робинзона, частенько выглядывали из пьес Островского. Очень сродни маленькому этому актеру маленький актер Счастливцев из комедии «Лес», Шмага из драмы «Без вины виноватые». Не случайно таинственного Робинзона и зовут Аркадием Счастливцевым, здесь Островский обнажает преемственность излюбленных своих героев.

Можно найти и другие точки соприкосновения проблематики, сюжетных мотивов, характеров в «Бесприданнице» и многочисленных драмах и комедиях Островского.

И все же пьеса эта неповторима, неподражаема, и стоит она особняком среди других шедевров Островского. Сороковая пьеса Островского — «Бесприданница». На первой странице черновой ее рукописи так и написано: «Опус 40».

«Бесприданница» вобрала в себя все лучшее, сделанное Островским до нее, и открыла путь Театру Будущего.

Две вершины есть у Театра Островского: в первой половине пути — «Гроза», во второй — «Бесприданница». В «Грозе» воплотилось все то, что вынес писатель из творческих жизненных исканий ранних своих лет, что венчало великие открытия русской и мировой трагедии до Островского. В «Бесприданнице» свободно развернулся гений писателя, не связанного больше никакими пристрастиями — ни славянофильскими, ни западническими. Только человек и его душа, его совесть, его идеалы, его понимание жизни исследуются в «Бесприданнице». Человек, не поддерживаемый ничем, кроме собственных своих сил, — ни религией, ни церковью, ни страхом перед дьяволом, ни боязнью греха, ни боязнью кары за торжество счастливой любви.

От «Бесприданницы» идут прямые выходы к театральности, сценичности, литературной манере чеховских пьес.

Уже давно замечено, что бесприданницу не случайно зовут Ларисой (что в переводе с греческого означает «чайка», свободолюбивая, белокрылая птица). Пройдут совсем немногие годы, и появится «Чайка» Чехова, где героиня назовет себя Чайкой, птицей, случайно подстреленной скупающим охотником. Но не замечено, что в фамилии чеховской Нины Заречной несомненно слышится связь с ее духовной сестрой Ларисой Огудаловой. Над рекой жила Лариса, река была в ее жизни многим. Над ней она сидела, мечтая о любви, над ней она замирала, мечтая об избавительной смерти. За Волгу, за реку уехала она с Паратовым, еще раз обманувшись в своем избраннике. И быть может, Чехов вспомнил о крутом обрыве над Волгой, где погубили Чайку-Ларису из «Бесприданницы», когда назвал Заречной свою новую, но столь же несчастную Чайку. «Отчего люди не летают!» — говорит Катерина из «Грозы». Героиня «Бесприданницы» так же собиралась взлететь на крыльях любви, но обломала крылья. С чайкой сравнивает себя чеховская Нина Заречная, с чайкой, убитой равнодушной рукой. Так вставал образ вольной птицы в произведениях русских драматургов, птицы, поднявшейся над бытом и погубленной физически и морально.

Стоит обратить внимание, что Чехов почти дословно, не меняя ни настроения, ни построения картин, переводит гениальные находки Островского в тональность своего театра, своей драмы. Потрясенная внезапным откровением Ка-

рандышева, назвавшего Ларису вещью, после того как Кнуров и Вожеватов разыграли ее в орлянку, она будто прозревает: «Вещь... да, вещь! Наконец, слово для меня найдено...» Остаются вдвоем Треплев и Нина в финале чеховской драмы, и вот для Заречной тоже найдено слово «чайка». «Помните, вы подстрелили чайку... Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Я — чайка...» И когда Лариса понимает, что она вещь для Кнуровых и Вожеватовых, когда Нина понимает, что она живая мишень для тех, кто захотел позабавиться с ружьем, драмы все быстрее, все неуклоннее близятся к развязке. Когда найдено неотразимое слово, обнажается и неотразимость трагедии, невозможность дальнейшего существования.

Даже в самых совершенных творениях русской драматургии до Чехова слово обозначало лишь то, что обозначало. Чехов дал драматическому слову контрастность, игру, объемность. В нем зазвучала неуловимость, оно стало не только открывать, но и скрывать смысл, не только утверждать, но и намекать, обозначать вовсе не то, что должно было бы обозначать по логике ситуации, но повинуюсь подчас и алогизмам человеческой психики.

Быть может, именно в «Бесприданнице» Островского в чем-то предвосхищена чеховская драматургическая реформа. Накапливая мастерство от «Грозы» до «Бесприданницы», Островский все яснее осознавал содержательную игровую роль каждого компонента драмы. Слово уже не могло вбирать в себя лишь один определенный смысл, требуя рядом другого слова для того, чтобы возник новый оттенок. Слово должно было само стать конфликтным, диалектическим, несущим в своей мгновенности и целую драму, и целую комедию, и поэтический символ.

Вот Кнуров и Вожеватов говорят о Ларисе Огудаловой, но постепенно беседа их соскальзывает на аллегорию. «Дорогой бриллиант дорогой и оправы требует», — говорит Кнуров. «И хорошего ювелира», — откликается Вожеватов.

Кнуров и Вожеватов говорят о чем-то постороннем, но на самом-то деле речь идет о Ларисе, поклонники Ларисы вступили в игру за нее.

Островский добился гармонической целесообразности драматического действия. В драме все подлежит исследованию, все должно быть рассмотрено, всему должны быть найдены начала и концы.

Готовится смерть Ларисы, финал бытовой драмы, неза-

метно приблизившейся к общечеловеческой трагедии. И как бы вскользь расставленные в разных местах, ничего не предвеляя, звучат реплики действующих лиц. Рассказывается о сватовстве Карандышева, о том, как он долго ухаживал за Ларисой, ревновал к ее поклонникам. «Раз застрелиться хотел, да не вышло ничего... А то вот потеха-то: был костюмированный вечер: так Карандышев одевался разбойником, взял в руки топор и бросал на всех зверские взгляды...» Лариса сидит над обрывом, идет всего лишь четвертое явление пьесы. «Я сейчас с этой скамейки вниз смотрела, у меня закружилась голова. Тут можно очень ушибиться!» Карандышев: «Ушибиться! Тут верная смерть...» О том, как бесстрашен Паратов, чуть раньше говорила Лариса, он, мол, на спор не побоялся выстрелить в нее. «Смотрите, я буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете, и не побледнею». Дает мне держать какую-то монету, равнодушно, с улыбкой стреляет... и выбивает ее...» И хотя Ларису убил не Паратов, а Карандышев, первым все же стрелял Паратов, и его выстрел по-своему приблизил несчастную к гибели.

За минуту до выстрела Карандышева Лариса, не в силах броситься с обрыва, неожиданно, вроде бы ни с чем не согласна, восклицает: «Кабы теперь меня убил кто-нибудь...»

В словаре Ларисы появляется совершенно не «ее» слово «кабы». На протяжении всей пьесы Лариса — барышня, получившая хоть какое-то воспитание, изъясняется совсем другим, не столь простонародным языком. Но в момент высшего духовного напряжения в ее лексике прорывается обычное народное словечко «кабы», идущее из самой глубины сердца, оставшегося таким же простым и доверчивым.

Итак, смерть Ларисы не внезапность, не мелодраматическая неожиданность. Это исподволь подготавливаемое трагическое событие, и его закономерность еще более усиливает общественный, социальный, драматический накал пьесы Островского.

В «Бесприданнице» есть и другие связи с образной системой сложнейших литературных явлений. Ощутимо скажется близость характера типа Карандышева к героям Достоевского в сфере нравственных категорий. Самодуры Островского не все мазаны одним миром. Есть четкое различие между богатым купцом Пузатовым из «Семейной картины» и бедным чиновником Карандышевым. Однако и Карандышев — порождение «темного царства», вовсе не за-

мыкающегося на одних только «купеческих» пьесах Островского. Карандышев — натура, искалеченная самодурством богатых и сильных. И при первой же возможности он стремится самоутвердиться за счет других. Чиновник Карандышев — иное социальное явление, нежели купец Дикой, но одно соприкосновение с самодурами («в «Бесприданнице» их место занимают Кнуров и Вожеватов) дает Карандышеву примеры, формирует его характер, как характер нелепый, мучительный для окружающих. И он хочет куражиться, и это тоже один из видов самодурства от неутоленного тщеславия, от голодной юности, от бессилия не творческой природы и раздутого донельзя самолюбия. Самоутверждение Карандышева, пытающегося жениться на красавице Ларисе, обратить на себя внимание города, напоминает нам героев Достоевского, мучительно пестующих несытое свое тщеславие. Несчастные и обездоленные, всеми отбрасываемые назад, ущемленные в «разночинной» своей гордости, Карандышев и Раскольников мстят за себя, мстят страшно, как мучили их самих. Мелкое тщеславие Карандышева, болезненное самоутверждение Раскольникова — все это разные грани трагедии разных людей, чье желание диктовать свою волю привело к нравственному уродству и преступлению.

Особый фон для трагедии Ларисы составляет в «Бесприданнице» почти постоянное присутствие на сцене цыганского хора, как бы сопровождающего надрывными своими голосами поломанную жизнь волжской чайки Ларисы. Песня цыган прозвучит еще раз в самом финале драмы, когда Карандышев убивает Ларису. Выстрел грянул одновременно с хором. Неуместность цыганского пения понял даже Паратов. «Велите замолчать! Велите замолчать!» — кричит он окружившим смертельно раненную Ларису. Но она протестует, чуть ли не последние ее слова: «Нет, нет, зачем... Пусть веселятся, кому весело...»

Впоследствии хор цыган будет вот так же сопровождать жизнь и смерть Федора Протасова, героя толстовского «Живого трупа». И он, как и Лариса, не побоявшись условностей, круто меняет свою житейскую колею. И он, как и она, необычайно ценит раздольную искренность цыганского пения, столь чуждую фальши образованного светского, дворянского, купеческого мира.

Умирает Лариса, а «за сценой цыгане запевают песню». Протасов стреляет в себя, и тут же появляется цыганка Маша, чье пение так любил Федя Протасов.

И для Островского и для Толстого цыганский хор создает неповторимый фон трагедии «невольницы» Ларисы, трагедии «живого мертвеца» Протасова. Цыганский хор в обоих случаях — это как бы народное мнение, точка зрения простых людей на события. Это особая, скрытая, нравственная оценка таких натур, как Лариса или Федя Протасов, оценка глубоко положительная, не случайно цыган Илья так дружен с барышней Ларисой, не случайно цыганка Маша так дружит с барином Протасовым. Простые, необразованные цыгане чувствуют своих людей в незлобивых, искренних, порывистых, не связанных лживыми законами натурах Ларисы и Федора.

Народным мнением, которым сильна каждая пьеса Островского, назвали бы мы и особую, открытую, как бы «не мастерскую» завязку драмы.

Клубный буфетчик Гаврило и слуга в кофейной Иван стоят в дверях трактира и беседуют о том о сем, постепенно вводя читателей и зрителей в курс событий, обрисовывая те или иные характеры, сообщая предварительные, как мы бы теперь сказали, данные почти обо всех героях пьесы.

Обычно завязка «Бесприданницы» приводится как пример старомодной экспозиции, когда персонажи рассказывают друг другу то, что каждому хорошо знакомо. Но в диалоге Гаврилы и Ивана есть одна особенность: полное нежелание Островского хоть как-то объяснить, почему люди, все знающие друг о друге и об окружающих, упорно излагают то, что давно известно. Сведения эти адресуются зрителям, пока еще ничего ни о ком не знающим. Но сам прием этот — лакеи-вестники, действительно старомоден, заимствован из драматической поэтики XVIII века. А что, казалось бы, стоило Островскому в перечне действующих лиц поставить рядом с именем слуги Ивана всего несколько слов: «молодой лакей», «новый лакей» и т. д. Тогда было бы оправдано сейчас не оправданное изложение событий тому, кто о них давно наслышан, чтобы механически передать их читателям и зрителям. Недавно поступивший в кофейную Иван вполне мог бы спрашивать тогда у старого слуги Гаврилы и о Мокии Парменыче, и о Вожеватове, и о нравах города Бряхимова.

Но Островский не написал, что Иван — новый слуга в трактире. Более того, драматург еще усугубил старомодность зачина, упомянув, что Иван здесь давно, во всяком случае, более года. Приезжает Паратов. Иван проворно

бросается ему навстречу, обирает с сюртука пыль веничком. Паратов замечает, что на воде не мог запылиться, Иван объясняет свой особый лакейский восторг: «Все-таки, сударь, нельзя же... порядок требует. Целый год вас не видали, да чтобы... с приездом, сударь...» Обычно Островский не забывает ни одной мелочи, все оттачивая и выстраивая так, как этого требует жизненная и поэтическая логика пьесы. Он не забыл, конечно, что именно Иван в первом явлении пьесы раскрыв рот слушал Гаврилу, рассказывавшего ему о быте города Бряхимова. Теперь же, в явлении IV, оказывается, что Иван прекрасно знаком и с Паратовым, и с его привычками, знает, где и как подольстить, Паратов дает ему рубль за усердие. Из этого следует, что Островский сознательно оставил экспозицию старомодной, но наполнил ее совершенно новым смысловым и нравственным содержанием.

Нравственное содержание этой сцены как раз и состоит в оценках Ивана и Гаврилы — будущих героев «Бесприданницы». Именно от них мы узнаем, что Кнурову стало уже не с кем разговаривать в городе, так как у него миллион. И потом, когда уже разгорится конфликт, мы будем смотреть на Кнурова, на Вожеватова, на остальных в чем-то глазами Ивана и Гаврилы, их оценки послужат читателям и зрителям путеводной нитью в лабиринте событий.

Есть и новое содержание в этом информационном диалоге лакеев, к сожалению зачастую пропускаемое многими режиссерами, ставящими «Бесприданницу». Дело в том, что ко времени беседы Ивана и Гаврилы в городе что-то изменилось, в воздухе повеяло предощущением каких-то важных перемен. Как в «Грозе» на город заходит гроза, так в «Бесприданнице» на город заходит трагедия. И ее дуновение чувствуют Иван и Гаврило, вроде бы вовсе далекие от суеты среди поклонников Ларисы Огудаловой. Что-то чаще будто бы стал прогуливаться по бульвару миллионер Мокий Парменыч Кнуров. Любопытный Иван замечает особую истовость Кнурова в этих прогулках — опять Мокий Парменыч «проминает себя». А у Мокия Парменыча, оказывается, новые планы — пригласить с собой на выставку в Париж бесприданницу Ларису, вот и нужен старичку усиленный моцион — свежим, молодым хочет он выглядеть. Угадывают слуги и брожение в душе купца Вожеватова: вроде бы и разговорчив, и доступен, а вот поди ж ты, что-то чувствуется в нем «кнуровское», тупое, твердокаменное.

Ощущается угасание, оцепенение человеческого сердца, все теснее опутываемого золотыми цепями. Вожеватов еще молод, говорит Гаврило, «еще мало себя понимает; а в лета войдет, такой же идол будет». И действительно, пройдет совсем немного времени, как Вожеватов станет «идолом», не ответит на мольбы гибнущей Ларисы. Он скован «честным», бесчестным, подлым купеческим словом, потому что дано оно при розыгрыше живого человека в орлянку. И первыми заметили это превращение Вожеватова в золотого идола опять-таки слуги — Иван да Гаврило, люди редко и наблюдательные.

И если мы вместе со слугами услышим этот лихорадочный ритм начала драмы, ритм, обещающий трагедию, сонная одурь слетит с персонажей первых явлений. Все будет видиться в ином, тревожном освещении.

А события надвигаются на город серьезные: красавица Лариса согласилась принять предложение ничтожного чиновника Карандышева; после долгого отсутствия возвращается в город известный и тароватый барин Паратов; готовятся уехать на выставку в Париж купцы Кнуров и Вожеватов. Затеваются свадебный обед у Карандышева, куда пожаловала вся бряхимовская знать. События надвигаются, как будто и действительно городу есть дело до какой-то Ларисы, до какого-то Карандышева и прочих участников драмы.

Однако трагедия Ларисы действительно занимает весь Бряхимов, точно так же, как трагедия Катерины — Калинин. Пьесы Островского, посвященные частной жизни людей, как правило вбирают в свою орбиту все слои города, где происходит действие. Если же понимать пьесы Островского только как сугубо камерные, они многое потеряют в своей общественной значимости.

Драматург почти всегда включает в семейные трагедии то голоса улицы, то шум толпы, то возгласы любопытных, — все это оттеняет главные события и характеры.

В «Последней жертве» даны сцены гулянья в городском саду, где завязываются и развязываются начала и концы гнусных интриг, опутывающих невинные жертвы.

Сценой гулянья начинаются и комедия «Бешеные деньги» и пьеса «Пучина». Композиционно не очень даже органична в комедии «Шутники» сцена дождя, загнавшего под арку ворот случайных людей. Однако именно эта народная сцена и помогает понять, что шутники — это не двое гадень-

ких молодых людей, издевающихся над стариком, но сама обывательская мещанская толпа, в которой сознательно разбужены низкие страсти.

У Островского нет ни одного произведения, где бы сюжет не разомкнулся то ли говором толпы, то ли шумом гулянья. Называя пьесы Островского «пьесами жизни», Добролюбов имел в виду не только глубину отражения им реальной действительности. Вероятно, Добролюбов ощутил в пьесах Островского и особую многосторонность житейских проявлений. «Пьеса жизни» — это не частная драма кого-то одного, но и драма народной судьбы. Пушкинское определение предмета трагедии «судьба человеческая — судьба народная» по существу и есть изначальное «пьес жизни» Островского. Лишь в сопряжении двух этих понятий живет не только трагедия, но и высокая комедия.

Критика будет называть пьесы Толстого, Чехова романами, повестями, эпосами, так как в строгую конструкцию драмы входят у них пласты вольной прозы, где дозволено и медленное движение лет, и возвраты назад, и прорывы вперед, и описание биографий, и голос автора, и лирическое отступление, и многое другое, на что имеет право роман, но не пьеса.

Но еще задолго до Толстого и Чехова, по-своему, драму с романом начал соединять Островский. В «Бесприданнице» выведено множество разнообразного народа, непосредственно не действующего в пьесе, но соединенного с ее героями неожиданными связями. Возникает этот народ из рассказов, упоминаний, воспоминаний реальных персонажей. Тут и некий кассир, сватавшийся за Ларису, которого и арестовали в доме Огудаловой за растрату, какой-то горец, влюбившийся в сестру Ларисы, тут и муж другой ее сестры, оказавшийся вместо иностранца шулером, тут и купчик Непутевый, высаженный с парохода за свои безобразия, тут и миллионерша — невеста Паратова, тут и ее отец, важный чиновный господин, тут и молодой цыган, которого перекосило от неумеренного употребления спиртного, тут и хозяин извозчиков Чирков, выезжающий за Паратовым на четырех иноходцах, тут и многие, многие другие, невидимые, но весьма ощутимые лица, окружающие драму бесприданницы.

В таких пьесах, как «Гроза» и «Бесприданница», в других своих произведениях Островский утвердил новый закон сцены — решительное соединение ее с многоголосием рома-

на, для того чтобы еще большую художественную и жизненную неотразимость получили сжатые, как тугие пружины, драматические конфликты.

Драма «Бесприданница» — это в первую очередь галерея психологически-глубоких, реалистически-объемных характеров, поворачивающихся к читателям и зрителям, а также друг к другу неожиданными, разными сторонами.

И самый сложный, самый прекрасный характер пьесы — бесприданница Лариса. И ее могли бы мы назвать «светлым лучом» в «темном царстве», по слову Добролюбова, адресованному Катерине. «Луч света» — это не просто светлый, идеальный характер, без сучка и задоринки. «Луч света» — это активная сила, это действенная энергия, прорезающая мрак темного царства.

Действует и бесприданница Лариса, обстоятельствами самого сюжета поставленная в условия бездействия. Что она может сделать в царстве Кнуровых и Вожеватовых? У нее нет денег, значит, нет и права голоса, права поступка. А между тем, как это ни покажется странным, действие ведет именно Лариса. Это она соглашается стать женой Карандышева, отлично понимая, что его ненасытное себялюбие, быть может, еще страшнее «ненасытных» карманов Кнурова. Это она оставляет жениха и уезжает за Волгу с Паратовым, рискуя своей честью, своим будущим. Это она, наконец, заставляет Карандышева выстрелить в нее, по существу, как и Катерина, кончая самоубийством. Об ее несокрушимую цельность разбиваются все планы «поклонников». Ничего не может поделать с ней корыстолюбивая Огудалова, ничего не добиваются ни Кнуров, ни Вожеватов, не получает ее и Карандышев. Есть главное приданое у бесприданницы Ларисы — характер, особый свет, исходящий от простой, честной природы.

Но Лариса — не идеальная или, как говорят в этих случаях, не «голубая» героиня. Лариса — драматическая героиня, а это значит, что не только вокруг нее бушуют страсти, но и она носит в самой себе драму. Для Островского драматический герой — это тот, кто имеет свою вину перед жизнью, перед нравственным идеалом. Ошибаются Катерина и Лариса в своих избранниках — Борисе Григорьевиче и Паратове, видя в них одну лишь внешнюю красоту, механически, наивно олицетворяя ее с красотой духовной.

Кстати, задумаемся, почему так много говорят в пьесах

Островского о мужской красоте: «красавец барин», «красавчик». Красавцы так и переходят из пьесы в пьесу. Вихорев в комедии «Не в свои сани не садись», Мерич в «Бедной невесте», Бабаев в трагедии «Грех да беда на кого не живет», Паратов в «Бесприданнице», Великатов в «Талантах и поклонниках», Дульчин в «Последней жертве», наконец, Окаемов в пьесе, так и названной «Красавец-мужчина».

— «Как вас не любить, красавца эдакого», — словно за всех женщин говорит Надя в пьесе «Воспитанница», обращаясь к молоденькому барину Леониду. Собственно, это и есть эстетическая, нравственная программа женских требований в пьесах Островского — красавец, военный, благородный, но главное — красавец. Красота внешняя соединяется с определенными, столь же внешними качествами характера — разочарованностью, унылостью взгляда, меланхолией, умением ни во что ставить свою жизнь. «С кем вы равняетесь? — говорит Лариса Карандышеву о Паратове. — Возможно ли такое ослепление? Сергей Сергеевич... это идеал мужчины. Вы понимаете, что такое идеал?..»

В своих комедиях Островский допускает и иронию; приказчик Гаврила спрашивает у купчика Васи: как можно покорить женщину? «Надо, чтоб парень был видный, из себя красивый, — отвечает Вася. — ...Это первое дело, а второе дело — разговаривать нужно уметь!..»

Почему же многие героини Островского так тянутся к красавцам мужчинам, почитая себя счастливыми, если им на долю достанется некий красавец, да еще с «красивым» именем как Виктор? Женщины, не связанные с тупостью служебного подчинения, свободные от растрепанности духа в различных присутствиях, — наиболее подвижный элемент в Театре Островского. Они ищут идеала, в то время как их спутники ищут доходного места. Какой же идеал доступен этим женщинам, что они могут разглядеть в этом темном царстве? Мужскую красоту, единственную понятную им форму прекрасного. Неестественная эта ситуация достигает своего апогея в ироническом заглавии одной из последних пьес Островского — «Красавец-мужчина».

Что же это за мир, что же за темное царство, где единственно возможная красота — красота длинных усов. Идеал мужчины, как называет его Лариса, — Паратов на самом деле неизмеримо дальше отстоит от идеала смешного, но страдающего Карандышева. Понятие идеала и внешняя красота вовсе и не обязательно совпадают. Красота дается

человеку без труда, воспитание идеала — духовный труд.

В пьесах Островского мы впервые пойдем трагизм женской жизни — поиск идеала, обретение красавца и мучительное разочарование и затем самоубийство. Женщины Островского сильны поиском идеала, но ограничены в понимании того, каков есть этот идеал, и потому наступает возмездие — смерть.

Образ Ларисы не сразу был понят актрисами времен Островского. Ни у пьесы, ни у ее героини не было успеха на театре, когда давалась премьера «Бесприданницы». Поставленная в 1878 году, «Бесприданница» уже в 1880 году не дается на московской сцене ни разу. А с 1890 года по 1896 год не было ни одного представления этой пьесы ни в Москве, ни в Петербурге. И только после триумфального успеха Комиссаржевской в роли Ларисы «Бесприданница» (1896) навсегда вошла в русскую сценическую классику.

Даже такие великие актрисы, как Федотова, Ермолова, Савина, игравшие Ларису в первых спектаклях «Бесприданницы», не разгадали всей сложной диалектики этой роли. И лишь Комиссаржевская сумела увидеть в Ларисе целый мир: и душевную чистоту, и бешеный водоворот страстей, и близость к шумному беспорядочному цыганскому табору, и очаровательную прямолинейность в любовном ослеплении, и жестокость этой прямолинейности, разбивающей сердце Карандышеву.

Примечательно, кстати сказать, что Комиссаржевская переименовала романс, вложенный Островским в уста Ларисы, тот самый романс, который окончательно сводит с ума ее поклонников, никогда не теряющих здравого смысла.

Лариса у Островского поет «Не искушай меня без нужды» Глинки, романс вполне уместный для благовоспитанной дворянской барышни. Лариса — Комиссаржевская спела другой романс, аккомпанируя сама себе на гитаре: «Он говорил мне, будь ты моею», гораздо более близкий «цыганской крови» Ларисы. И кто знает, быть может, услышь Островский пение Комиссаржевской, — он согласился бы именно с ее романсом, гораздо больше раскрывающим характер Ларисы, как характер нервный, свободный, готовый на самые неожиданные повороты. Комиссаржевская сыграла в Ларисе порывистую, ищущую натуру, а значит, и ошибающуюся, значит, и человеческую, не холодно-идеальную.

Необычайный характер в «Бесприданнице» и Карандышев. Он и отвратителен, и смешон, и жалок, и труслив, и

дерзок, и удивительно умен, и на удивление глуп. И стоит только сыграть одну какую-либо черту в характере Карандышева, упуская другие, — характер этот поникнет, перестанет быть натурой сложной, многогранной.

Карандышев сам беден и жалок, ничего нет у него за душой, и вдруг именно он произносит странные, столь несвойственные ему, казалось бы, речи. Паратов замечает о себе, что учился русскому языку у бурлаков. «У бурлаков учиться русскому языку?» — презрительно спрашивает Карандышев. «А почему же у них не учиться?» — любопытноствует Паратов. «А потому, что мы считаем их... мы, то есть образованные люди, а не бурлаки... мы считаем их образцом грубости и невежества».

Да действительно ли мы слышим Карандышева? Ему ли, мелкому чиновнику, презирать тружеников, а Паратову ли, крупному барину, заступаться за бурлаков? Парадоксальная вроде бы ситуация. Но в том-то и сила Островского, что характеры в его пьесах движутся не по заданным, не по вычисленным орбитам. Каждый из них может выкинуть такую штуку, какую и не ожидал сам писатель.

Карандышев презирает бурлаков, потому что стремится как можно дальше уйти от своей бедности, от своих связей с простым народом. Паратов заступает за них, потому что набирающая силы молодая русская буржуазия всячески подчеркивала свою близость к простому люду, из которого вышла. Здесь была своя гордость: мы, мол, университетов не кончали, мы, мол, «лаптем щи хлебаем», а вот поди ж ты — ворочаем миллионами! Отсюда, от паратовской нарочитой псевдонародности, тянутся нити к будущим горьковским образам, таким, например, как купцы Артамоновы, Гордеевы, Железновы, назойливо подчеркивающие свое народное «первородство», чтобы легче, «фамильярнее» можно было грабить этот самый, породивший их всех народ.

И циническое карандышевское неприятие народа, и кичливое его хвастовство своим жалким образованием тоже ведет к новым характерам русской литературы. По существу, между Карандышевым и Паратовым нет спора — это всего лишь видимость спора, видимость конфликта, их разделяет Лариса, но не мировоззрение, в конечных своих точках схожее, единое.

И этот же Карандышев поистине умен, наблюдателен, во многом служит выражением честного авторского голоса. Именно Карандышеву в пьесе принадлежат наиболее точ-

ные слова о положении Ларисы, слова, которые она принимает то с гневом, то с благодарностью и презрением, но принимает потому, что они неотразимы. Именно Карандышев одним-двумя словами так четко характеризует самую суть происходящего.

На берегу гремит выстрел из пушки. Лариса пугается, вздрагивает. «Что это?» — «Какой-нибудь купец-самодур слезает со своей баржи, так в честь его салютуют», — отвечает Карандышев. «Купец-самодур» — как это сказано и социологически точно, и эмоционально верно. Заметим также, что выстрел раздается в этой пьесе с самого начала, задолго до последнего — рокового. И выстрела этого испугалась именно Лариса. Здесь проскользнуло предчувствие, повеяло предошущением чего-то неизбежного. Вспомним, как вздрагивает Анна Каренина у Толстого, когда видит на рельсах задавленного поездом человека. А ведь действие романа только начинается, и Анна пока что счастлива.

Итак, Карандышев обобщает разрозненные эпизоды и факты, чтобы, сам того не ведая, соединить их в типическое, перевести случайное в нарицательное и самому выстрелить в Ларису.

Карандышев: «Нельзя же терпеть того, что у вас до сих пор было...» Лариса: «У нас ничего дурного не было». Карандышев: «Был цыганский табор-с — вот что было». Как точно сказал Карандышев, как глубоко обозначил дурные и прекрасные стороны характера Ларисы. Он обнаружил самую сердцевину ее существования — всегда на виду, когда нельзя скрыться ни со слезами, ни с тоской, когда ты нарасхват, словно цыганка из хора.

И наконец, знаменитое карандышевское: «...они смотрят на вас, как на вещь». Это слово было им найдено, как фокус всей трагедии Ларисы, оттого так много это слово объяснило ей самой в себе и в окружающих.

По началу «цыганский табор» и затем «вещь» — оба эти карандышевские определения жизни Ларисы словно обрамляют ее судьбу. Сообщив Ларисе про цыганский табор, Карандышев словно подталкивает ее к поездке с Паратовым за Волгу: цыганке из табора все можно. Сообщив Ларисе, что она «вещь», Карандышев будто приближает ее к гибели: вещи нельзя жить, вещь — неодушевлена, так пусть и расстается с душой.

Но и этот же Карандышев, глупо-высокомерный, разрушительно-умный, может быть трогательным, жалким. Не

только он жесток с Ларисой, но и она жестока с ним, не только он губит ее, но и она губит его.

И нередко прекрасные русские актеры видели в Карандышеве героя трагического, над которым тоже надо было бы пролить слезу. Вот как описывается, например, исполнение роли Карандышева известным артистом И. Слоновым: «Шатаясь, почти падая, он идет по сцене в изнеможении, опускается на стул. Он плачет, закрыв лицо руками». Это человек с растоптанным сердцем. «Жестоко, бесчеловечно жестоко!» — вырывается у него... Актер потрясает зрителей трагической силой своей игры, вызывает сочувствие и жалость к несправедливо униженному «маленькому человеку».

Есть в пьесах Островского, и в «Бесприданнице» в частности, совершенно невозможное по канонам старой поэтики соединение героя с второстепенным лицом в момент апогея драмы. Островский нередко соединяет такие лица, такие судьбы, которые никак не сочетаемы на первый взгляд. Трагедия Ларисы. Что знает о ней бедный актер Робинзон, случайно завезенный в этот город, всем чужой и никому не интересный? Но вдруг происходит неожиданное. Вернулись Лариса и Паратов из-за Волги. Он уже ответил ей, что не сможет взять обратно данное слово, он женится на другой, из выгоды. Трагедия совершилась. Кому же говорит Паратов, что нужно позаботиться о Ларисе, отвезти ее домой?.. Робинзону. И затем именно Робинзон объясняется с Карандышевым, рассказывая ему, как унизили, обидели Ларису. Но почему именно Робинзон оказывается рядом с Ларисой в эти роковые минуты, а не те, кто по сюжету могли быть с нею?

Островскому нужно было под конец сблизить две чуждые друг другу фигуры, соединить трагедию и комедию, трагический путь Ларисы и комедийную судьбу Робинзона. А когда они встанут рядом и он, гонимый, предложит ей, несчастной, свою помощь — отсветы высокой комедии упадут на лицо Ларисы, трагичным станет образ униженного Робинзона. Расширится мир жертв, живой Робинзон, как и мертвая Лариса, будут укором темному царству.

Сороковая пьеса Островского «Бесприданница» стала не только жемчужиной его Театра, она стала одной из первых пьес, соединивших драматургическую классику XIX века с литературой нового времени, с Театром Чехова.

Л. Озеров



ВЕШНИХ ЧУВСТВ ПОЛОВОДЬЕ

(Стихотворение
«Весенняя гроза»
Ф. И. Тютчева)

Каким бы количеством стихотворений — большим ли, меньшим ли — ни представляли в антологии или хрестоматии поэзию Федора Ивановича Тютчева, стихотворение «Весенняя гроза» непременно должно быть представлено. В России все — от мала до велика — знают это стихотворение, охотно повторяют его наизусть:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный —
Всё вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

С детских лет это стихотворение, его образы и его звучание слились для нас с образом и звучанием весенней грозы, стали ее выражением. Стихотворение давно стало наиболее емким и поэтически точным выражением грозы над полем, лесом, садом, над зелеными просторами зачинающейся весны в России.

Стихотворение «Весенняя гроза» по праву называют классическим.

Что это такое — классическое произведение? Синонимом для слова «классический» можно считать: образцовый, наиболее ценный, непреходящий, признанный непрекаемым авторитетом, высоким примером для подражания.

Поначалу, в давние времена, в XVIII веке, классиками считались только древние греки и римляне. В родившихся новых литературах, например в итальянской, классиками с течением времени называли Данте и Петрарку. Для нас Пушкин и Лермонтов, Тютчев и Некрасов, Достоевский и Толстой — классики.

Стихотворение «Весенняя гроза» выдержало труднейшее испытание временем и осталось живым произведением русской поэзии.

Автограф стихотворения «Весенняя гроза» неизвестен. Впервые напечатано оно в журнале «Галатей» в 1829 году. Затем перепечатано оно было в «Современнике» за 1854 год, то есть через четверть века, и еще раз через четырнадцать лет — в 1868 году.

В начале 50-х годов Тютчев его переработал. Переработка коснулась, как мы увидим в дальнейшем, строф — первой и третьей. По сравнению с первоначальным вариантом стихотворение увеличено на одну строфу (отсутствовала вторая строфа: «Гремят раскаты молодые»).

Сравним начальный и окончательный тексты стихотворения «Весенняя гроза».

Первая редакция первой строфы выглядела так:

Люблю грозу в начале мая:
Как весело весенний гром
Из края до другого края
Грохочет в небе голубом.

Окончательная редакция строфы:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Переделке подверглись вторая и третья строки. Вместо «весело» — «весенний», на место «весенний» первой редакции — определение «первый», вместо «из края до другого края» — «как бы резвяся и играя». Сделано с первого взгляда мало, но как преобразилась строфа, как она свободно — под стать весенней грозе — задышала.

После первой строфы в окончательной редакции Тютчев вводит совершенно новую строфу:

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

Картина не только видна, она дает грозу в движении.

Вторая строфа начальной редакции становится в окончательной редакции третьей строфой, претерпевая некоторые изменения. Вот как выглядит строфа в начальной редакции:

С горы бежит ручей проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И говор птиц, и ключ нагорный —
Всё вторит радостно громам.

В редакции 1854 года («Стихотворения Ф. Тютчева»):

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный —
Всё вторит весело громам.

Здесь «ручей» заменен «потоком», «говор птиц» — «гамом лесным», «ключ нагорный» — «шумом нагорным» и, наконец, отвергнутое ранее слово «весело» (первая строфа начальной редакции) стало на место, заменив «радостно».

Соответственно, третья строфа начальной редакции ста-

ла без каких бы то изменений четвертой и заключительной строфой окончательной редакции.

Ты скажешь: ветренная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Судьба «Весенней грозы» известна — она во всех хрестоматиях и антологиях, с детских лет до старости ее читают все поколения русских людей. На ней учатся красоте и динамичности слога, любви к природе и поэзии.

Рукописи Тютчева скупно приоткрывают полог, отделяющий нас от его творческой лаборатории. Мало, досадно мало среди этих рукописей таких, которые дали бы возможность проследить все этапы работы поэта. Такую возможность дают, например, рукописи Пушкина, Толстого, Некрасова. Весь последовательный процесс работы, поиска точного слова, все пути и перепутья пишущего пера восстанавливают исследователи по этим рукописям.

У Тютчева стихотворение складывалось целиком в сознании, напоминая то образование кристалла, то вспышку молнии. И записывал он (именно записывал, а не писал) уже оформившееся в его душе, в его уме стихотворение. Он записывал его на чем попало, на обратной стороне приглашения на обед, на ученической тетради, на случайном клочке или обрывке бумаги, на перечне почтовых станций и дорожных расходов. Потом он иногда вписывал их по просьбе дочерей или жены в альбомы, им принадлежащие, — своих у него не было, стихотворного архива не держал.

Сохранившиеся варианты малого количества стихотворений, поправки в тексте позволяют судить о направлении творческой мысли поэта, о том, чего же он добивался при доработке.

Восстановим по летописи жизни и творчества Тютчева, чем был занят поэт в пору написания «Весенней грозы».

В 1828 году минуло шесть лет, как он «причислен к Миссии в Мюнхене сверх штата». Пять лет назад (в мае 1823 года) он причисляется сверхштатным чиновником при русской дипломатической миссии в Мюнхене с переименованием в губернского секретаря. В июне 1828 года Тютчев приезжает в отпуск в Россию. В декабре этого года во время восстания декабристов он в Петербурге, но был

далек от восставших, более того — он осудил их в стихотворении «14 декабря 1825 г.» («Вас развратило самовластье») (1826—1827).

В начале 1826 года Тютчев возвращается в Мюнхен, в этом же году он женится на Элеоноре Петерсон, от брака с которой у него было три дочери. В апреле 1828 года Тютчев назначается вторым секретарем при Мюнхенской миссии. К этому же году относится знакомство поэта с немецким философом Фридрихом Шеллингом, читавшим в Мюнхенском университете свою «философию откровения». Тютчев встречается и беседует с Шеллингом. Известен добрый отклик немецкого философа об уме своего русского собеседника.

В одном из позднейших писем к родителям (декабрь, 1844) Тютчев жалуется на то, что он отвык от русской зимы — не испытывал ее с 1825 года, то есть девятнадцать лет. За границей ему являлись образы русской природы. В ту же пору, когда было написано стихотворение «Весенняя гроза», созданы также «Весна» («Любовь земли и прелесть года...», посвящается друзьям), «Летний вечер» («Уж солнца раскаленный жар...»), «Еще шумел весенний день...», «Вечер» («Как тихо веет над долиной...»); «Полдень» («Лениво дышит полдень мгlistый...») и другие.

Гроза у Тютчева дается во всей реальности, чувственной — зрительной и слуховой — непосредственности, и все же это не только образ грозы. Это одновременно образ молодости, весны жизни, взволнованности, обновления, бодрости творческого духа, озарения. Каждому человеку в каждую из весен его жизни стихотворение это скажет всякий раз свое новое и по-новому.

«Жизни некий преизбыток» — строка из стихотворения Тютчева «В душном воздуха молчанье». Это строка, обращающая на себя сугубое внимание. Преизбыток жизни — свойство молодости. Преизбыток сил, игра жизненных сил, буйство молодое.

«Буйство молодое», «избыток чувств и сил» переданы в стихотворении «Люблю грозу в начале мая». Тютчев, как кубок, наполнен восторгом перед жизнью. Кубок — слово здесь не случайное, звук не пустопорожний. «Ветренная Геба» — богиня юности, Геба проливает из кубка с неба на землю дождь. Кубок — «громокипящий». В этом эпитете «громокипящий» собраны воедино, как в аккорд, все прозвучающие в стихотворении звуки, основные звуки. Они-то

и создают звуковое лицо стихотворения: «гр» — гроза, «о» (тоже «гроза» — после двух согласных «гр» — полногласие, открытое звучание), «мок» — мокро, влажно, много воды, «и» — соединены все предыдущие звуки с концовкой «пящий» — закипающие, шипящие, опьяняющие звуки, за кипением — пена, завершение, тот же избыток, но избыток не кануна, не начала, а конца. «Громокипящий кубок» — так назвал Игорь Северянин свою книгу (1913). Он не последователь Тютчева, он чужд его поэзии, он бил на внешний эффект, а эффект — и не только внешний — был велик — еще бы — «Громокипящий кубок» грозы, полноты жизни, грома и кипения, звуки бодрые, бравурные, радующие.

Тютчев писал стихи эти «как бы резвяся и играя». Речь идет о впечатлении от того, как они написаны. От полноты чувств. Никаких потуг, никакого усилия. Вино из кубка льется через край, «жизни некий преизбыток», «избыток чувств и сил», упоение жизнью, восторг перед ней. Это не только в небе раздается «весенний первый гром», не только в тучах «гремят раскаты молодые», это в молодом Тютчеве грохочет вешняя гроза, закипает жизнь, сердце через край переполнено, и поэт делится с нами этим переполненным через край сердцем. Слово переплескивает за пределы стихотворения, за строфу, оно рвется навстречу нам.

«Люблю грозу в начале мая» — на редкость веселое, ничем не омрачаемое, можно сказать, бодрое стихотворение. Озорное, искрометное, молодое. Среди не столь уж многочисленных самозабвенно-бодрых созданий русской поэзии оно занимает одно из первых мест. Предгрозовые тучи не затмевают чела поэта. Гром грохочет не в сумрачном, хмуром, закрытом облаками небе, он «грохочет в небе голубом». Гром здесь не устрашает, а радует, раскаты его не грозные, не пугающие своей сумрачностью и внутренней силой, а «молодые», раскрепощенные, обещающие. Это праздник синевы и солнца. И первое слово стихотворения — самое сильное, ласковое, обволакивающее душу надеждой и верой слово русской речи, самое сокровенное и желанное — «люблю». «Люблю грозу», и уточняющее — «в начале мая» — звучит не календарно, а непреднамеренно-празднично, зазывно, обещающе, светло, молодо.

Эта начальная исповедально-простая строка «Люблю грозу в начале мая» вспоминается именно в эту пору. Уже в конце апреля думаем: не забыть бы тютчевское. И редкий

год проходит, чтобы не вспомнить это стихотворение, чтобы не прочитать его сперва в душе (самое верное, самое глубокое чтение), а потом уж и вслух.

И оно сливается для нас с грозой начала мая так же, как первые майские дни сливаются для нас с этим стихотворением. Природа и поэзия живут здесь одной, единой жизнью, и это признак духовной полноты и той и другой.

Можно понять, почему составители хрестоматий и сборников для детей приводят текст «Весенней грозы» Тютчева без последней строфы. Нужно знание мифологии, хотя бы неосновательное, беглое. В прошлом веке, когда жил Тютчев, основы знания мифологии закладывались еще в детстве. Тютчев с малых лет знал, что Геба — дочь Зевса, властителя Олимпа и Геры, которая была, подобно своему супругу, повелительницей туч и бурь, молний и грома. Союз солнца и дождя олицетворялся в союзе Зевса и Геры. Напомню, что у Тютчева гром «грохочет в небе голубом», солнце «нити золотит» — струи дождя, дождевые «перлы» повисли в воздухе, синева и золото едины, они предсказывают появление Гебы, привыкшей подносить богам нектар и амброзию, возвращающие жизненные силы, всемогущность радости жизни. Гроза — по Тютчеву — и есть этот нектар, эта амброзия, которые природа дает человеку на радость.

У греков считалось, что раб, вошедший в храм Гебы, получал свободу. Гроза и свобода — сестры. Весенняя гроза — тем более. Она несет свободу. Греки изображали Гебу юной девушкой в венке из цветов и с золотой чашей в руке. Еще изображали ее кормящей Зевсова (Зевесова — говорили в прошлом веке) орла. В воображении Тютчева мифологические персонажи представляли, как живые люди — картинно, объемно, в движении. Геба не была Тютчеву чуждой, как чужда она для нас теперь. Он видел перед собой все население Олимпа, всю иерархическую лестницу богов и героев. Это было для него и мифом, и сказкой, и повестью, и — главное — поэтически обжитым миром. И концовка стихотворения с Гебой не должна рассматриваться нами как довесок. Это венечное стихотворения, его вершина, разрядка его напряженного действия, завершающий аккорд. Без этой строфы стихотворение неполно. Его нет. Оно только картинка. С последней же строфой оно миф, легенда, сказка. Картина укрупняется от размеров сада и усадьбы до размеров вселенной.

В течение семи лет в доме Тютчевых жил поэт С. Е. Ра-

ич, большой знаток древних авторов, переводчик «Георгик» Вергилия. Он отлично знал мифологию и передал свои знания Тютчеву. Наставник, педагог и собеседник, Раич внушил своему ученику любовь к древним сказаниям. Они в своих беседах говорили о Гермесе и Афродите, Персе и Пандоре, как о знакомых людях, наделяя каждого острой характерностью.

Тютчев свободно обращался с мифологическим материалом, по-своему, по-хозяйски переставлял его с привычного места на другое, непривычное.

Распространенный в искусстве XIX века мифологический образ Гебы в стихотворении Тютчева преобразован. У него Геба держит кубок с громами, а не с божественным напитком, как принято было изображать ее. Гебе передается роль Зевесова орла, который сжимал в когтях молнии. Современный читатель этого не заметит. А между тем он должен знать, с какой творческой свободой обращался поэт с мифологическими образами.

Картина природы у Тютчева дана одновременно с чувствами воспринимающего ее человека. «Всё вторит весело громам». Что значит это «всё»? Все вокруг, все в человеке, все существо человека сливается с этими громами, все существо его вторит им. Картина природы и отношение к ней человека даны в редкостном единстве. В том единстве, которое передает только высокая поэзия, классика.

Так же слиты в этом стихотворении зрительные образы со слуховыми, как слита блеснувшая молния со следующими за ней громами. «Перлы» и «нити» видишь, а «гремят раскаты молодые» слышишь, и это происходит синхронно, и эти впечатления нераздельны. Словесные звуки столь живо увеличивают впечатление от картины, что мы вправе говорить об особом, только этому стихотворению присущем колорите (как говорят о картине), об его звуковом лице.

Можно подсчитать, что звук «о» встречается в стихотворении 18 раз, «а» — 16 раз, «и» — 12 раз, «е» — 10 раз, «у» — 5 раз. Поэт Вс. Рождественский по этому поводу верно замечает, что преобладание «о» и «а» дает ощущение простора и легкости. Не то с согласными. Преобладают «р» — 2 раза и «г» — 14 раз. Впечатление весомости и массивности грозových раскатов. Случайно ли все это? Возможно, что и случайно, но мы знаем, что все эти звуки уже были в первоначальном звукообразе, определившем и мысль, и краски, и музыку всего стихотворения: гроза.

Литературовед А. Слонимский в книге «Мастерство Пушкина» также касается звукового мира «Весенней грозы» Тютчева. Он отмечает в первой строфе и в начале второй строфы скопления «р», при переходе к изображению дождя — мягкие «л» в сопровождении того же «р», а в третьей и четвертой «снова скопление «р», но уже с иным значением (шума воды и ветра)». Такое стихотворение, как «Весенняя гроза», может быть и должно быть подвергнуто детальному анализу, в том числе и звуковому, но сколько бы мы ни описывали его, оно в главном все же остается тайной, притом неразгаданной тайной. И нет никакой беды в том, что тайна этого стихотворения, его поэтическая беспредельность не может быть до конца разгадана.

Весна утверждает себя грозой. До этого в природе бorenье: кому быть — зиме или весне. Мы знаем — весне. Но нередко после теплых поющих деньков наступает похолодание. А вот в начале мая огонь грозы действительно, решительно, ярко утверждает: весна! После весенней грозы буйно, дружно всё идет в рост. И клейкие зеленые листки не боятся стужи. «Люблю грозу», — говорит Тютчев. И мы вторим ему.

В грозу беспорядок, хаос, разлад обретает в конечном счете порядок, строй, гармонию. И природа здесь подобна душе человеческой, стремящейся от разлада и противоборства прийти к согласованности и единству. В стихотворении это не выражено непосредственно, но дано в подтексте. «Невозмутимый строй во всем, // Согласье полное в природе...» — скажет Тютчев позднее.

В грозе человек наиболее близок к природе, в грозе осуществляется его единство с ней. Гроза названа весенней, а раскаты грома молодыми. Весна и молодость в образе грозы близки человеку в любом возрасте, в одном случае как данность, в другом как предвидение, в третьем как воспоминание. Весна и юность, гроза и молодость в этом стихотворении идут рядом, бок о бок, слитно. Шумный (слово «гам» дано в таком коротком стихотворении дважды) весенний мир грозы весел. «Всё вторит весело громам» — это важно, это «всё» относится ко всему окружающему миру, и в первую очередь к молодым чувствам человека. Стихи вторят этим чувствам, чувствам воспринимающего грозу человека. И поэтому так заразительна их энергия, их бравурная сила.

Для того чтобы понять стихотворение «Весенняя гроза»,

надо знать не только его, но и близко стоящие в тех же образно-тематических и эмоциональных рядах тютчевские циклы: весна и гроза, две сопредельные и соприкасающиеся области, слившиеся воедино в стихотворении «Весенняя гроза».

С первых шагов в поэзии Тютчев проявлял интерес к необычным грозовым явлениям природы, к переходам от покоя к непокою, к накоплению сил в природе и в душе человеческой, ищущих разрядки в одном случае в грозе, в другом случае в страсти. Покой — редкость, передышка, краткое беглое мгновение между часами, днями, годами покоя.

«Стихотворение «Полдень» (конец 20-х годов). Природу объемлет дремота «жаркая», сам великий Пан, сама Природа подремывают в пещере нимф. Небо чисто, и в нем «лениво тают облака», но самый полдень назван резко, необычно, четко — «мглистый», Свет и мгла. До того светло, что возникает контраст — мгла. Из темного помещения выходишь на свет и — в глазах темно. Светотень становится характерной для письма Тютчева. Днем «туманисто-бело» (стихотворение «В толпе людей, в нескромном свете дня»).

«Упокое» — так называется восьмистишие 1830 года.

Гроза прошла — еще, курясь, лежал
Высокий дуб, перунами сраженный,
И сизый дым с ветвей его бежал
По зелени, грозою освеженной.
А уж давно, звучнее и полней,
Пернатых песнь по роще раздалась,
И радуга концом дуги своей
В зеленые вершины уперлась.

Мощная картина природы после грозы. Радуга венчает эту картину. Она уперлась концом в зеленые вершины.

Эту миниатюру можно условно, конечно, воспринимать, как продолжение стихотворения «Весенняя гроза». Они могут стоять рядом, дополняя друг друга. Этим двум стихотворениям («Весенняя гроза» и «Гроза прошла — еще, курясь, лежал...») может предшествовать, как первая часть некой стихотворной трилогии, стихотворение «Весенние воды» (1830?):

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —

Бегут и будят сонный брег,
Бегут и блещут и гласят...

Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»

Весна идет, весна идет!
И тихих, теплых, майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней.

Это стихотворение стало романсом (музыка С. Рахманинова), разошлась на эпиграфы к различным сочинениям в прозе и стихах, часть строки «Весны гонцы» сделалась названием романа Е. Шереметьевой.

Циклическая, внутренняя, духовная, наконец образно-тематическая связь этих трех стихотворений не подлежит сомнению. Они прочитываются как единое трехчастное целое.

Гроза интересовала Тютчева как обновление жизни, ее взрывчатая сила и как миг выявления сути, озарение смысла изнутри. Природа и душа соединялись, этого единения не было в минуты покоя и тишины. Гроза желанна, в грозу внутренние силы души человеческой находят выход. Вот почему так томительно предчувствие, ожидание грозы.

В душном воздухе молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы...

Молния и гром — за «дымной тучей». Ожидание грозы в этом стихотворении, написанном в 30-е годы, идет бок о бок, рядом с чувством молодой женщины. Что ее волнует? «Что мутится, что тоскует // Влажный блеск очей твоих?» Тютчев спрашивает ее: «Что так грудь твою спирает // И уста твои палит?..»

И вот концовка этого стихотворения:

Сквозь ресницы шелковые
Проступили две слезы...
Иль то капли дождевые
Зачинающей грозы?..

Воедино сведены (как это характерно для Тютчева) начало грозы, первые дождевые капли и первые слезы женщины. Образ получил достойное завершение. С ним перекликается образ более позднего стихотворения «Слезы людские, о слезы людские...» (1849), в котором «неистощимые, неисчислимы» людские слезы сравниваются с дождевыми струями «в осень глухую, порою ночной».

Это дождь и слезы осенней поры, но наиболее желанными для Тютчева были весенние ливни, вешние слезы радости.

Каким бы строгим испытаньям
Вы ни были подчинены,—
Что устоит перед дыханьем
И первой встречею весны!

(«Весна», 1838)

Поэта прельщает весенняя новь, идущая в рост жизнь, которая «вся в настоящем разлита». Эта «разлитая» жизнь, знающая прежде всего только вот это мгновение,— философский ракурс «Весенней грозы», ее суть, смысл ее образов.

«Зеленеющие нивы // Зеленеет под грозой»,— пишет Тютчев в стихотворении «Неохотно и несмело» (1849), написанном по дороге из Москвы в Овстуг.

Вот пробилась из-за тучи
Синей молнии струя —
Пламень белый и летучий
Окаймил ее края.

Изображение молнии в слове можно было бы перенести на холст — синяя молния, окаймленная белым и летучим пламенем. А далее — солнце, глядящее «исподлобья на поля», и «смятенная земля», тонущая в сияньи.

Невольным продолжением весенних гроз у Тютчева были летние грозы. Строки его о летних грозах хорошо известны:

Как весел грохот летних бурь,
Когда, взметая прах летучий,
Гроза, нахлынувшая тучей,
Смутит небесную лазурь
И опрометчиво-безумно
Вдруг на дубраву набезит —

И вся дубрава задрожит
Широколиственно и шумно!..

Летняя гроза сильна, под ней, как «под незримую пятой», гнутся исполинские деревья, «тревожно ропщут их вершины». И вот сквозь эту налетевшую летнюю грозу на мгновение проглядывает будущее — осень: «...кой-где первый желтый лист, // Крутятся, слетает на дорогу...»

Здесь приведены стихотворения и строки из них о грозе. Эти стихотворения и строки дают возможность картинно представить поэтическую галерею, посвященную одной из тем, излюбленных Тютчевым. Еще рельефней выделится хрестоматийная «Весенняя гроза», венчающая эту галерею и являющаяся главным предметом этой статьи.

Явление грозы, ее стихия были родственны поэту-философу. Он утверждал в грозе свое пантеистическое мировоззрение, он обожествлял природу, молился ей.

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать-Земля!
Духов бесплотных сладострастья,
Твой верный сын, не жажду я.

Здесь все сказано предельно точно. Тютчев пристрастен к матери-Земле, к ее плоти, бесплотности он не жаждет, не хочет. Он говорит, обращаясь, как «верный сын», к матери-Земле:

Что пред тобой утеха рая,
Пора любви, пора весны,
Цветущее блаженство мая,
Румяный свет, золотые сны?..

Все меркнет перед красотой и силой самой матери-Земли. Все красоты и щедроты мира, включая «блаженство мая», лишь отсветы ее сиянья, проявление ее красоты и силы. Природа не бездушна, не безгласна. «В ней есть душа, в ней есть свобода, // В ней есть любовь, в ней есть язык...» Обращаясь к своим собеседникам, видящим в природе только «слепок», только «бездушный лик», Тютчев иронически замечает: «весна в груди их не цвела», «при них леса не говорили», «в ночи не совещалась с ними // В беседе дружеской гроза!». Они лишены великого блага — быть на коротке с природой, понимать ее речь, беседовать с ней. Нас всего более здесь интересуют, естественно, строки о грозе.

Человек, понимающий и любящий природу, может ждать, что гроза будет в ночи *дружески совещаться* в беседе с ним...

В этом смысле «Весенняя гроза» есть наиболее важный, существенный, полноценный отрезок этого дружеского разговора Человека с Природой, Поэта с Грозой. Эта беседа проходила не в безвоздушном пространстве и не вне времени. Она имела место в 30-е годы прошлого века, когда Западную Европу потрясали революционные грозы (1830 и 1848 годов), когда Тютчев, находившийся в Германии, в центре событий, пропускал через свое сердце все токи напряженной общественно-исторической жизни своей эпохи. Он думал о судьбе России в этом разбушевавшемся вокруг нее революционном море. Именно тогда (1848) он пишет свое стихотворение «Море и утес»:

И бунтует и клокочет,
Хлещет, свищет и ревет,
И до звезд допрыгнуть хочет,
До незыблемых высот...

Это стихия бьется об утес, который для Тютчева олицетворял монархическую Россию.

Стой же ты, утес могучий!
Обожди лишь час, другой —
Надоест волне гремучей
Воевать с твоей пятой...

Это стихотворение в наши дни может быть прочитано как пейзажное стихотворение, как картина моря — без исторических аналогий. Но в пору его написания оно было стихотворением с сугубо политической направленностью.

«Весеннюю грозу» нет смысла представлять себе как некую аналогию истории, как зашифрованный социальный образ, как аллегория. Но нельзя не заметить, что весь грозовой цикл стихов Тютчева навеян определенными настроениями, написан с тем подъемом, который испытывает душа и в общении с Природой, и в раздумии над природой исторических явлений.

Иногда принято думать, что для изображения грозы, бури, войны, революции нужны неизведанные средства, что канонический стих сковывает поэта, не дает ему возможности передать в рваных ритмах, обрывистых ударных строках свободную стихию. Тютчевский стих четок, чеканен и в то же время свободен. Классический ритм, мелодика

стиха, полногласие служат поэту, его замыслу. Его речь образцова, это русская речь в ее самом высоком выражении. «Весенняя гроза» принадлежит к числу произведений, по которым воспитывают в детях вкус к языку, это стихотворение заучивают наизусть, читают вслух, цитируют.

Находясь вдали от России, живя в Германии и слыша немецкую речь, ведя переписку по-французски, Тютчев тем не менее пишет стихи по-русски. Его душа может изливаться только в стихии русской речи. Смелость и мастерство владения родной речью ставят Тютчева в ряд наиболее значительных художников русского слова.

По достоинству оценили это качество и композиторы. Стихотворение «Весенняя гроза» не только красочная картина, но и образ, переданный в звуках. Тютчевский стих приятен для распева; даже еще не положенный на музыку, он изначально мелодичен. Композиторы оценили это. Среди авторов музыки мы находим М. Бегичеву, В. Орлова, Н. Ладухина, И. Ходоровского, К. Альбрехта, В. Ребикова, Б. Асафьева, Ю. Шапорина и других.

Думается, что мелодические возможности стихотворения Тютчева еще до конца не использованы.

Неисчерпаемыми оказываются и заложенные в стихотворение идейно-образные ассоциации. Каждая новая эпоха прочитывает «Весеннюю грозу» по-новому. Это и есть испытание временем, делающее одни произведения непреходящими, а другие обреченными на забвение.

Л. Озеров



СЛОВО-
ПЕСНЬ,
СЛОВО-
КАРТИНА

(Стихотворение
«Шепот, робкое дыханье...»
А. А. Фета)

Это — одно из самых тихих, можно сказать тишайших, стихотворений в русской поэзии, произносимое едва заметным шевелением губ, — вызвало неописуемую читательскую и критическую бурю. Эта буря не утихла долгие годы, долгие десятилетия, не утихает она до нынешнего дня.

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..

Стихотворение «Шепот, робкое дыханье...», написанное в 1850 году, впервые напечатано в «Москвитянине» в том же году, с изменениями — в 1856 году. В дальнейшем оно появлялось в сборниках и собраниях сочинений Фета. Оно обросло таким множеством толкований, что необходимы усилия для того, чтобы отойти от них, преодолеть инерцию старого восприятия и прочесть его заново. Так или иначе оно стало классическим и по многим причинам центральным в творчестве поэта.

С виду наивное стихотворение Фета несет серьезную образную нагрузку. Эта нагрузка может открыться только пристальному взгляду. Так, Д. Д. Благой заметил, что между началом и концом стихотворения проходит явно несколько часов, но они тоже (психологически вполне оправданно: любящие не только не наблюдают часов, но и не чувствуют времени) слиты всем строем стихотворения как бы в одно-единственное мгновенье.

«Одно-единственное мгновенье» приравнивается к вечности. У Фета нет этого слова «вечность». Но ценность мгновенья равна именно ей, вечности. Это — в подтексте произведения.

Слова разнохарактерные и несхожие («шепот», «серебро», «тени», «пурпур», «слезы», «заря»), как бы разрозненные звенья, становятся звеньями одной цепи. Далекие образы сочетаются, создают общее впечатление. И когда это впечатление создано, читатель или слушатель понимает, что в этой миниатюре нет ни одного лишнего, ни одного случайного слова. Все едино. Все выверено. Поэтическая картина Фета монолитна, она выдержана в одной тональности, в одной цветовой гамме.

Некогда композитор Шуман сказал, что впечатление от музыки так же трудно передать, как трудно взвесить лунный свет. Со стихами Фета происходит примерно то же самое. Когда мы пытаемся препарировать его строфы, его строки, выстроить по логической линейке все образные средства его стихотворений, мы терпим неудачу.

Фет боялся логизации поэзии, боялся рационалистического подхода к образу, опасался, что живые изгибы лепестков его стихотворных роз оцепенеют от прикосновения холодного рассудка. Но сила его стихов, их эмоциональность не убывали от скрупулезности литературоведческого анализа, они не никли от прикосновения человека, напротив, они от этого как бы утверждались в своем значении и в своем

истинном смысле. Стихи можно анализировать при одном условии — любя поэзию. Тогда «пурпур розы» не блекнет, не меркнет...

Мы вглядываемся в текст стихотворения и видим его привлекательные и смутные черты. Оно живет на свете свыше 130 лет, живет, не зная старости. Если это мотылек (образ М. Е. Салтыкова-Щедрина), то пыльца на крыльях его не осыпалась. Если это птица, то песнь ее не умолкла. Если это цветок, то он доныне сохраняет свой аромат.

Когда читаешь стихотворение «Шепот, робкое дыханье...», нет смысла сразу же, как и в прозе или в драме, искать последовательности действия и логического соответствия отдельных частей. Слова-намеки, паузы, умолчания, неуместные в другом случае, здесь идут на пользу этому стихотворению, которое, кажется, безропотно принимаешь в 13—14 лет и начинаешь понимать в 60—65 лет, потому что за твоими плечами большая жизнь. Для тебя оно — дорогое воспоминание. Более того, кажется, что это стихотворение не написано, а найдено, как подкова на дороге, как камешек, что оно всегда существовало, не могло не существовать, потому что в нем дивно отразились законы поэтической речи, музыка стиха, переливы голоса и сердцебиение самого Фета.

Наряду с образами-намеками, со словами-вспышками, с безглагольными словами немаловажную роль играют в этом стихотворении паузы, краткие, глубокие. Эти паузы весьма часты у Фета. Без них невозможна и музыка его стихов. «Людские так грубы слова, их даже нашептывать стыдно», — признается Фет. И он не столько пишет о соловьином пении, о зыби ручья, о ночной светотени, об утренней заре, сколько говорит с читателем соловьиным пением, зыбью ручья, ночной светотенью, утренней зарей.

Фетовское слово поется, поется легко, охотно, самозабвенно. Оно окружено мелодией, как сиянием. Когда вы читаете «Шепот, робкое дыханье...», вы не только думаете о шепоте, не только слышите это робкое дыханье, не только улавливаете трели соловья, его шелк, — вас волнуют сильные чувства. Вы думаете о жизни. В мире, рисуемом поэтом, все едино и все говорит человеку: жить!

В первой, журнальной, редакции стихотворения «Шепот, робкое дыханье...», напечатанного в «Москвитянине» (1850), одна из строк читалась так: «речь не говоря». Явное нарушение законов языка. Поэт это понял, и он заменил строку.

Нас здесь интересует самый смысл строки, сочетание противоположностей — «речь» и «не говоря». Контрасты полутонов, переходы полутонов — на этом основана поэзия Фета, на этом основано и стихотворение «Шепот, робкое дыханье...».

Смелость в обращении с языком, с языковыми средствами может себе позволить только мастер, глубоко знающий литературную и народную речь. Таким мастером был Фет. Он мечтал добиться такого звучания слова, чтобы оно ощущалось не как знак смысла, а как знак чувства, чтобы оно передавало музыкальный настрой души, состояние духа. Вот почему Фет, так же как и другие поэты пушкинской и послепушкинской поры, позволял себе отступления от школьной грамматики, отступления, которые диктовались, конечно, соображениями глубоко эстетическими. Знатки русской речи подчас тонко и завуалированно, подчас язвительно писали Фету об его нарушениях русской грамматики и об его речевых новшествах.

Было ли это нарушением? Или верней назвать это языковой дерзостью, риском ищущего художника? Ведь когда мы в наши дни читаем Фета, мы не находим в его словаре, в его образных средствах ничего такого, что не было бы поддержано последующим развитием русской поэзии. Она приняла его наследие и утвердила его.

Нередко свои рукописи перед тем, как отдавать их в печать, Фет передавал знающим нормативную грамматику людям для просмотра и исправления незамеченных им оплошностей. Один из друзей, например, правил знаки препинания, чему Фет был очень рад; благодаря такой правке его стихотворения, по его же свидетельству, получали определенность и ясность. И все же, как бы ни нравились друзья стихи Фета, он не мог отказаться от того музыкального настроения русской речи, который выражал его целиком и позволял ему объясняться с читателем почти без слов. Фет время от времени доверял читателю свою мечту о таком речевом воздействии на него, когда бы слово ощущалось как звук инструмента. Ведь Чайковский, влюбленный в поэзию Фета, говорил о нем как о поэте-музыканте, сделавшем решительный шаг в сторону музыкантов, в сторону композиторов.

«Шепот, робкое дыханье...» — это «мастерское стихотворение», по слову Льва Толстого; оно вошло во все хрестоматии и антологии и всесторонне характеризует поэта.

Легко подсчитать, что в этом стихотворении из числа 36 слов 23 — имена существительные. Здесь 7 прилагательных, два предлога и четырежды повторяющийся союз «и». Сразу же бьет в глаза и приковывает внимание то, что в стихотворении нет ни одного глагола. При 15 подлежащих ни одного сказуемого! Грамматика в этом стихотворении взбунтовалась.

Критика обвинила поэта в нарочитом вызове всем общепринятым правилам грамматики и эстетики. Критики роптали: мол, Фет, ведь это «Шепот, робкое дыханье, трели соловья...», безглагольное стихотворение, безначальный конец, бесконечное начало, словом, нечто архипоэтическое.

Стихотворение «Шепот, робкое дыханье...», понравившееся даже такому суровому критику Фета, как Салтыков-Щедрин, оказалось не по духу нашему старшему современнику, известному советскому писателю А. Н. Толстому, считавшему, что эти стихи сентиментальны, что это упаднические стихи. «Глаголы пропущены. Их надо в своем воображении воссоздать, а наше воображение подсказывает банальные глаголы».

А. Н. Толстой позабыл прочитанные в детстве или юности стихи.

Упадничество и пропущенные глаголы А. Н. Толстой ставит в прямую и непосредственную зависимость. Следуя этому рассуждению, обилие глаголов означало бы похвальный подъем духа... Между тем автор «Хождения по мукам» здесь судит о лирической миниатюре с точки зрения бытописателя и рассказчика, который, естественно, без глаголов обходиться не может, если б даже и хотел обойтись без них.

По А. Н. Толстому, наше воображение подсказывает нам только лишь «банальные глаголы». Почему такое недоверие к воображению?! Если уж оно банально воссоздает отсутствующие глаголы, то можно ли от него ждать оригинальности в воссоздании авторской картины при наличии даже самых точных и ярких глаголов.

Помимо стихотворения «Шепот, робкое дыханье...» у Фета есть и другие стихотворения без глаголов. Это осознанный стилиевой прием, один из способов лирического высказывания.

Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум —

Буря на море и думы,
Много мучительных дум —
Буря на море и думы,
Хор возрастающих дум —
Черная туча за тучей,
Моря сердитого шум.

Отсутствие глаголов не делает эту миниатюру безглагольной. Напротив, здесь все в действии, в движении: тучи, буря, море, думы. Все стихотворение может быть показано как образец поэтической динамики, стремительности и лаконичности.

Стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» также исполнено трепета жизни, движения. Но движения не бурного, резкого, порывистого, а затаенного и затененного, едва приметного. Существительные и прилагательные, в том числе и эпитеты, здесь, как и в стихотворении «Буря на небе вечернем...», силою искусства обретают художественные качества глаголов, они как бы меняют свое грамматическое лицо и играют роль, которую им повелевает играть творец, — роль глаголов.

От начала до конца безглагольно (в грамматическом смысле) стихотворение «Это утро, радость эта...». Оно движется на мелодическом повторе местоимений «эта», «эти», «этот».

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод.

Любопытно, что безглагольное стихотворение почти одновременно с фетовским «Шепот, робкое дыханье...» в 1851 году написано и Тютчевым («Дума за думой, волна за волной») и в дальнейшем — другими поэтами.

Каким же способом, какими средствами Фет добивается впечатления, притом сильного впечатления, создаваемого стихотворением «Шепот, робкое дыханье...»?

Самый ритм, самая расстановка слов, самый поэтический синтаксис подсказывают читателю картину, которая стоит за словами, предложенными ему поэтом.

Справедливости ради надо сказать, что Фет далеко не

первый в русской поэзии прибегал к перечислению признаков и свойств для воссоздания целостной картины. У Пушкина мы встречаем описание Москвы, в которую въезжал ларинский возок, или же приезд гостей на именины Татьяны, или — не менее известное — описание сражения в Полтаве: «Бой барабанный, клики, скрежет, // Гром пушек, топот, ржанье, стон//, И смерть и ад со всех сторон». Принцип тот же, перечисление играет образно-динамическую функцию. В мировой литературе перечисление становится свойством эпоса, вспомним хотя бы список кораблей в «Илиаде» Гомера.

Перечисление в художественном произведении, особенно в лирическом, имеет то свойство, что из сочетания перечисленных признаков, вещей, событий воссоздается целостная картина. Здесь каждое слово — в движении, вся миниатюра стремительна, все стихотворение составляет одно слитное предложение, которое хочется произнести на едином дыхании. Эта стремительность смены картин целиком заменяет глагол, которого формально нет в этом стихотворении, но который, по существу, в нем присутствует.

Безглагольность стихотворения «Шепот, робкое дыханье...» не случайна в арсенале Фета. Он пользуется этим приемом, этим способом изобразительности неоднократно. В поэзии начала XX века, да и в современной, безглагольность давно освоена и никого уже не поражает своей новизной. Она — в порядке вещей, к ней привыкли. Так, вслед за Фетом, у К. Бальмонта появилось стихотворение «Безглагольность» (1900), которое стало своего рода программой этого поэта.

В этом стихотворении говорится:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

На всю строфу у поэта один глагол — классический зачин русских лириков — «есть». Третья строфа показательна для всего стихотворения. Правда, в ней два глагола: «трепещет» и «убегают».

Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.

Луга убегают далёко-далёко.

Во всем утомленье — глухое, — немое.

То, что было в намеке у Фета, то, что было предчувствием нового речевого строя, стало у его последователей осознанным приемом, манерой, новой возможностью лирического собеседования.

У Фета и его последователей «безглагольность» — путь к динамике, к движению чередующихся картин быстротекущего времени. Местоимения обретают функции глаголов и служат, может быть, еще большей, чем в глаголах, динамике стиха. Тот же прием в стихотворении «Чуя внушенный другими ответ». Фетовское начинание было продолжено нашими современниками. Стоит, к примеру, вспомнить стихотворение Бориса Пастернака «Определение поэзии»:

Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок,
Это — ночь, леденящая лист,
Это — двух соловьев поединок.

Стремление к конденсированной и динамичной речи делает глагол подразумеваемым, само собой разумеющимся понятием, заключенным в тире, поставленном между местоимением и определением, будь оно выражено в одном слове или в нескольких.

В «Очерках былого» С. Л. Толстой пишет о своем отце Л. Н. Толстом: «Про известное стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» отец в 80-х годах говорил приблизительно так: «Это мастерское стихотворение; в нем нет ни единого глагола (сказуемого). Каждое выражение — картина; не совсем удачно разве только выражение «В дымных тучках пурпур розы». Но прочтите эти стихи любому мужику, он будет недоумевать, не только в чем их красота, но и в чем их смысл. Это — вещь для небольшого кружка лакомок в искусстве». Эти последние слова Л. Н. Толстого — в передаче его сына — недалеки от той оценки Фета, которую давали революционные демократы, а заодно с ними Салтыков-Щедрин. Но в оценке Льва Толстого для нашего анализа особенно существенно замечание: «каждое выражение — картина».

Действительно, стихотворение разделено на краткие периоды, и каждый из них являет собою фразу, состоящую

из одного слова. Слово это настолько значимо и так музыкально выделено, что оно не нуждается в глаголе, оно как бы подразумевает его, оно — как бы лирическая музыкальная пьеса, музыкальный речевой сигнал, который намеком, бегом, как бы на лету дает точное и тонкое определение состояния природы и состояния человеческой души. Ведь можно это стихотворение писать не через запятые, как у Фета, а давать (что и делают некоторые, цитирующие его по памяти) после каждого существительного и каждого существительного с прилагательным — точки: «Шепот. Робкое дыханье. Трели соловья. Серебро и колыханье сонного ручья. Свет ночной. Ночные тени. Тени без конца» и т. д. Послефетовская проза знала такого рода членение, такого рода безглагольность существительных, которые предполагают глагол при восприятии этого существительного читателем.

Как связываются «шепот», и «дыханье», и «соловей», и «серебро», и «ручей»? Каждое из этих выражений — этюд-картина, каждое может стоять в виде названия на выставочной раме. И все вместе они образуют цепь подвижных картин. В этом была интуитивно открытая Фетом новизна постижения мира и ее изображения в поэзии. Он, по существу, предложил нашей литературе новый способ словесной живописи.

Можно, вероятно, сравнить эту новизну изобразительности Фета с аналогичными явлениями в живописи.

Пуантилизм (от французского слова «пуант» — «точка») — особая манера живописи мелкими мазками, имеющими форму точки, узкой полоски. Если разглядывать полотно художника-пуантилиста вблизи, оно предстанет набором разнохарактерных и разноцветных точек, черточек, полосок. Но если отойти от полотна и смотреть на него издали, точки сливаются и образуют пятна, изображение предстает во всей его объемности. Поль Синьяк — один из крупнейших мастеров-пуантилистов, теоретик этой школы, автор таких произведений, как «Маяк в Порт-Рие», «Песчаный берег моря» и других, говорит о том, как пуантирование делает картину «более вибрирующей». Это определение — «более вибрирующей» — очень поможет нам в познании манеры Фета. Он дает отдельные мазки («шепот», «робкое дыханье», «трели соловья»), но они сливаются в единую картину и делают слово в стихе «более вибрирующим», чем это наблюдалось до Фета у других мастеров.

Слово у Фета несет нагрузку целой фразы, оно как точка, мазок у пуантилистов. Свой принцип Поль Синьяк называет еще «принципом разделения» красок, цветов, оттенков. Используя этот принцип, «художник будет работать, как поэт, как творец». Фет работает, как живописец. Он озабочен тем, чтобы «каждое выражение» было «картинной». Поэзия стремится минимумом средств добиваться максимума образной информации.

Сейчас, на большом историческом расстоянии, кажется странным, почему современники спорили с Фетом, зачем нужно было тратить столько пороку, чтобы опровергнуть очевидное. Но в том-то и дело, что очевидным оно оказалось в итоге длительного спора и развития.

Вероятно, Фет не заботился о логической связи предметов: «серебро ручья» и «тени», «трели» и «заря». Современный читатель подготовлен к такому восприятию разрозненного.

Прошли года и десятилетия, пока мы смогли приобщить произведения Фета к числу тех, которые читаемы и почитаемы. Мы деятельно приобщаемся к миру прекрасного, мы ищем способа включения красоты в общественную жизнь, мы ищем способа не только реабилитировать талантливых поэтов прошлого, но и учимся читать их свежими глазами и включать их в круг тех произведений, которые доставляют истинное удовольствие.

Сейчас, беря в руки томик фетовской лирики, мы не всегда чувствуем историческую перспективу. Все его стихи выстроились в один ряд. А между тем историки литературы без особого труда отметят более чем полувековую, прерывистую, нервную линию творческого развития поэта. Первый сборник Фета вышел одновременно с лермонтовским, а последний фетовский сборник — одновременно с книгами некоторых символистов, скажем, с первым сборником Бальмонта.

Среди многих прекрасных лириков прошлого — девятнадцатого — века, столь богатого поэтическими талантами, не затерялось и имя Афанасия Фета. Когда в 1915 году Блок просили ответить, какие писатели прошлого оказали на него наибольшее влияние, он ответил: «Жуковский, Соловьев, Фет». В предисловии к сборнику «За гранью прошлых дней» (1919) Блок замечает: «Заглавие книжки заимствовано из стихов Фета, которые некогда были для меня путеводной звездой». О своем пристрастии к поэзии Фета

говорили многие поэты начала века, а в нашу эпоху — современники наши, старые и молодые.

Образы и мелодика стихотворений Фета необычайно близки нам. Стихотворения эти читаются, как недавно написанные и словно нам адресованные. От них веет влажной свежестью только что сорванных веток сирени.

В новых листьях куст сирени
Явно рад веселью дня...

Но не только влажную ветку сирени приблизил Фет к нашему умственному взору. Он приблизил к нам и звездные миры — вслед за Тютчевым. «Шепот, робкое дыханье...» — лишь одна из граней фетовской лирики. Этот поэт многообразней, чем принято думать. Прав был К. Паустовский, сказавший, что в нашу эпоху зарождается новая лирика межзвездных пространств. И он напомнил читателю то, о чем позабыли историки: о первых словах, о межзвездных пространствах, произнесенных старым поэтом, глядевшим из своего ночного сада на роящееся звездное небо где-то в земной глуши около Курска. Возможно, Паустовский имел в виду стихотворение «На стог сена ночью южной...», в котором поэт, «как первый житель рая, один в лицо увидел ночь». Он увидел ночь и почувствовал ее бездну: «над этой бездной я повис».

И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону.

Люди другой эпохи, мы не можем не почувствовать, с каким «замираньем и смятеньем» старый поэт «взором мерил глубину» звездных небес, глубину Галактики. Желание проникнуть в иные миры, ощутить величие Вселенной — это роднит нас со старым поэтом, делает его нашим собеседником.

Далеко не все современники Фета восприняли его поэзию так, как можем ее воспринимать мы. Более того, некоторые его современники, как мы видели, принимали эту лирику в штыки, отвергали ее, говорили, что она не соответствует духу времени. Никто иной, как Достоевский в полемическом задоре занял свою, особую позицию, которая в наши дни кажется нам наиболее приемлемой и мудрой.

Достоевский писал: «Положим, что мы перенесемся в

XVIII столетие, именно в день Лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает; дома разваливаются и проваливаются; имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял — или имение, или семью. Жители толпятся по улицам в отчаянии, пораженные, обезумевшие от ужаса. В Лиссабоне живет в это время какой-нибудь известный португальский поэт. На другой день утром выходит номер лиссабонского «Меркурия» (тогда всё издавались «Меркурии»). Номер журнала, появившегося в такую минуту, возбуждает даже некоторое любопытство в несчастных лиссабонцах, несмотря на то что им в эту минуту не до журналов; надеются, что номер вышел нарочно, чтобы дать некоторые сведения, сообщить некоторые известия о погибших, о пропавших без вести и проч. и проч. И вдруг — на самом видном месте листа бросается в глаза что-нибудь вроде следующего: «Шепот, робкое дыханье...» Не знаю наверно, как приняли бы свой «Меркурий» лиссабонцы, но мне кажется, они тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта, и вовсе не за то, что он написал стихотворение без глагола, а потому что вместо трелей соловья накануне слышались под землей такие трели, а вместо колыхания ручья появились в ту минуту такие колыхания целого города, что у бедных лиссабонцев не только не осталось охоты наблюдать «в дымных тучках пурпур розы» или «отблеск янтаря», но даже показался слишком оскорбительным и небратским поступок поэта, воспевающего такие забавные вещи в такую минуту их жизни».

Далее Достоевский продолжает развивать свое исключительной глубины предположение:

«Какое-нибудь общество, положим, на краю гибели; всё, что имеет сколько-нибудь ума, души, сердца, воли, все, что сознает в себе человека и гражданина, занято одним вопросом, одним общим делом. Неужели ж тогда только между одними поэтами и литераторами не должно быть ни ума, ни души, ни сердца, ни любви к родине и сочувствия всеобщему благу? Служение муз, дескать, не терпит суеты. Это, положим, так. Но хорошо бы было, если б, например, поэты не удалялись в эфир и не смотрели бы оттуда свысока на остальных смертных; потому что хотя греческая антология и превосходная вещь, но ведь иногда она бывает просто не к месту, и вместо нее приятнее было бы видеть что-нибудь более подходящее к делу и помогающее ему. А искусство

много может помочь иному делу своим содействием, потому что заключает в себе огромные средства и великие силы».

Прозорливое суждение Достоевского было подтверждено не только тем, как в дальнейшем поколении русских читателей стали относиться к Фету. На примере других мастеров русского слова можно проследить, как в известной степени неуместные в данный момент произведения, если они действительно произведения искусства, приобрели со временем своих благодарных, а подчас и восторженных почитателей. Рассуждение Достоевского имеет свою концовку, и мы не вправе ее не привести:

«Заметим, впрочем, следующее: положим, лиссабонцы и казнили своего любимого поэта, но ведь стихотворение, на которое они все рассердились (будь оно хоть и о розах и янтаре), могло быть великолепно по своему художественному совершенству. Мало того, поэта-то они б казнили, а через тридцать, через пятьдесят лет поставили бы ему на площади памятник за его удивительные стихи вообще, а вместе с тем и за «Пурпур розы» в частности... Поэма, за которую казнили поэта, как памятник совершенства поэзии и языка, принесла, может быть, даже и немалую пользу лиссабонцам, возбуждая в них потом эстетический восторг и чувство красоты, и легла благотворной росой на души молодого поколения».

Вот об этой «благотворной росе», о которой говорил Достоевский, мы вспоминаем сейчас, когда видим действительное влияние стихов Фета, и, в частности, стихотворения «Шепот, робкое дыханье...», целиком приводимого Достоевским в его статье, на молодое поколение.

В красоте Достоевский видит и красоту и социально-историческую пользу. Он не противопоставляет их, а соединяет. Вот почему Фет не является для него мишенью насмешек и издевок, он определяет верное историческое место его. «Мир красотой спасется» — лозунг и символ веры Достоевского близок Фету, правда, самое понимание красоты у этих двух русских писателей не тождественно. Достоевский понимает красоту, как творение народа, как его идеал, Фет же ограничивает понимание красоты рамками личности, отрешает ее от общественных идеалов.

Нужно было, чтобы большое историческое время подтвердило правоту Достоевского. Для этого нужны были новые общественные условия и обстоятельства, при которых красота не противопоставлялась бы пользе, а воспринималась

лась бы в единстве с нею, когда воспитание чувства прекрасного столь же необходимо, как и воспитание чувства гражданской сопричастности всему передовому.

У современников создавалось превратное представление о Фете как о человеке; вместе с тем некоторым из современников, особенно Льву Толстому, Фет открылся во всей своей духовной сущности, всесторонне.

«Кроме истинного поэтического дарования», Толстого привлекала в Фете «искренность его характера. Он никогда не притворялся и не лицемерил, что у него было на душе, то и выходило наружу».

Лев Толстой настолько был увлечен Фетом, что признавал даже его переводы, которые не устраивали многих его современников и его потомков. «Вот высшего полета поэзия!» — восклицал Толстой, восхищаясь стихотворением «Горная высь». Толстой отмечает непринужденность и совершенную естественность фетовской поэтической речи. Но и зависимость Фета от Толстого была не меньшей, и не только зависимость художника от художника, но и человека от человека. «Лев Николаевич до того всесторонне окружил частоколом наш умственный русский сад, что куда бы мы ни пошли, приходится лезть через его забор, что и делаю в настоящем случае», — писал Фет в сентябре 1886 года.

В ту пору, когда о Фете не принято было говорить (во всяком случае, со знаком явного одобрения), на страницах журналов, когда он сам упорно всем твердил о себе как о поэте, чей путь можно было считать завершенным, Лев Толстой писал: «Я от вас все жду, как от 20-летнего поэта, и не верю, чтобы вы кончили. Я свежее и сильнее вас не знаю человека. Поток ваш все течет, давая тоже известное количество ведер воды-силы, колесо, на которое он падал, сломалось, расстроилось, принято прочь, но поток все течет, и, ежели он ушел в землю, он где-нибудь опять выйдет и завертит другие колеса».

Так же как Достоевский в образе места казни и места для памятника, Толстой в образе воды-силы многое предугадал. Он почувствовал, что поток Фета на какое-то время будет не виден, он окажется подземным потоком, но в какой-то момент жизни общества — в какой именно момент, трудно сказать — он должен, он обязательно должен вырваться наружу с новой силой. И некоторое время спустя, уже на закате своих лет, в Фете снова забурилась творческая сила, и Муза пробудилась от долголетнего сна и стала

посещать его так же часто, как на заре его жизни. И на старости лет Фет пережил вторую творческую молодость и дал русской поэзии неувядаемые образцы лирики. С конца 70-х годов он писал лирические миниатюры еще с большим упорством и подъемом, чем в юности и молодые годы. «Вторая молодость» торопила его, жизнь на излете снова взбудрила его, показала всю свою привлекательность и заставила говорить о себе, находя для определений самые точные, самые воспаленные, самые мелодичные слова.

В наши дни такое стихотворение, как «Шепот, робкое дыханье...», не вызывает ни протеста, ни злорадства. Оно прошло испытания многих поколений, его то возносили до небес, то топили в глубоких водах. Но оно живо и стало для нас выражением чувства влюбленных, которые могут посредством поэзии Фета объясниться друг с другом, прибегнуть к магическому кристаллу строки, чтобы их чувство обрело и лад, и склад, и смысл, и строй, и «ряд волшебных изменений милого лица». Эти две строки, останавливающие своей, казалось бы, неопределенностью и только смутным намеком на облик любимого человека, эти две строки указывают на то, что стихотворение Фета можно с одинаковым успехом помещать и в раздел стихов о природе, и в раздел стихов о любви. Может быть, в этой нераздельности двух граней фетовского таланта кроется разгадка его успеха у читателя.

Ничто так не может продлить жизнь стихотворения, как свежее чувство восприятия поколений. Любовь, природа, творчество — вот три темы, три области, которые объемлет фетовская лирика и которые определяют ее и жанровые, и содержательные, и стилевые границы.

Тихое, шепотное, краткое, как вздох, стихотворение подняло целую бурю. Эта лирическая миниатюра оказалась способной на многие годы, десятилетия, на столетие с лишним вызывать острую полемику идейного, художественного, эстетического характера. И — осталась жить.

С. Машинский



РОМАН О „НОВЫХ ЛЮДЯХ“

(«Что делать?»
Н. Г. Чернышевского)

Однажды на охоте — это было вскоре после суда над Чернышевским — Александр II спросил у сопровождавшего его Алексея Константиновича Толстого, что слышно нового в русской литературе. Толстой ответил:

— Она надела траур по поводу несправедливого осуждения Чернышевского...

Царь резко оборвал писателя:

— Прошу тебя, Толстой, никогда не напоминать мне о нем.

Царское правительство ненавидело Чернышевского и смертельно боялось его. Одно только имя этого человека приводило в ярость его врагов...

В политике и науке, литературной критике и художественном творчестве — в каждой из этих областей Чернышевский был революционером, выразившим коренные интересы и стремления народа.

Особое место в наследии Чернышевского занимают его художественные произведения. И общественной своей направленностью и своеобразием мастерства они — очень

оригинальное и принципиальное явление в истории русской литературы.

В искусстве Чернышевский продолжал оставаться тем же борцом, революционером, каким он был в публицистике, в философии, эстетике, в литературной критике и в практической своей деятельности. Он говорил: «Поэзия есть жизнь, действие, борьба, страсть», и именно таким было и его собственное художественное творчество. В своих произведениях Чернышевский практически воплощал те эстетические принципы, которые он провозглашал в качестве мыслителя-теоретика. В истории мировой литературы досоциалистической эпохи мы не найдем еще такого примера столь изумительного единства теоретических позиций и художественного творчества. Чернышевский-художник более глубоко и последовательно, чем любой другой писатель, отразил политические, философские и эстетические принципы революционной демократии.

Творчество Чернышевского весьма значительно по своему объему и разнообразно в жанровом отношении. Мы находим у него пять романов, две повести, три пьесы, три десятка рассказов и ряд незавершенных фрагментов.

Чернышевский был одареннейшим и самобытнейшим художником, для которого искусство не было лишь удобной формой выражения определенных общественных идей. Отвергая «искусство для искусства», Чернышевский вместе с тем был противником и тех псевдохудожественных произведений, в которых дидактика и риторика убивали живое, непосредственное изображение действительности, в которых художественный образ подменялся худосочной схемой, а глубокая общественная идея — назидательной сентенцией.

Влечение к художественному творчеству было у Чернышевского органично, оно пробудилось в нем еще в юношеские годы. Мы знаем на основании скупой дневниковой записи, что еще в семинарские годы в Саратове был сочинен им «рассказ о Милоне». Известен еще ряд ранних художественных опытов Чернышевского, из которых лишь немногое уцелело и ныне вошло в собрание его сочинений. Художественный вкус Чернышевского развивался очень быстро, и он был крайне недоволен своими юношескими произведениями. Например, вспоминая осенью 1848 года свой «рассказ о Милоне», Чернышевский замечает в Дневнике, что «он написал дурно и почти все должно испра-

вить». Работая в начале 1849 года над рассказом «История о Жозефине», посвященном вопросам воспитания, молодой автор с огорчением отмечает в Дневнике, что это произведение приобретает «какой-то мелодраматический оттенок, который должен вредить впечатлению на тех, которые одарены вкусом».

Может быть, этой исключительной требовательностью к себе, крайней неудовлетворенностью своей работой и объясняется то, что подавляющее большинство юношеских художественных произведений Чернышевского не сохранилось — было, вероятно, им самим уничтожено, а так же и то, что он надолго потерял интерес к самостоятельному художественному творчеству.

Вообще Чернышевский несправедливо строго судил о себе как художнике. Такого рода суждения разбросаны в его письмах, они имеются даже в романе «Что делать?». И это, надо сказать, в немалой степени содействовало распространению легенды о «недостаточной художественности» произведений Чернышевского — легенды, в распространении которой особенно изощрялись идейные противники революционной демократии. Верно сказал Г. В. Плеханов: «Чернышевский сам заявил, что у него совсем нет никакого художественного таланта, и этому поверили слишком охотно».

Первая и наиболее крупная вещь была создана Чернышевским в Петропавловской крепости — роман «Что делать?». За ним последовали многие другие произведения, написанные здесь же, в крепости, а затем на каторге и в ссылке, в Сибири. Среди них назовем романы «Повести в повести», «Алферьев», «Пролог».

Есть некоторые общие черты, характеризующие художественное творчество Чернышевского. Оно развивало самые передовые традиции русской литературы.

Чернышевский-художник был во многом обязан Пушкину и Гоголю. От Пушкина он унаследовал логически ясную и строгую манеру письма, стремление к нагой простоте формы, презрение к вычурности стиля и языка. В Гоголе Чернышевскому особенно импонировали ирония и тот «пафос субъективности», та энергия негодования, та непримиримость, с какой великий сатирик обличал пороки современной ему действительности.

Но был еще один писатель, который может быть по праву назван прямым предшественником Чернышевского,—

Герцен, «поэзия мысли» которого стала примечательным явлением в русской классической прозе. Герцену автор «Что делать?» особенно был близок духовно, творчески. В Чернышевском, как и в Герцене, органически совместились художник, ученый и публицист.

Читая произведения Чернышевского, мы погружаемся в атмосферу глубоких теоретических идей, сложных политических споров. Исполнительно, незаметно писатель втягивает читателя в эти споры и делает его как бы их участником. Белинский в свое время отмечал, что одна из самых важных особенностей Герцена как художника состоит в могуществе его мысли. Эта черта свойственна также и Чернышевскому. Причем «могущество мысли» у него никогда не переходит в абстрактную логику, а художественные образы — в назидательные рупоры идей. Произведения Чернышевского отличаются художественной полнокровностью, разнообразием средств поэтической выразительности.

Отмеченные черты с наибольшей силой воплотились в романе «Что делать?».

Этому произведению свойственна страстная публицистичность. Мы очень ясно слышим в нем голос непосредственно вторгающегося в художественную сферу страстного политика, ученого, теоретика. Чернышевскому претит манера спокойного, объективного повествования. Он постоянно вмешивается в повествование для того, чтобы прокомментировать эпизод или поспорить с определенной группой читателей, или оценить поступок героя, или высказать свое отношение к его мыслям. Течение рассказа то и дело прерывается очень своеобразными лирическими, душевными беседами, которые ведет автор то с читателем, то с героями. Автор играет роль как бы действующего лица.

Роман «Что делать?» — явление совершенно замечательное в истории нашей отечественной литературы и по художественному своеобразию, и по общественному своему значению.

Мы, читатели, не всегда с должной глубиной осознаем иные исторические факты, давно известные и ставшие как бы привычными для нас.

Роман «Что делать?» был написан в Петропавловской крепости. И это само по себе явилось актом беспримерного

героизма со стороны Чернышевского. В самом деле, Чернышевского обвиняют в самых тяжких «государственных преступлениях», царское правительство видит в нем своего смертельного врага и подыскивает «юридические основания» для того, чтобы с ним расправиться. И в это же самое время Чернышевский, не думая об опасности, ему угрожающей, пишет произведение, явившееся гимном революции. Каким нужно было обладать мужеством, самообладанием, верой в великую идею и презрением к врагу, чтобы отважиться на такой подвиг!

Чернышевский работал над романом с большим увлечением. Он писал его в течение четырех месяцев: с декабря 1862 года до апреля 1863 года. В том же, 1863 году роман был напечатан в журнале «Современник» (№ 3—5).

При каких же обстоятельствах роман смог увидеть свет? Стечение этих счастливых обстоятельств можно было бы назвать «чудом».

В середине января 1863 года первые главы романа поступили в следственную комиссию, разбиравшую дело Чернышевского. Но члены этой комиссии просматривали рукопись лишь под углом зрения тех обвинений, которые были предъявлены Чернышевскому, и, не найдя прямой связи с ними, ставили свой штамп с указанием, что публикация разрешается с соблюдением обычных цензурных правил. Между тем цензор «Современника», видя на рукописи штамп следственной комиссии, считал себя уже свободным от ответственности и спокойно поставил свою подпись.

Как только роман был напечатан, власти спохватились. Цензор «Современника» Бекетов был уволен в отставку, а роман запрещен и приложен к делу Чернышевского в качестве важной против него улики. Цензурный запрет над «Что делать?» тяготел до революции 1905 года.

Чернышевский положил начало жанру социально-философского романа в русской литературе. Новаторский характер романа «Что делать?» ощущается и в содержании, и в его идейной направленности, и во всем своеобразии его стиля. Новое содержание закономерно требовало новой формы.

В решение художественных задач Чернышевский внес острый полемический элемент. Он едко высмеивает формы традиционного сюжетостроения и композиционные штампы, широко бытовавшие в западноевропейском авантюрном

романе и охотно перенимаемые некоторыми мелкотравчатыми отечественными беллетристами.

Роман начинается вырванным из середины повествования интригующим эпизодом — симуляцией самоубийства Лопухова. «Дурак» — так называется начальная главка, «Первое следствие дурацкого дела» — название второй главки. Чернышевский пародирует здесь приемы, применяемые авторами пошлых, развлекательных романов. В «Предисловии», следующем за двумя названными выше главками, автор в лирическом обращении к читателю прямо разоблачает фальшь подобных приемов, являющихся не чем иным, как «удочкою с приманкою». Писатель просит прощения у читателя за то, что он вынужден «унизиться до этой пошлости», и предупреждает, что больше в романе не будет никаких эффектов и прикрас.

Роман Чернышевского отличался богатством идейного содержания, он давал чрезвычайно разностороннее, почти энциклопедическое изображение русской действительности. Писатель прежде всего подвергал разрушительной критике все основы старого общества, его политику, философию, мораль. Со всей страстью революционера-демократа, ненавистью и презрением писатель вскрыл историческую несостоятельность этого общества, картину его омерзительного разложения. Во втором «сне» Веры Павловны Чернышевский сравнивает жизнь «высшего» общества с «фантастической грязью»; это общество — словно гнилое болото, в нем отсутствует движение, а «отсутствие движения есть отсутствие труда».

В соответствии со своими эстетическими принципами Чернышевский не просто «воспроизводил» те или иные стороны действительности, не только их анализировал, «объяснял», но и выносил беспощадный «приговор» им.

Мы говорили о влиянии гоголевской традиции на Чернышевского-художника. Оно особенно ясно ощущается на тех страницах, которые посвящены изображению людей старого, собственнического мира. Галерея сатирических портретов в романе обширна и разнообразна. Назовем прежде всего Верочкиных родных — Марью Алексеевну и Павла Константиновича, затем жениха Веры Павловны — Михаила Ивановича Сторешникова и всю его малопочтенную семейку, здесь и Жюли со своим возлюбленным Сержем и их собутыльник Жан. Это люди разные по своему обличью и нравам. Но их всех объединяет паразитическая

философия жизни и внутренняя опустошенность, то отсутствие каких бы то ни было нравственных устоев, возвышенных принципов, идеалов, которое характерно для общества, исторически обреченного. Сторешников мечтает обладать Верочкой — если не в качестве любовницы, то хотя бы «в звании жены». «Обладать» — в этом слове, пожалуй, всего конкретнее выражается житейская философия выведенной Чернышевским галереи мелких людишек — собственников, стяжателей, проходимцев. Школа Гоголя здесь очень зримо ощущается и в методе изображения «грязной» действительности, и в портретной живописи, и в самой художественной манере лепки сатирических характеров. А. В. Луначарский справедливо полагал, что галерея пошлых людей из романа «Что делать?» может по праву занять место рядом с лучшими сатирическими образами русской классической литературы.

Наиболее интересен в этом отношении образ Марьи Алексеевны Розальской.

Это грубая, деспотическая женщина. Она человек с «характером», и все перед ней трепещет в доме. Она — «власть» в семье. Она держит под башмаком своего мужа — хлипкого и безвольного человека, помощника столоначальника и управляющего домом, а по совместительству занимающегося еще какими-то темными делишками. Мелким ростовщичеством занимается и сама Марья Алексеевна, накопившая на этом деле немалую толику. Для нее все люди разделены на два разряда: «дураков и плутов». Кто не дурак, тот плут, убеждена она, а не плутом может быть только дурак. В соответствии с этими представлениями проявляется ее жизнедеятельность. Себя она почитает человеком умным и охулки на руку не положит. В главе, иронически названной «Похвальное слово Марье Алексеевне», Чернышевский и со своей стороны готов признать в героине некоторые достоинства. Она действительно по-своему умная, энергичная женщина. В ней есть хорошие задатки, не получившие, однако, развития. Она вся в заботах о семье, особенно о дочери, в которой души не чаёт и ради счастья которой не гнушается никакими средствами. Автор видит в Марье Алексеевне человека «дурного», но не «дрянного». Она занимается дурными делами по расчету, потому что это ей выгодно, а не из-за стремления ко злу. Достаточно создать иную обстановку, при которой невыгодно было бы творить дурные дела,

и она от них отказалась бы. Значит, первопричина зла не в ней, а в «общем порядке вещей».

В соответствии со своими взглядами на жизнь Марья Алексеевна осуществляет и воспитательные обязанности в отношении дочери. Запугивания, ругань, рукоприкладство — таковы основные методы ее воспитательной системы. У Марьи Алексеевны, правда, бывают короткие просветы, и она словно начинает осознавать неправильность своего поведения. Она порой даже способна признать, что жизнь течет не совсем нормально, что «только нечестным да злым и хорошо жить на свете», что вот поди есть книги, в которых «новые порядки расписаны». Но пока этих хороших порядков нет на земле, надо жить по старым: «обирать да обманывать».

Такова философия старого мира, прогнившего и обреченного. Ему противопоставлены «новые люди». Роман «Что делать?» имеет подзаголовок: «Из рассказов о новых людях». На них-то главным образом и сосредоточено внимание писателя.

Своим романом Чернышевский сделал выдающееся художественное открытие. В живых поэтических образах он запечатлел исторический факт большого значения — рождение в русском обществе шестидесятых годов «новых людей».

Злободневность решения этой художественной задачи определялась многими причинами. Реакционные писатели и публицисты пытались в то время клеветнически изображать передовых русских людей, фальсифицируя их общественные идеалы, их отношения к различным явлениям действительности, их моральные устои. Мало того. Даже некоторые крупные писатели-реалисты, в той или иной мере ограниченные в своих идейных позициях, порой существенно отступали от исторической правды в изображении «новых людей». Так произошло с Тургеневым в «Отцах и детях». С величайшим интересом присматривался писатель к молодому поколению и видел его внутреннюю крепость, искренний демократизм, влечение к науке и труду и чувствовал несомненные преимущества «детей» перед поколением «отцов». Но Тургенев увидел не всю правду. Образ Евгения Базарова — индивидуалиста и скептика — не был и не мог быть полным художественным

воплощением типических черт «новых людей». В нем слишком заторможен интерес к вопросам общественной жизни, он как личность вообще раскрывается вне пафоса активной общественной деятельности.

Роман Чернышевского оспаривал легенду о «нигилистах» — разрушителях и внес серьезную поправку к роману Тургенева. Писатель рассказал всю правду о героическом поколении, вызванном к жизни одной из самых бурных эпох истории России, о кристальной честности и чистоте этих людей, благородстве их душевных порывов, высоте их идеалов, об их энергии и решимости перестроить жизнь на началах разума и справедливости. В романе «Что делать?» было наглядно показано, что в русском обществе появились люди, полные решимости возглавить и осуществить народную революцию.

Чернышевский решал своим романом и важную эстетическую задачу, которой придавала большое значение революционная демократия. Мы имеем в виду художественное решение проблемы положительного героя.

В русской литературе к тому времени уже был создан ряд ярких образов положительных героев. Вспомним Чацкого, Татьяну Ларину, Ольгу Ильинскую, Елену Стахову, Катерину — в каждом из этих художественных образов выражены те или иные черты русского национального характера, но далеко не исчерпаны.

Чацкий был самым ярким положительным образом в русской литературе первого, дворянского периода освободительного движения. В герое гениальной Грибоедовской комедии отразились сильные и слабые стороны, свойственные передовым деятелям этого периода: они страстно ненавидели господствующий общественный строй и вместе с тем были далеки от народа, не понимали истинных путей, могущих привести к осуществлению идеалов социальной справедливости.

Следующий, разночинский, этап освободительного движения, возглавленного Чернышевским и Добролюбовым, знаменовал собой мощный подъем революционной энергии народа. Новые задачи, выдвинутые в ходе борьбы, естественно рождали и новые представления о том, каким должен быть положительный герой современной эпохи. В свете исторических задач, стоявших перед прогрессивными силами русского общества, особенно наглядными теперь становились слабые стороны Чацкого. Тем более

это относилось к образам «лишних людей», их пассивно- созерцательному отношению к действительности, их неумению практически воздействовать на нее. Лишь одни добрые порывы не могли принести плодов. Онегин и Печорин, Бельтов и Рудин были отчуждены от народа и не понимали его коренных нужд и стремлений.

В 50—60-е годы в России появились «новые люди», достоинствами своими во всех отношениях превосходившие образы «лишних людей». И это в 1858 году было отмечено Чернышевским. Развенчивая в статье «Русский человек на rendez-vous» (то есть на свидании) образ лишнего человека, Чернышевский писал, что теперь уже «есть люди лучше его». Изображение этих «новых людей», вооруженных самым передовым мировоззрением, глубоко преданных народу, борющихся за революционное преобразование России,— изображение этого нового положительного героя составляет, по убеждению Чернышевского, важнейшую задачу современной литературы.

Эту задачу творчески решал Чернышевский-художник.

В романе исторически точно зафиксирован момент появления «новых людей». «Недавно зародился у нас этот тип,— пишет Чернышевский.—Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его». Но те были одиночными и бессильными, те были экзальтированными романтиками и не могли иметь «хладнокровной практичности», ровной и расчетливой деятельности, деятельной рассудительности, свойственной «новым людям». Этот тип человека родился хотя и недавно, но он «быстро расплывается», он «знамение времени». Пройдут годы, и наступит время, когда он станет «общею натурою всех людей». Но произойдет это тогда, когда решительно изменятся условия жизни, когда люди будут иметь основание сказать: «Ну, теперь нам хорошо».

А вот и они, эти «новые люди»: Вера Павловна, Лопухов, Кирсанов, Рахметов.

Завязывает сюжетный узел романа Верочка, или Вера Павловна. Это умная и чистая девушка. Ее отвращает всякая ложь в человеческих отношениях. Она наделена острым и беспокойным умом. Она ищет ответы на многие волнующие вопросы жизни. А жизнь выдалась ей суровая, трудная. Она задыхается в душной мещанской атмосфере, которая царит в доме родных, и стихийно протестует против нее. Она мечтает только об одном: вырваться на волю и

стать «независимой». С помощью Лопухова Вера Павловна осуществляет свою мечту. Постепенно она превращается в «нового человека».

Очень интересные образы Лопухова и Кирсанова. Оба они из разночинной среды. Собственным трудом, без связей, без знакомств они пробивают себе дорогу в жизни. Отсюда рано пробудившаяся в каждом из них независимость, способность ориентироваться в жизни и принимать самостоятельные решения. Они воспитали в себе энергию, волю и никогда никому не дадут себя в обиду. «Какой человек был Лопухов?» — задает вопрос Чернышевский и тут же на него отвечает: «Вот какой: шел он в оборванном мундире по Каменно-Островскому проспекту... Идет ему навстречу некто осанистый, моцион делает, да как осанистый, прямо на него, не сторонится; а у Лопухова было в то время правило: кроме женщин, ни перед кем первый не сторонюсь; задела друг друга плечами; некто, сделав полуоборот, сказал: «Что ты за свинья, скотина», готовясь продолжать назидание, а Лопухов сделал полный оборот к некоему, взял некоего в охапку и положил в канаву, очень осторожно, и стоит над ним и говорит: «Ты не шевелись, а то дальше протащу, где грязь глубже».

Лопухов и Кирсанов рано познали власть трагических противоречий действительности с ее волчьими законами, при которых право всегда на стороне сильного. Сознание повсеместно царствующей несправедливости, лжи приводит их к выводу, что нужно перевернуть жизнь. В этом укрепляют Лопухова и Кирсанова и собственный жизненный опыт и книги, чтение которых непрерывно расширяет их умственный горизонт и помогает отчетливее, глубже понимать то, что происходит вокруг.

«Новые люди» любят труд и считают его необходимым условием человеческого существования. Они не мыслят своей жизни вне общественно полезного труда. Всем, чего они достигли в жизни, они обязаны себе, своему труду. Вот почему своим мировосприятием, складом своей психологии, своим отношением к действительности — словом, во всем они решительно противостоят людям старого мира — дворянской аристократии и чиновничеству.

Герои Чернышевского — это люди новой морали. Их всегда отличает высота нравственной позиции в решении любых вопросов. Вера Павловна выходит замуж за Лопухова. И на их примере писатель раскрывает совершенно

новый характер супружеских отношений; эти отношения основаны на взаимном уважении, в них нет ни малейшего следа того парадного, ханжеского «благополучия», за внешней видимостью которого скрывается взаимный обман и всякая пошлость. Между молодыми людьми царит искреннее согласие, их объединяет общность взглядов. И в этом основа их счастья.

По-новому раскрывает Чернышевский и проблему любви. В его изображении любовь — сильное, глубокое чувство, помогающее честным людям строить свои отношения на совершенно иной основе, чем когда бы то ни было прежде. Любовь вовсе не загоняет людей в тесный мирок узко интимных отношений. Напротив, окрыляя человека, она расширяет сферу этих отношений, делает человеческую душу просторной и восприимчивой к болям и радостям всего мира. Люди становятся выше и чище. От любви, говорит Чернышевский, растут их умственные и нравственные силы.

Писатель вовсе не хочет посеять в читателях иллюзии, будто бы жизнь «новых людей» лишена конфликтов. Жизнь сложна, противоречива, со всеми вытекающими отсюда возможными неожиданностями.

После некоторого периода совместной супружеской жизни с Лопуховым Вера Павловна почувствовала несходство их характеров. С другой стороны, в ней пробудилось сильное чувство к Кирсанову. Чернышевский ставит своих героев в самые трудные психологические ситуации и художественно исследует, как же они ведут себя в таких случаях. Колеблются ли их нравственные устои?

Нет, несколько. Лопухов переживает тяжкую драму. Он любит Веру Павловну, но чувствует, как с каждым днем все более усложняются отношения между ними. Лопухов — хороший, сильный человек. И он решает уйти с пути Веры Павловны. Он инсценирует самоубийство, уезжает за границу. И Вера Павловна получает таким образом формальную возможность сойтись с Кирсановым.

Никакие превратности судьбы не в состоянии поколебать моральные принципы героев Чернышевского. Они всегда остаются честными, благородными людьми.

Одновременно Чернышевский ставит очень злободневный в условиях 60-х годов XIX века вопрос о положении женщины в обществе и дает ему совершенно новое решение.

Уже некоторые писатели первой половины XIX века

хорошо понимали важность этой трагической проблемы. Вспомним, например, Герцена. В обстановке крепостничества положение женщины было самое тяжкое. Она подвергалась двойному гнету — социальному и семейно-бытовому, она была абсолютно бесправна. Борьба передовых общественных сил России против крепостнического и самодержавного гнета была вместе с тем и борьбой за свободу человеческой личности, и в частности за эмансипацию женщины. Революционные демократы придавали этой проблеме большое значение. И не только потому, как говорил Фурье, что «степень женской эмансипации» есть мерило «всеобщей эмансипации». Раскрепостить женщину — значило раскрепостить огромные творческие силы, поставить их на службу строительству новой жизни. «История человечества, — восклицает Лопухов, — пошла бы в десять раз быстрее». История жизни Веры Павловны подтверждала правильность этой мысли.

«Новые люди» воодушевлены благородными идеалами. Они напряженно думают о возможности иной жизни, иных отношений. Их увлекает мысль о коллективном труде, который создает предпосылки для материального достатка и в условиях которого наиболее полно может выявиться творческая индивидуальность человека.

Эта идея находит свое практическое воплощение в тех общественных швейных мастерских, которые организует Вера Павловна. Чернышевский был социалистом-утопистом. В этих швейных мастерских, созданных на артельных началах, он видел как бы прообраз будущей социалистической ассоциации. Вместе с тем он понимал, что в условиях помещичьего строя России подобная идея производственного товарищества не могла иметь сколько-нибудь серьезных последствий. Увлечение героев романа этой идеей кажется нам сейчас несколько наивным, но оно отражало иллюзии, свойственные в 60-е годы определенной части передовой русской интеллигенции, — иллюзии о возможности «мирно» и «постепенно» прийти к социализму. Чернышевскому, конечно, были чужды подобные представления. Он хорошо понимал их беспочвенность. В условиях эксплуататорского общества нельзя радикально улучшить положение трудящегося человека, как невозможно при помощи реформ перестроить общественные отношения. Судьба мастерских Веры Павловны была в этом отношении достаточно примечательной.

Герои Чернышевского любят мечтать. Вера Павловна, когда еще жила под гнетом матери, когда еще только начало пробуждаться ее сознание, любила мыслью забегать вперед — в те заветные времена, «когда бедных не будет, никто никого принуждать не будет, все будут веселые, добрые, счастливые...». И автор в своем задушевно-лирическом комментарии, обращаясь к героине, отмечает, что ныне подобные мысли «уж ясно видны в жизни», они «носятся в воздухе» и западают в душу все большему числу людей.

Но то были еще слишком отвлеченные порывы мысли. Пройдет немного времени, и та же Вера Павловна, просветленная жизненным опытом, книгами, друзьями, будет более конкретно рисовать в своем воображении завтрашний день человечества. Особенно интересен в этом отношении ее «четвертый сон». Мир будущего, каким представляет себе его героиня Чернышевского, — это мир всеобщего счастья, свободы, «вечной весны» и «вечной радости», мир, в котором будет всем «светло и прекрасно». Люди живут в чудесных дворцах, воздвигнутых посреди садов и рощ, бесплодные пустыни обращены в плодороднейшие земли, тяжелый физический труд заменен машинным. Навсегда уничтожена эксплуатация. Познавшие радость освобожденного труда люди обретают способность «чувствовать полностью веселья». Повсеместно царит «здоровая и спокойная жизнь», сохраняющая человеку свежесть и оберегающая его от преждевременной старости.

В этих страстных поэтических грезах о грядущем социалистическом обществе многое предугадано Чернышевским правильно и проницательно. Его роман будил в людях не только веру в будущее, но и энергию и решимость бороться за него. Вдохновенное по своему лиризму повествование о будущем завершается взволнованными, призывными строками, обращенными к читателю: «...будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести...»

Своим романом Чернышевский утверждал социалистический идеал, показывал его красоту и величие, звал к его воплощению.

Лопухов, Кирсанов, Вера Павловна изображены писателем как непримиримые противники существующих форм жизни. Испытав множество невзгод, они приходят к выводу, что лишь тогда они будут счастливы, когда

не будет вообще несчастных на земле. В своей деятельности, в своем поведении они руководствуются теорией «разумного эгоизма». Смысл этой теории состоит в следующем. Человек имеет право быть счастливым. Он должен бороться за это свое право, а не жертвовать собою во имя кого-то другого. Герои Чернышевского отвергают слово «жертва», ибо оно отдает фальшью. «Жертва — сапоги всмятку», — рассуждает Лопухов. Но для того чтобы действительно стать счастливым, человек обязан стремиться уничтожить несчастье повсеместно. Это в его собственных, эгоистических интересах. Иными словами, заботясь об интересах общества, он на самом деле печется и о своей собственной выгоде. Поэтому разумный расчет, осознание собственной выгоды должно привести всякого мыслящего человека к служению общественным интересам. Лопухов, впервые раскрывающий перед Верой Павловной смысл этой теории, говорит: «...Эта теория холодна, но учит человека добывать тепло».

В этой теории не все безупречно. В ней чувствуется характерный для философии Чернышевского элемент антропологизма, то есть абстрактного понимания человека, вне конкретно-исторических, социальных связей. Но в свое время она сыграла положительную роль. Этическая теория Чернышевского была своим полемическим острием направлена против феодально-крепостнической и церковной морали, внушавшей человеку мысль о необходимости смирения, беспрекословного подчинения богам — небесному и земному. Самое главное в этой теории состояло в признании того, что человек — не раб божий, а высшее существо. Теория «разумного эгоизма» была гуманистична и революционна по своему внутреннему смыслу. Она исходила из признания абсолютной свободы человеческой личности и служила целям революционного преобразования общества.

Чернышевский обстоятельно изображает своих героев. Он рассматривает их с самых различных сторон, анализирует их поведение, их отношение друг к другу, принципы их общественной и личной морали, и везде они остаются хорошими, простыми, честными людьми.

Но этого мало. Автор настаивает, что Вера Павловна, Кирсанов, Лопухов — самые обыкновенные люди, что ничего идеального в их натуре нет. «Необыкновенными» они

кажутся лишь в сравнении с низостью людей, принадлежащих к «верхнему этажу» общества.

Правда, в жизни уже начали появляться действительно идеальные люди, высшие натуры. С одним из них Чернышевский знакомит читателей. Это революционер Рахметов, самый яркий образ в романе. О нем даже Вера Павловна говорит, как об особенном человеке, как о человеке другой породы: «Рахметов это другая порода; они сливаются с общим делом так, что оно для них необходимость, наполняющая их жизнь; для них оно заменяет даже личную жизнь. А нам... недоступно это. Мы не орлы, как он. Нам необходима только личная жизнь». Автор и от своего собственного имени говорит о Рахметове, как о дворце сравнительно не только с лачугой, но и с хорошим, благоустроенным домом. Такой человек — еще редчайшее явление в жизни. «Я встретил до сих пор, — замечает автор, — только восемь образцов этой породы (в том числе и двух женщин)». Возможно, что эта цифра имеет и какой-то реальный смысл, намекая на определенный круг людей, близких к Чернышевскому.

Чернышевский подробно раскрывает процесс формирования характера Рахметова.

Он — молодой человек, выходец из старинного дворянского рода. Отец его — богатый помещик, человек деспотического нрава и «ультраконсерватор»; он недавно умер, и сын его унаследовал изрядное состояние. Но Рахметов порывает со своей средой и увлекается «новыми идеями». Он бросает университет и фактически отказывается от наследства. Рахметов поехал в поместье и «распорядился», как загадочно замечает Чернышевский, — распорядился, видимо, относительно земли и крепостных, то есть, очевидно, освободил крепостных и раздал им землю и привел тем в неопишную ярость братьев и мужей своих сестер. И затем начинает он свои странствия по Руси. Он прошел суровую школу жизни. Возил воду, таскал дрова, тесал камни, ковал железо, работал пахарем, плотником, перевозчиком. Бурлаком прошел всю Волгу. Поставил целью: развить в себе физическую силу, выносливость — «это полезно, может пригодиться». И достиг цели. За богатырскую свою силу получил прозвище Никитушки Ломова. Начал следить и за своим духовным развитием. Прослышал, что есть среди студентов несколько особенно умных голов, которые думают не так, как другие. Стал искать

знакомства с ними. Сблизился с Кирсановым, затем — с Лопуховым. Увлёкся книгами.

Так начинается превращение Рахметова в «особенного человека».

Он выработал в себе «оригинальные принципы», которые строжайше соблюдал. Он вел спартанский образ жизни. Отказывался от всех материальных благ. Одевался очень скромно, хотя любил изящество; ел самую невзыскательную пищу, хотя был воспитан «на роскошном столе»; даже спать разрешал себе лишь на войлоке и ни в коем случае — на тюфяке. Была, впрочем, одна роскошь, от которой он не мог отказаться, — сигары: без курения не мог думать. То была единственная дань «аристократической породе». В Рахметове приглушено все личное. Он суров и непреклонен. Он подавляет в себе чувство любви к достойной женщине, ибо его жизнь не принадлежит ему самому, любовь связала бы ему руки, а он должен быть вполне свободным. «Он сказал себе: «Я не пью ни капли вина. Я не прикасаюсь к женщине». А натура была кипучая. «Зачем это? Такая крайность вовсе не нужна». — «Так нужно. Мы требуем для людей полного наслаждения жизнью, — мы должны своею жизнью свидетельствовать, что мы требуем этого не для удовлетворения своим личным страстям, не для себя лично, а для человека вообще...» Рахметов знал «одной лишь думы власть» — то была дума об освобождении народа. Он убежден, что на этом пути не обойтись без жертв, страданий. И он готовил себя к ним. Он проводит ночь лежа на койке, утыканной гвоздями остриями вверх, и, обливаясь кровью, объясняет: «Проба. Нужно. Неправдоподобно, конечно; однако же на всякий случай нужно. Вижу, могу».

В свое время критика много писала о чрезмерном аскетизме Рахметова, об излишних, почти неправдоподобных его самоограничениях. Даже Писарев утверждал, что Рахметов ведет себя порой, как экзальтированный аскет, который считает себя обязанным «взимать на себя грехи мира, бичевать и распинать себя за все людские глупости и подлости».

Писарев здесь не совсем прав. Конечно, Чернышевский несколько заостряет определенные детали в характере, в поведении своего героя. Но при этом самоограничении Рахметова никогда не перерастают в холодный, бездушный аскетизм, ибо поведение героя всегда одухотворено

мыслью о необходимости жертвовать всем личным во имя общественного блага, одухотворено революционной идеей. И Рахметов ни на один момент не воспринимается читателем вне этой идеи.

Рахметов не испытывает никакого несчастья от того образа жизни, на который он себя обрек. Вместе с тем он человек, душа которого открыта всем земным радостям. И Чернышевский это многократно подчеркивает. Окружающие, шутя, называют Рахметова «мрачным чудовищем». А в минуту откровенности он заявляет, что «не по своей охоте мрачно чудовище». По своей натуре Рахметов вовсе не аскет. Он рад бы выпить и рюмку хересу, он готов пошутить и повеселиться, когда забывает свои «тоскливые думы», и вообще ему хотелось бы не только исполнять свою «обязанность», но и «радоваться жизнью». Однако он не может позволить себе всего этого. На нем лежит бремя огромной ответственности, он — «особенный человек», он проникнут «пламенной любовью к добру», а обстоятельства вынуждают его быть «мрачным чудовищем». Придет время, изменятся обстоятельства, отпадет необходимость ожесточать свою душу, и Рахметов широкой грудью вдохнет в себя радость жизни.

Как известно, сознательное преувеличение и заострение образа не только не исключает типичности, но, напротив, полнее раскрывает и подчеркивает ее. Причем это положение истинно применительно не только к образам отрицательным, сатирическим, но и положительным, о чем у нас порой забывают. Типическое изображение положительного героя также предполагает возможность преувеличения и заострения некоторых черт его характера, психологии, и особенно тогда, когда этот герой, выражая коренную сущность определенного общественного явления, еще только зарождается в самой действительности, количественно далеко не преобладая в ней.

В России 60-х годов Рахметов был человеком «редкой породы». Люди такого рода еще только стали появляться в реальной жизни. Заостряя и преувеличивая определенные черты этого образа, художник тем самым реалистически полнее, ярче выявлял то новое, что воплощалось в нем, как в «особенном человеке», революционере.

Рахметову посвящено сравнительно мало места в романе, невелика его и сюжетная роль. Она ограничивается тем, что Рахметов приносит Вере Павловне письмо от Лопу-

хова, из которого она узнает, что его самоубийство было лишь инсценировкой, что он жив, благополучен и по поручению Рахметова уехал за границу. С точки зрения традиционных норм поэтики Рахметов — второстепенный, проходной персонаж. Именно так думает «проницательный читатель», в котором Чернышевский создал собирательный образ духовно ограниченного человека — реакционера в политике и старовера в искусстве.

Чрезвычайно интересна «игра», которую ведет автор с «проницательным читателем». XXIX глава романа знакомит нас с Рахметовым. Следующая, XXX глава начинается так: «Ну, — думает проницательный читатель, — теперь главным лицом будет Рахметов и заткнет за пояс всех, и Вера Павловна в него влюбится, и вот скоро начнется с Кирсановым та же история, какая была с Лопуховым». Ничего этого не будет, «проницательный читатель». Но зачем же введен в роман Рахметов? И автор снова и снова иронически призывает «проницательного читателя», хвастающего своей мудростью и своими понятиями о художественности, разгадать эту загадку. Оказывается, Рахметов «выведен для исполнения главного, самого коренного требования художественности, исключительно только для удовлетворения ему». Но суть-то дела в том, что «требования художественности» у Чернышевского и у «проницательного читателя» абсолютно различны.

«Проницательный читатель» — это, пожалуй, единственный в своем роде сатирический образ в русской классической литературе, — образ, в котором с гоголевской сатирической силой высмеиваются носители эстетической рутины, их надменная и непреклонно тупая уверенность в незыблемости своих принципов, их воинствующее невежество и крайняя духовная скудость, их яростная ненависть ко всему новому и передовому в жизни и искусстве, к малейшему отступлению от привычных образцов и «канонов». «Проницательный читатель» — это обыватель, мещанин, возмнивший себя законодателем художественных вкусов.

Этому «читателю» противостояла вся передовая русская литература XIX века. Ведь это «проницательный читатель» корил Грибоедова за чрезмерно вольный и слишком уж приближающийся к живой разговорной речи стих «Горя от ума»; несколько лет спустя тот же «проницательный читатель» вопил о «закате Пушкина»; еще через несколько лет перст того же «читателя» указывал на Лермонтова и

требовал расправы над ним и его «железным стихом», «облитым горечью и злостью»; эта же рука замахивалась на Гоголя и писателей его школы, обвинявшихся в нарушении эстетического кодекса и засорении изящной словесности недостойными ее «низкими», «грязными» темами. Одного из таких «проницательных читателей» в начале 40-х годов публично высек Белинский в своем знаменитом памфлете «Педант». Вся передовая Россия приветствовала Белинского, узнав в его герое известного реакционера, идеолога официальной народности профессора Шевырева. Но памфлет Белинского был все-таки в большой степени ограничен рамками портретного сходства и при всем исключительном значении не мог обладать, однако, той силой художественного обобщения, которое несет в себе искусство.

В этом состояло преимущество сатиры Чернышевского. Его «проницательный читатель» — сатирический образ-тип, необыкновенно ярко и точно отразивший определенные явления русской действительности.

Но вернемся к Рахметову.

Хотя Рахметов предстает в романе в качестве «не действующего лица», но именно он, вопреки всем принципам традиционного сюжетостроения, является идейным и композиционным центром всего произведения.

С ним прежде всего связана главная проблема романа — проблема предстоящей революции в России. Весь смысл своей жизни Рахметов видит в приближении этого заветного часа. Он — главный центр подготовки революции. Он ведет большую, напряженную работу. Правда, самой этой работы мы в романе не видим. И естественно. Дело не только в том, как полагают многие критики, что Чернышевский по цензурным причинам не мог показать Рахметова в его практической революционной деятельности. Здесь имели место соображения еще более серьезные. Показать Рахметова «в деле» значило дать врагу улики против самого автора романа, томившегося в Петропавловской крепости. И самое главное — это означало бы раскрыть врагу методы работы революционного подполья. Вот почему надо изумляться художественному такту, а вместе с тем и искусству конспирации, с каким Чернышевский рисует образ Рахметова.

Чем же занимается Рахметов? Целой системой искусно зашифрованных намеков автор создает ощущение громадной революционной работы, выполняемой Рахметовым. Он

отказывал себе в развлечении, в отдыхе — на это у него не уходило даже и четверти часа в месяц, он весь был отдан делу и «успевал делать страшно много». Лишь изредка он бывал в кругу своих приятелей — Лопухова и Кирсанова — и то лишь в той мере, в какой это было необходимо по различным соображениям. «Кроме как в собраниях этого кружка, он никогда ни у кого не бывал иначе, как по делу, и ни пятью минутами больше, чем нужно по делу, и у себя никого не принимал и не допускал оставаться иначе, как на том же правиле: он без околичностей объявлял гостю: «мы переговорили о вашем деле; теперь позвольте мне заняться другими делами, потому что я должен дорожить временем». Рахметов постоянно занят. Он выработал свои определенные принципы: читать лишь те книги, которые избавляли его от необходимости знакомиться с сотней других, то есть читать лишь «капитальные сочинения» — первоисточники, а не компиляции, классиков, а не эпигонов. Автор, например, сообщает, что из русской беллетристики он читает «прежде всего Гоголя», которого предпочитал многочисленным его подражателям. Словом, личные занятия Рахметова, к которым относились гимнастика, работа для упражнения физической силы, чтение, отнимали лишь четвертую часть времени; остальное же время «он занимался чужими делами, или ничьими в особености делами». Стиль его отношений с людьми отличался своеобразием. Его интересовали лишь люди, «имеющие влияние на других», его решительно не занимали те из них, которые не представляли интереса «для дела»; если почему-либо его внимание привлекал человек, он приходил к нему и коротко объявлял: «Я хочу быть знакомым с вами; это нужно». «Я должен», «это нужно» — характерные для Рахметова обороты речи, определяющие абсолютно деловой тон его отношений с людьми. Ни в какие личные интересы или заботы своих даже самых близких друзей он никогда не входил. «Мне некогда», — говорил он и отворачивался, но если речь шла о «важных делах» — вмешивался немедленно, хотя бы даже его никто и не просил о том. «Я должен», — говорил он.

Атмосфера строгой конспирации окружает образ Рахметова. Вспомним интересную сцену знакомства его с автором, то есть с лицом, от имени которого ведется повествование. Они встретились однажды у Кирсанова. Рахметов обратил внимание на этого человека и тотчас же навел

у хозяев необходимые справки о нем, особенно он заинтересовался тем, что у его нового знакомого по временам собирается группа молодежи из провинции, и, решив, что он человек нужный, подошел к нему и без обиняков спросил: «Когда вы будете дома, чтоб я мог зайти к вам?» Очевидно, разговор должен был быть важным и секретным, вести его здесь в гостях было невозможно. Через день он состоялся. О чем же шла речь? Вот что сообщается в романе, надо внимательно вчитаться в эти несколько строк:

«Он пришел, и точно так же без околичностей, приступил к делу, по которому нашел нужным познакомиться. Мы потолковали с полчаса; о чем толковали, это все равно; довольно того, что он говорил: «надобно», я говорил: «нет»; он говорил: «вы обязаны», я говорил: «нисколько». Через полчаса он сказал: «Ясно, что продолжать бесполезно. Ведь вы убеждены, что я человек, заслуживающий безусловного доверия?» — «Да, мне сказали это все, и я сам теперь вижу». — «И все-таки остаетесь при своем?» — «Остаюсь».

Какой богатый подтекст у этого отрывка! Как много в нем сказано между строк! Сколько здесь пищи для фантазии читателя! Мы можем отчетливо представить себе характер и содержание беседы этих двух людей: стремительный напор Рахметова, решительно убеждающего собеседника выполнить какое-то конспиративное поручение, и острожно выжидательную позицию собеседника, хотя и доверяющего Рахметову, но по каким-то соображениям не желающего пока раскрывать свое истинное отношение к предмету разговора.

В этом отрывке отражается своеобразие всей художественной манеры романа с его сложной системой шифров, иносказаний, широко развернутых метафор. Роман Чернышевского все время держит читателя в состоянии умственного напряжения, он дает пищу его фантазии.

Читатель словно включается в самое действие романа, он становится как бы незримым участником его, своим воображением воссоздающим те звенья повествования, которые вынужден был изымать автор.

Итак, через всю главу «Особенный человек» проходит тема чрезвычайной занятости Рахметова. «Он успевал делать страшно много», «дел у него была бездна», — говорит о нем автор. О том, каковы они, эти дела, не знал никто даже из его ближайших друзей. Деятельность Рахметова

строжайше законспирирована. Он мало бывал дома, часто разъезжал, внезапно исчезая из города и снова столь же неожиданно появляясь в нем. Дома его беспрестанно посещали какие-то люди, то все одни и те же, то все новые. Когда же он исчезал на несколько дней из дома, «тогда, вместо него, сидел у него и принимал посетителей один из его приятелей, преданный ему душою и телом и молчаливый, как могила».

Такова жизнь этого подпольщика-революционера, и автор многозначительно добавляет: «Я знаю о Рахметове больше, чем говорю».

Из каземата Петропавловской крепости Чернышевский продолжал руководить освободительным движением в стране. Образом Рахметова он воспитывал настоящих революционеров, учил их методам подпольной работы, приемам конспирации. Этим образом писатель прямо отвечал на вопрос «что делать?».

Рахметов — человек огромного душевного обаяния и красоты. Это один из самых вдохновенных поэтических образов русской классической литературы XIX века. Но в романе Чернышевского Рахметов интересен не только сам по себе. Он играет еще одну очень важную роль.

Показав окончательную неспособность «проницательного читателя» разобраться в этом вопросе, вволю понатешившись над ним, автор прерывает «игру» и затем уже всерьез разъясняет «публике» свой замысел.

Рахметов выведен в романе «для исполнения главного, самого коренного требования художественности». В чем же оно состоит? Прежде всего, разъясняет Чернышевский, в таком изображении предметов, при котором читатель мог бы их представить в истинном виде. Если писатель имеет в виду показать обыкновенных людей, то они не должны представляться читателю ни карликами, ни гигантами, но именно обыкновенными, порядочными людьми.

Изображая Веру Павловну, Кирсанова и Лопухова, автор романа полагал показать в их лице честных, благородных, но «обыкновенных новых людей». Однако потому, что таких людей меньшинство в современном обществе, они будут восприниматься большинством публики в качестве героев, людей высшей природы, даже, может быть, в качестве людей, невозможных в действительности «по слишком высокому благородству». Так вот, правильному восприятию этих «новых людей» и должен содействовать образ Рах-

метова, который и является истинно «высшей натурой».

Стало быть, Рахметов играет в романе двойную роль. Во-первых, он — важнейшая пружина в подготовке будущей революции и поэтому представляет, разумеется, интерес сам по себе. С ним сопряжена главная идея романа. Но художественное значение этого образа состоит, во-вторых, еще в том, что он становится как бы «мерой вещей», через него устанавливаются правильные масштабы других персонажей и событий, с ним связанных, он позволяет представлять явления в «истинном виде».

Рахметов, поставленный, по признанию самого автора, почти вне сюжетных рамок романа, оказывается главным персонажем с точки зрения идейного и художественного замысла Чернышевского. В этом образе писатель выразил свой идеал положительного героя. Служение великим целям формирует героические характеры. Рахметов воплощает в себе поэзию революционного подвига. И в этом смысле можно сказать об известной романтической неподнятости образа. Чернышевский неизменно говорит о нем не только с любовью и уважением, но и с оттенком лирического восторга, восхищения. На всем характере героя лежит отсвет романтики, суровой, героической борьбы.

Глава «Особенный человек» кончается знаменитым гимном в честь людей типа Рахметова: «Мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать, без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль земли».

Но вот что важно: несмотря на всю свою яркую индивидуальность, Рахметов никогда, ни в чем, ни единой деталью своего характера или поведения не создает впечатления «избранника». Это простой, скромный человек, насколько не рядящийся в тогу «героя». В первоначальной редакции романа есть одно существенное место, не вошедшее в текст журнала «Современник», вероятно, по цензурным соображениям. В предпоследней главе в кругу Веры Павловны, Кирсанова, Катерины Васильевны, Бьюмонта и многих гостей возникает разговор о нем — Рахметове. Где-то он сейчас?! Не встречал ли Бьюмонт его в Америке? Один из собеседников говорит: «Пора бы ему вер-

нуться». Другой отвечает: «Да». А вот в первоначальной редакции это место звучит так:

«— А пора б ему воротиться!

— Да, пора.

— Не беспокойтесь, не пропустит своего времени.

— Да, а если не возвратится?

— Так что ж? (Ты знаешь, свято место не бывает пусто). За людьми никогда не бывает остановки, если будет им дело: — найдется другой, — был бы хлеб, а зубы будут».

Так решает Чернышевский вопрос о роли личности в истории. И это решение по смыслу глубоко материалистично. Писатель хочет сказать, что появление Рахметовых исторически закономерно. Рахметов — замечательный человек. Но его достоинства принадлежат не только ему лично. Они выражают потребность времени. Не будет Рахметова — появится другой человек, деятельность которого будет столь же значительна и успешна.

Чернышевский закончил роман предсказанием «перемены декораций». Так и была названа последняя глава — «Эпилог». Это метафора, вызванная цензурными обстоятельствами. «Перемена декораций» означала революцию. Уезжая за границу, Рахметов сказал, что вернется года через три, когда заварится здесь «дело».

Последняя глава начинается ярко, стремительно. В центре ее знакомая уже нам по предшествующей главе «дама в трауре». Но она сейчас не в крепе. Напротив, она во всем ярком, праздничном, в руках у нее цветы. Вместе со своими спутниками она едет в Пассаж, где в 60-е годы собиралась прогрессивная интеллигенция на доклады, лекции, диспуты. Во всей главе царит атмосфера необычайно высокого подъема, бурной радости, торжества, победы. Все давно ждали этого дня. И наконец, свершилось...

Писатель, разумеется, мог коснуться этой самой запретной темы лишь в общих чертах. И с какой изобретательностью он это делает! Здесь назван даже год — 1865-й. Вероятно, к нему автор и приурочивал начало событий.

Крохотная главка написана в свойственной Чернышевскому манере тайнописи. О революции, о победе можно лишь догадываться. Писатель дает это почувствовать, рисуя атмосферу всеобщей радости, ликования. Здесь все основано на намеке, недоговоренности. Здесь все загадочно, таинственно. Надо было писать «с громаднейшей осто-

рожностью, намеками, тем эзоповским — проклятым эзоповским — языком, к которому царизм заставлял прибегать всех революционеров, когда они брали в руки перо для «легального» произведения»¹.

Финал, как и начало романа, строится по канонам авантюрно-детективной беллетристики. Чернышевский не только очень тонко пародирует эти каноны, но и использует их в целях прикрытия, чтобы внешними эффектами, хитроумными приемами завуалировать истинный смысл романа.

Сохранился один документ, чрезвычайно важный для уяснения романа в целом и особенно его финала. Речь идет об известной записке для А. Н. Пыпина и Некрасова, которую Чернышевский написал в Петропавловской крепости и приложил к рукописи последних глав «Что делать?».

В этой записке указывается, что роман не закончен и что некоторое время спустя будет написано продолжение его. В записке даются разъяснения относительно эпилога. Например, отмечается идентичность «дамы в трауре» с той вдовой, которая была спасена Рахметовым в третьей главе. Одновременно сообщается «общий план» второй части романа. После «перемены декораций» «дама в трауре» отыскивает Рахметова, «прозябающего в Северной Пальмире» (то есть, очевидно, в Петропавловской крепости, в Петербурге), и, будучи увлечены друг другом, они женятся. На первом плане должна теперь быть изображена частная жизнь героев. И Рахметов, и «дама в трауре» являются уже не «титаническими существами», а людьми «мирного свойства», в которых начинают «брать верх простые человеческие черты».

Записка Чернышевского, опубликованная около полувека назад, давно привлекала к себе внимание историков литературы, хотя нельзя сказать, чтобы она была обстоятельно изучена. На нее часто ссылались, еще чаще цитировали, но редко делались попытки критически ее осмыслить. А между тем в ней далеко не все ясно. Один из советских исследователей подверг этот документ специальному изучению и в результате ряда остроумных сопоставлений и догадок пришел к новым и интересным выводам, хотя, на наш взгляд, и не во всем беспорным.

По мнению этого исследователя, содержание записки Чернышевского нельзя принимать всерьез, ибо она напи-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 27, М., 1959, с. 301.

сана в характерной для автора эзоповской манере и была рассчитана на то, чтобы мистифицировать следственные и цензурные органы, ввести их в заблуждение относительно идейного замысла и направления романа. Отсюда попытка Чернышевского создать впечатление, будто бы роман не закончен, что предстоит еще продолжение, в котором главным элементом явится частная жизнь его героев, и, таким образом, внушить соответствующим властям, от которых зависела судьба рукописи, что в основе всего произведения лежит чисто развлекательная задача. Наконец, по мнению исследователя, такой же мистификацией является утверждение автора записки об идентичности «дамы в трауре» и вдовы, которую спас Рахметов. Исследователь доказывает мысль, уже ранее высказывавшуюся в литературе, что под «дамой в трауре» в действительности имелась в виду Ольга Сократовна — жена писателя, которая после «перемены декораций» встречается не с Рахметовым, а со своим мужем, освобожденным из заключения победившей революцией¹.

Так или иначе последняя глава романа подчеркивала неизбежность решительного переворота и вся была проникнута предощущением близкой бури. Любопытно, что в той же записке, адресованной Пыпину и Некрасову, Чернышевский явно для того, чтобы ввести в заблуждение следственные власти, указывает на то, что он очень дорожит финалом романа... «как беллетристической хитростью».

Роман Чернышевского прославлял героину революционной борьбы и давал ясный ответ на вопрос: что делать, чтобы эта борьба как можно скорее увенчалась победой. Герои романа служили читателям конкретным образом того, каким должен быть в современных условиях человек и его отношение к различным явлениям жизни.

Чернышевский всячески подчеркивает типичность образов «новых людей». В современной ему действительности они, правда, составляют меньшинство, но именно они выражают ее наиболее прогрессивные стремления. «Новые люди» — не какие-нибудь сверхчеловеки, предупреждает автор. Сколь бы ни были высоки их моральные принципы — они самые «обыкновенные порядочные люди», нормы поведения которых могут стать всеобщим достоянием, ибо

¹ Б. Я. Бухштаб. Записка Н. Г. Чернышевского о романе «Что делать?».— «Известия АН СССР», Отд. литературы и языка, вып. 2, 1953, с. 158—169.

«на той высоте, на которой они стоят, должны стоять, могут стоять все люди». В одном из лирических обращений к читателям Чернышевский прямо призывает их следовать примеру своих героев: «...тем людям, которых я изображаю, вполне вы можете быть равными, если захотите поработать над своим развитием. Кто ниже их, тот низок. Поднимайтесь из вашей трущобы, друзья мои, поднимайтесь, это не так трудно, выходите на вольный белый свет, славно жить на нем...»

Мало того, примером для подражания должны явиться не только «обыкновенные» «новые люди», но и те из них, которые принадлежат к «очень редкой породе» — вроде Рахметова. Жизнь этих людей скудна «личными радостями», путь их тернист. Но путь этот не бесконечен, а если в ином месте он и скуден, то «благородные люди» понимают, что «не так длинно же оно», «что достанет сил пройти это место, выйти на богатые радостью, бесконечные места». Невзгоды — временны, преходящи, за ними человека ожидает радость освобождения и царство свободы.

Так в подцензурных условиях выражалась оптимистическая вера Чернышевского в скорое торжество революции. Его роман звал простых людей к совершению героического подвига во имя торжества социалистического идеала, указывал, что разум и воля раскрывают человеку безграничные возможности на этом пути. Как писал чиновник цензурного ведомства Капнист в 1864 году: «Пока представители нашего журнального нигилизма недоумевали и спорили по поводу повести г. Тургенева (романа «Отцы и дети». — С. М.), пока они излагали в разных руководящих статьях «Современника» и «Русского слова» свои основания в виде отрицания, — глава и первый авторитет этого направления г. Чернышевский в романе «Что делать?» попытался выразить коммунистические и социалистические идеалы положительно».

Появление на страницах «Современника» романа Чернышевского тотчас же стало событием в общественной жизни России. По словам Плеханова, с тех пор как завелись печатные станки в России, ни одно произведение не имело такого успеха, как роман «Что делать?».

Вокруг него развернулась ожесточенная идейная борьба. Реакционный лагерь яростно обрушился на Чернышевского, обвиняя его — в чем только его не обвиняли? — в проповеди «эмансипации плоти», разврата, двоеженства и т. д.

Роман Чернышевского был восторженно принят в демократическом лагере. По свидетельству современника, «ни одна из повестей Тургенева, никакое произведение Толстого, или какого-либо другого писателя, не имели такого широкого и глубокого влияния на русскую молодежь, как эта повесть Чернышевского. Она сделалась своего рода знаменем для русской молодежи...»¹.

«Что делать?» переписывали от руки и распространяли в качестве подпольной политической литературы. Романом зачитывались, его героям подражали.

Критик-народник А. М. Скабичевский рассказывает в своих воспоминаниях, что после выхода в свет «Что делать?» всюду начали создаваться производительные и потребительные ассоциации, швейные, сапожные и всякие другие мастерские, коммуны для общежития. Роман приобщал массу людей к активной политической деятельности, к революционной борьбе.

В приговоре Верховного уголовного суда по делу каракозовцев отмечалось, что роман «Что делать?» «имел на многих подсудимых самое губительное влияние, возбуждая в них нелепые противу общественные идеи...»². Многие участники политических процессов 60—70 годов прямо показывали на суде, что их революционные убеждения сложились под непосредственным влиянием «Что делать?».

Уже в 60—70 годах роман был переведен на основные европейские языки. На нем воспитывалось несколько поколений передовых людей всего мира. Широко известен рассказ болгарского революционера Г. М. Димитрова о том, какое огромное воздействие имел этот роман на формирование его мировоззрения.

Очень любил «Что делать?» В. И. Ленин. По свидетельству Н. К. Крупской, он знал эту книгу «до мельчайших подробностей».

Лет двадцать назад в одном из советских журналов были опубликованы интересные, прежде неизвестные материалы об отношении Ленина к Чернышевскому. Воспроизводятся содержание беседы Ленина с группой русских политэмигрантов, состоявшейся в 1904 году в Женеве. Владимир Ильич рассказывал о значении революционной

¹ П. Кропоткин. Идеалы и действительность в русской литературе. Спб. 1907, с. 307.

² Н. Г. Чернышевский. Что делать? Предисловие Г. Димитрова, «Молодая гвардия», М., 1935, с. 1.

деятельности Чернышевского и ее влиянии на свое политическое развитие.

«Моим любимейшим автором был Чернышевский,— говорил Ленин.— Все напечатанное в «Современнике» я прочитал до последней строчки и не один раз. Благодаря Чернышевскому произошло мое первое знакомство с философским материализмом». И затем: «Энциклопедичность знаний Чернышевского, яркость его революционных взглядов, беспощадный полемический талант — меня покорили». Ленин рассказывает, как он восемнадцатилетним юношей, узнав адрес Чернышевского, написал ему письмо и «весьма огорчился, не получив ответа. «Для меня была большой печалью,— говорит он далее,— пришедшая через год весть о его смерти»¹.

Весьма высоко ценил Ленин роман «Что делать?», потому что автору удалось необыкновенно поэтически нарисовать образ профессионального революционера, раскрыть поэзию революционной борьбы. В той же беседе с группой русских политэмигрантов в Женеве Владимир Ильич заметил:

«До знакомства с сочинениями Маркса, Энгельса, Плеханова главное, подавляющее, влияние имел на меня только Чернышевский и началось оно со «Что делать?». Величайшая заслуга Чернышевского в том, что он не только показал, что всякий правильно думающий и действительно порядочный человек должен быть революционером, но и другое, еще более важное: каким должен быть революционер, каковы должны быть его правила, как к своей цели он должен идти, какими способами и средствами добиваться ее осуществления»².

Более века назад был создан роман Чернышевского. На смену героям, воспетым писателем, пришли новые поколения героических людей, совершивших великую революцию и осуществляющих мечты своих предшественников. И однако же, роман Чернышевского нисколько не потерял своего значения, его с захватывающим интересом читают советские люди, он помогает полнее и ярче понять историческое прошлое нашего народа, его великие порывы духа, мысли готовили почву для исторических свершений наших дней.

¹ «Вопросы литературы», 1957, № 8, с. 133.

² Там же, с. 134.

Н. Скатов



„ТЫ ПРОСНЕШЬСЯ ЛЬ, ИСПОЛНЕННЫЙ СИЛ?..“

(Стихотворение

«Размышления у парадного подъезда»

Н. А. Некрасова)

В 1860 году за границей в газете «Колокол» впервые было напечатано стихотворение, которое издатель газеты, а это был Герцен, сопроводил примечанием: «Мы очень редко помещаем стихи, но такого рода стихотворение нет возможности не поместить». Какого же «рода» оказалось это стихотворение?

В газете Герцена произведение напечатали под заглавием «У парадного крыльца». Это были вскоре же ставшие знаменитыми стихи «Размышления у парадного подъезда». Короткий заголовок при первой газетной (и бесцензурной) публикации, очевидно, носил довольно случайный характер. Потому же он заключал в себе и некоторую художественную противоречивость: слова в нем не очень удачно стилистически совмещались. Старому, даже старинному, не без оттенка домашности, слову «крыльцо» скорее бы пристало что-то вроде слова «красное», например: красное крыльцо. Здесь же оно определялось сравнительно новым, лишь в XVIII веке освоенным — «парадное». К тому же словом иностранным.

В свою очередь слово «парадное» тоже требовало какого-то соответствия в определяемом — торжественности, размаха, официальности. К крыльцу можно было и подойти, к подъезду — потому-то он по точному смыслу и подъезд — подъезжали. «У парадного подъезда» — в таком сочетании слов, становившихся словами высокого стиля, появлялись строгость и приподнятость. Они еще и усиливались. Определить раздумья, впечатления от увиденного как размышления значило и указать на высокую одическую традицию, идущую от XVIII века. Так назывались известные оды Ломоносова «Утреннее размышление о божием величестве» или «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния». В то же время, выстраиваясь в единый ряд «высоких» слов, слова заголовка открывали и возможность сатирического заряда. «Размышления», но не о «божием величестве», а у «парадного подъезда». «Высокие» некрасовские слова уже не однозначны, как у Ломоносова, они несут смысл, который обнаруживается многообразно.

Длинный торжественный заголовок как бы переходит в само стихотворение и сразу же, буквально в двух первых строках, раскрывает это многообразие:

Вот парадный подъезд. По торжественным дням...

Здесь подъезд представлен громогласно, торжественно: торжественный подъезд в торжественные дни. И сразу же обнажается лжеторжественность:

Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям;
Записав свое имя и званье,
Разъезжаются гости домой,
Так глубоко довольны собой,
Что подумашь — в том их призванье!

В праздничные «торжественные» дни в передних домов вельмож и крупных чиновников выставлялись особые книги, в которых расписывались посетители, не допускавшиеся лично. Такая запись заменяла поздравления и свидетельствовала о почтительности и чинопочитании расписавшихся. Некрасов не просто отмечает этот обычай. Он у Некрасова входит в общую поэтическую картину парадного подъезда. Это тоже парад, это тоже торжество:

парад холопства, торжество холуйства. Грандиозного, масштабного: потому и подъезжает целый город. Приехавшие расписаться в передней и не допущенные лично, названы гостями. Слово «холоп», прилагавшееся обычно к крестьянам, у поэта переадресовано городу. И главное — это «холопство» от сердца. Иное — подъезд в обычные дни городской жизни:

А в обычные дни этот пышный подъезд
Осаждают убогие лица:
Прожектеры, искатели мест,
И преклонный старик, и вдовица.

Мы уже отметили, что некрасовское стихотворение восходит вообще к одической литературе XVIII века, но есть у него и более конкретный источник. Это ода Державина «Вельможа» в свое время, может быть, не менее знаменитая, чем «Размышления у парадного подъезда». Белинский называл ее «сатирической» одой — «нравственно-философического содержания». И «ода» Некрасова «Размышления у парадного подъезда» сатирическая. Есть в ней, как увидим, и свое «нравственно-философическое» содержание. Схожи и сюжетные ситуации. У Державина те же ожидающие в передней — «и преклонный старик, и вдовица»:

А там — вдова стоит в сенях
И горьки слезы проливает,
С грудным младенцем на руках,
Покрова твоего желает...

А там — на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот...

Собственно, образы этих и подобных просителей и занимают основное место в картине «приема» у Державина. У Некрасова они сжаты до нескольких слов. На место подробных державинских описаний пришло простое перечисление. Сатира приобрела иной, более обобщенный характер. У Державина и намек нет на образ холопствующего города.

У Некрасова само действие вынесено на улицу. Вообще такой тип уличного наблюдения для Некрасова очень характерен: один из своих стихотворных циклов он так и

назвал «На улице». В результате всегда открывалась возможность очень объемного изображения, очень динамичного движения:

От него и к нему то и знай по утрам
Всё курьеры с бумагами скачут.
Возвращаясь, иной напевает «трам-трам»,
А иные просители плачут.

Сами стихи, повествующие о пестрой картине, становятся довольно пестрыми: высокое «вдовица» соседствует с имитацией легкомысленного напева «трам-трам». «Трогательные» картины, у Державина очень развернутые, в некрасовском стихотворении заменило изображение сутолоки и суеты.

Но все это тем более оттеняет трагический и цельный образ мужиков, образ деревенской России. Вот таких просителей в оде Державина не было:

Раз я видел, сюда мужики подошли,
Деревенские русские люди,
Помолились на церковь и стали вдали,
Свесив русые головы к груди;
Показался швейцар. «Допусти», — говорят
С выраженьем надежды и муки.
Он гостей оглядел: некрасивы на взгляд!
Загорелые лица и руки,
Армячишка худой на плечах,
По котомке на спинах согнутых,
Крест на шее и кровь на ногах...

В литературе о Некрасове вообще, и о «Размышлениях у парадного подъезда» в частности, поэта нередко сравнивают с художниками, обычно с так называемыми передвижниками, с И. Е. Репиным, с В. Г. Перовым, которые принесли в живопись новую тематику из народной жизни, изображали эту жизнь очень конкретно и точно. С другой стороны, «Размышления у парадного подъезда», собственно сцену с мужиками, иной раз сопоставляют с прозаическими произведениями, с «физиологическим» очерком, опять-таки имея в виду конкретность и точность изображения. Но ведь в поэзии, в стихах есть своя, особая конкретность и точность, совсем иная, чем в живописи или даже в прозе. Когда-то сам Некрасов сказал: «...дело про-

зы — анализ, дело поэзии — синтезис». «Синтезис» — синтез означает прежде всего обобщение, поэтическое обобщение, то есть только в поэзии и возможное. В свое время Л. Н. Толстой заметил по поводу стихов Тютчева:

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде...—

что так употребленное слово «праздной» могло появиться лишь в поэзии и вне ее теряет всякий смысл. Особенности поэтического изображения, как видим, заключаются не только в собственном стихотворном размере или в рифмах. Можно ли представить в прозе такое — «мужики, деревенские русские люди»? Ясно, что если мужики, то деревенские люди и что за разъяснение — русские?.. Не французы же в самом деле? Но в стихах Некрасова: «...мужики, деревенские русские люди» звучит интонация высокого, эпического, поэчного склада.

И сами мужики, подошедшие к данному подъезду, в таком поэтическом изображении теряют конкретность и единичность, а приобретают некую символическую всеобщность русского деревенского люда. За ними или, вернее, в них уже предстает как бы вся деревенская Русь, которую они представляют, от лица которой они явились. И если в начале к подъезду подъезжал целый холопский город, то здесь к нему подошла как бы целая страна, крестьянская. Реальные приметы: «загорелые лица и руки», «армячишка худой на плечах, по котомке на спинах согнутых» — характеризуют их всех, любое определение приложимо к каждому. Ни один из группы не выделен. Мужиков несколько, но они сливаются в образ одного человека. Скажем, у всех «русые головы». Можно ли представить такое в живописи? Заключительные слова вне всякой бытовой достоверности: «крест на шее и кровь на ногах...» Поэт уже не может сказать о крестах на шеях, как о котомках на спинах. Крест один на всех. «Крест на шее и кровь на ногах» — последняя примета, собравшая всю группу в один образ и придавшая образу почти символическую обобщенность страдания и подвижничества. В то же время символ этот совсем не отвлеченный, не бесплотный. Мужики не перестают быть и реальными мужиками, в лаптях, прибредшими «из каких-нибудь дальних губерний». Но поэтичность Некрасова чаще всего такова,

что она одновременно оказывается нравственной характеристикой, моральным приговором, и нравственность здесь облечена в те формы, в которые народное сознание чаще всего ее тогда облакало, а именно в религиозные.

Сами религиозные образы в некрасовских стихах часто оказываются синонимом высокого нравственного народного подвижничества и социального протеста. Отсюда сгущенность таких образов и в сцене с мужиками. Потому они и «помолились на церковь», потому у них и «крест на шее» — как бы символ мученического креста, который мужик в этой жизни нес (слово «мука» поэтом тоже здесь сказано). Само дело, с которым пришли ходоки, охарактеризовано религиозно-истовым к нему отношением. То, что «некрасиво на взгляд», красиво по сути, красиво внутренней красотой и содержательностью. Как будто бы некрасивое и низкое (недаром оговорено, что «на взгляд» швейцара) оказывается прекрасным и высоким. И далее поэтическое повествование о мужиках продолжается в таком же и даже еще более высоком, почти библейском, стиле:

...Постояв,

Развязали кошли пилигримы.

Но швейцар не пустил, скудной лепты не взяв,

И пошли они, солнцем палимы,

Повторяя: «Суди его бог!»,

Разводя безнадежно руками,

И, покуда я видеть их мог,

С непокрытыми шли головами.

Убогие крестьянские сумки и котомки названы — «кошли», скромное задабриванье — швейцарские чаевые — «скудная лепта». Наконец, сами мужики названы «пилигримы», то есть религиозные путешественники, взявшие обет на служение, названы, может быть, чуть-чуть иронически. Впрочем, ирония почти незаметна и снята в дальнейшем развитии образа, ибо определение «пилигримы» находит продолжение, развертывается. Потому-то и появилось палящее солнце.

Сохранился рассказ А. Я. Панаевой о том, как создавалось это некрасовское произведение. Однажды Некрасов увидел из окна своей квартиры, как подошедших к дому напротив крестьян отгоняли от подъезда дворники и полицейские. Крестьяне выглядели озябшими и промокшими: было осеннее петербургское утро, холодное и дождливое.

У Некрасова же речь идет о палящем солнце. И не случайно. «Пилигримы» рифмуется с «солнцем палимы» не только внешним образом. Здесь есть внутренняя перекличка. Так на миг мелькнула перед нами картина жарких палестинских пустынь и бредущих под палящим солнцем паломников. Так закрепился образ мужиков в своем высоком определении.

Не будучи допущенными, крестьяне опять-таки обращаются к богу, как бы к высшему принципу. Здесь, на этом месте, в таких стихах, невозможна никакая другая реакция на отказ, казалось, житейски самая оправданная: выругаться или плюнуть с досады. Здесь невозможно даже позднее появившееся: «все пропьют бедняки до рубля». Крестьяне повторяют лишь: «суди его бог». И то, что они уходят с «непокрытыми головами», — оказывается последним штрихом, который завершает образ крестьян, образ высокой и трагической.

После этого поэт вводит нас в иной и противоположный мир: в самих стихах эта, другая часть отделена. Отделенность подчеркнута и резко изменившейся парной рифмовкой, которая появилась в стихотворении впервые.

А владелец роскошных палат

Еще сном был глубоким объят...

Ты, считающий жизнью завидною

Упоение лестью бесстыдную...

За образом владельца роскошных палат стоит образ реального человека или, как говорят, прототип. О нем сообщил Чернышевский в одном из писем: «Могу сказать, что картина:

Созерцая, как солнце пурпурное

Погружается в море лазурное... и т. д.

живое воспоминание о том, как дряхлый русский грелся в коляске на солнце «под пленительным небом» Южной Италии (не Сицилии). Фамилия этого старика — граф Чернышев».

Граф Чернышев, который здесь упомянут, очевидно, князь А. И. Чернышев, более 20 лет бывший николаевским военным министром, позднее председателем Государственного совета. Своей головокружительной карьерой он был прежде всего обязан жестокому и подлому поведению

в пору декабрьского восстания 1825 года и после него. Некрасов, видимо, недаром обронил презрительное — «герой». На счету Чернышева было и такое «геройское» дело, как руководство казнью декабристов.

Учеными установлено и еще одно обстоятельство. В то время когда было написано стихотворение, в «роскошных палатах», в доме, находившемся почти напротив петербургской квартиры Некрасова, из окон которой поэт наблюдал сцену у «парадного подъезда», жил министр государственных имуществ М. Н. Муравьев, будущий кровавый усмиритель польского восстания: оно произойдет через четыре года после создания стихотворения, в 1863 году. Поэт выступил в роли своеобразного пророка, заклеив не только вешателя прошлого, но и вешателя будущего: кличка «вешатель» после 1863 года прочно закрепилась за Муравьевым.

Однако образ, созданный в стихотворении, много шире своих реальных прототипов, да во многом иной и по сути. Это уж никак не фигура николаевского чиновника. Это скорее барин, сибарит, погруженный в роскошь и негу. Недаром обычно и называют таких «вельможа», хотя самим Некрасовым он так нигде не назван. Этот образ тоже предельно обобщен: нравственной высоты крестьян противопоставит глубина нравственного падения вельможи.

Что же помогло Некрасову создать характер вельможи? В русской истории был период, который Белинский определял как век «вельможества». Это XVIII век, точнее, век Екатерины. И была литература, которая это время разнообразно и полно выразила. Некрасов как бы реставрирует такую литературу и ее главную форму — оду, вызывая тем самым к жизни образ целой эпохи — XVIII век. Образом этой эпохи характеризует Некрасов своего вельможу. Не случайны переключки с державинской одой «Вельможа». И у Державина покойно спящий развращенный вельможа и ожидающие его несчастные просители. Оба поэта обращаются к своим героям с риторическими восклицаниями: «пробудись» — у Некрасова, «проснися» — у Державина:

Проснися, сибарит! Ты спишь
Иль только в сладкой неге дремлешь,
Несчастливых голосу не внимлешь
И в развращенном сердце мнишь:

«Мне миг покоя моего
Приятней, чем в истории веки;
Жить для себя лишь одного,
Лишь радостей умей пить реки,
Лишь ветром плыть, гнесть чернь ярмом;
Стыд, совесть — слабых душ тревога!
Нет добродетели! Нет бога!»...

Державинское «нет добродетели» подхвачено Некрасовым: «Но счастливые глухи к добру». Даже это «нет бога» находит соответствие в некрасовском «не страшат тебя громы небесные». Указание на безбожие становится еще одним обвинением в безнравственности. Эта последняя фраза даже заключена в четверостишии, которое выделено, приобретающая тем самым особую ударную силу:

Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках,
И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах.

Но далее пути Некрасова и Державина решительно расходятся. Державинская ода не только сатира, но и поучение, своеобразное для вельмож руководство к действию:

Вельможу должны составлять
Ум здравый, сердце поосвещенно,
Собой пример он должен дать,
Что звание его священно...

Блажен народ! — где царь главой,
Вельможи — здравы члены тела...

И заканчивается ода у него положительным примером:

Тебе, герой! желаний муж!
Не роскошью вельможа славный;
Кумир сердец, пленитель душ,
Вождь, лавром, маслиной венчанный!
Я праведну здесь песнь воспел.

Некрасов же продолжает биографию своего «героя» до самой смерти. Умирает герой некрасовского произведения в Италии «под пленительным небом Сицилии». Поэт не

дает вельможе умереть на родине, к которой тот непричастен. Вся эта картина — картина мира нерусского, иноземного. Для создания ее поэт оживляет еще одну литературную традицию прошлого — идиллическую поэзию. Это идиллия, восходящая опять-таки к классицизму XVIII века и через него к классической древности. Недаром и действие перенесено в страну классического прошлого — в Италию.

Безмятежней аркадской идиллии
Закатятся преклонные дни:
Под пленительным небом Сицилии,
В благовоной древесной тени,
Совершая, как солнце пурпурное
Погружается в море лазурное,
Полосами его золотая,—
Убаюканный ласковым пением
Средиземной волны,— как дитя...

«Закатятся преклонные дни» — здесь уже есть метафора, издавна бытовавшая в поэзии. Но Некрасов как бы удваивает ее и развертывает в зримую картину. Герой, о закате дней которого уже сказано, созерцает закат солнца.

Однако вся эта идиллия важна не сама по себе и подлинный смысл обретает лишь в общем строе некрасовских стихов. Перенасыщенность картины идиллическими мотивами, ее «переслащенность» усиливает контраст с общим содержанием произведения, с рассказом о вельможе, с подлинным к нему авторским отношением.

Ты уснешь, окружен попечением
Дорогой и любимой семьи
(Ждущей смерти твоей с нетерпением)...

Лиризм поэта, как его чувство, здесь все время сдерживается. Несмотря на кажущуюся открытую декларативность, сила стихов именно в этой поразительной сдержанности, сдержанности до последнего предела. И наконец, взрыв скорби и гнева:

И сойдешь ты в могилу... герой...

Это многоточие-пауза почти физически передает движение души поэта, буквально задохнувшегося, не находящего сразу слова и, наконец, отыскавшего — «герой». Гневу

этому не хватает никаких слов. Сама речь поэта все время прерывается, стихи снова и снова перебиваются многоточиями.

И сойдешь ты в могилу... герой,
Втихомолку проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!..

Впрочем, что ж мы такую особу
Беспокоим для мелких людей?
Не на них ли нам выместить злобу? —
Безопасней... Еще веселей
В чем-нибудь прискаты утешенье...
Не беда, что потерпит мужик:
Так ведущее нас провиденье
Указало... да он же привык!

В свое время А. Блок говорил, что «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания». Так у Некрасова прорвавшееся чувство ищет выхода, поэт находит слова и тут же, не удовлетворяясь, отбрасывает их и устремляется к новым. Он издевается, пародирует, примеряет маски, срывает их, спорит и не может успокоиться, пока наконец этот напряженнейший лиризм не разрешается стоном-песней:

...Родная земля!

Назови мне такую обитель... и т. д.

Возникает обобщенный образ родной земли, а мужики получают конкретные черты и реальный масштаб:

За заставой, в харчевне убогой,
Всё пропьют бедняки до рубля
И пойдут, побираясь дорогой,
И застнут...

Всеобщность, носителями которой они до сего были, теперь предстает в соответствующей ей символической форме — в образе родной земли. А сам образ родной земли, России, реализуется и обретает уже свое конкретное живое содержание в песне.

Предшествующие идиллия и одическая часть стихотворения не «поются». Отрывок же стихотворения со слов

«Назови мне такую обитель» стал одной из любимых песен революционной, демократической, особенно студенческой, молодежи. Музыкален весь его строй. Уже в первом стихе этой последней части задана ее тема, и не только идейно-смысловая, но и музыкальная — «Родная земля!». Сразу возникшая тема — «Родная земля» как бы вбирает в себя: поля, дороги, тюрьмы, рудники, овины, телеги и домишки, подъезды судов и палат (здесь и подъезд, о котором было рассказано, стал одним из сотен), не дает им рассыпаться, остаться простым перечислением, осеняет собою и сообщает значительность. На смену оде и идиаллии пришла иная, чисто русская, народная, национальная форма — песня. Мотивы ее подчас очень ощутимо вторгаются в авторское повествование. Это и обычно отличающие народную поэзию повторы («стонет он»... «стонет он») и внутренние рифмы, тоже очень характерные для народной поэзии («по полям... по тюрьмам»). В первой же строке словом «застонет» задан музыкальный эмоциональный тон всей этой части — песни-стона. Слово «стонет» поддерживает его, многократно и ритмично повторяясь, нарастает на одной томительной ноте:

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;
Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
Стонет в каждом глухом городишке,
У подъезда судов и палат.

Наконец, сразу и мощно вступает как бы целый оркестр или хор:

Выдь на Волгу...

Не «пойди» и не «выйди». Призывное «Выдь на Волгу» достигает эффекта музыкального взрыва:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурлаки идут бечевой!..

Стон мужика подхвачен песней-стоном бурлацкого хора. И дело не только в том, что сказано о бурлаках, но и в том, как о них сказано. Слово «выдь» — не выдуманно Некрасовым, оно отражает особенности живой речи, характерной для жителей ярославского, «бурлацкого» края, который Некрасов — сам ярославец — хорошо знал. Тоже и слово «бурлаки» с типичным для такого говора ударением на предпоследнем суффиксе «ак». Некрасов поставил такое ударение совсем не для того, чтобы соблюсти стихотворный размер: появились интонации самой бурлацкой речи. Песенная мелодия льется могуче и широко. Недаром в конце вступает тема Волги — извечной героини русских народных песен, — поет уже как бы вся Русь:

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля,—
Где народ, там и стон...

Тем не менее не песня-стон заканчивает это произведение, названное размышлениями, а именно размышления — и по поводу песни-стона тоже, — раздумья о судьбах целого народа. Размышления, раздумья рождают мучительный вопрос — обращение к народу:

...Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуюсь закону,
Всё, что мог, ты уже совершил,—
Создал песню подобную стону
И духовно навеки почил?..

В 1886 году Чернышевский в уже упоминавшемся письме сообщал: «...в конце пьесы есть стих, напечатанный Некрасовым в таком виде:

Иль, судеб повинуюсь закону,—

этот напечатанный стих — лишь замена другому».

Было предпринято несколько попыток реконструкции этого, видимо, из цензурных соображений замененного сти-

ха. На основании одной рукописной копии, относящейся к 60-м годам прошлого века, предлагалось прочтение: «...сокрушишь палача и корону». Выдвигались и другие варианты: «Иль, царей повинуюсь закону», «Иль, покорный царю и закону». Однако все эти предположения основаны на догадках и документально не подтверждены. Они не отменяют и не заменяют того текста, который мы знаем:

Иль, судеб повинуюсь закону...

Вообще в борьбе с цензурой, обходя поставленные ею рогатки, Некрасов чаще всего стремился не только не ослабить, но усилить и углубить свою мысль. Как известно, одним из авторских окончаний «Размышлений у парадного подъезда» первоначально были такие стихи:

О! во веки тот памятен будет,
По чьему мановенью народ
Вековую привычку забудет
И веселую песню поет!

Все это напоминает стихи из «Деревни», написанной Пушкиным, еще юношей: «И рабство, падшее по манию (у Некрасова «по... мановенью». — Н. С.) царя». От такого окончания Некрасов отказался и, наверное, не только потому, что вряд ли верил в добрую волю царя и в ее благодетельность. Поэта волнует вопрос о судьбах народа во всей его сложности, над ним он бьется, над ним размышляет.

Поэт создаст народные поэмы «Коробейники», «Мороз Красный нос», начнет работу над эпопеей «Кому на Руси жить хорошо». Когда это произойдет, тяжкие размышления сменятся утверждением:

Вынесет всё и широкую ясную
Грудью дорогу проложит себе...

Вопрос — навеки ли духовно почил народ? — будет для Некрасова окончательно и навсегда решенным.

Н. Скотов



ЭПОПЕЯ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ

(Поэма «Кому на Руси жить хорошо»
Н. А. Некрасова)

Зимой 1866 года подписчики «Современника» стали первыми читателями нового произведения Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» — в январском номере журнала было напечатано начало поэмы — пролог.

К тому времени в большинстве литератур Западной Европы уже не создавалось поэм — больших эпических произведений, тесно связанных с жизнью народа и его поэтическим творчеством. Да и в русской поэзии со времен Пушкина не появлялось стихотворных вещей такого масштаба.

Вступление к поэме Некрасова было необычным. Литература нового времени почти не знает прологов. С прологов-предварений, в которых авторы объясняли, о чем же пойдет речь, обычно начинались произведения древней — античной и средневековой литературы. Некрасов стремился сразу же обнажить главную мысль — «идею» своей поэмы, указать на значительность ее, предупредить о грандиозности и долговременности событий, которые в поэме совершатся. Из года в год в поэме являлись новые главы. Прошло более десяти лет, но и к моменту смерти автора она осталась неоконченной. Именно в прологе сформулировался рефрен —

«Кому живется весело, вольготно на Руси», который постоянным напоминанием пройдет через всю поэму.

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Энобищина,
Горелова, Неслова —
Неурожайка тож,
Сошлись — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

С самого начала мы ощущаем особый, почти былинный тон повествования: неторопливого полурассказа-полупесни, по-народному растянутой. И первые же слова: «В каком году... в какой земле...» — звучат почти как знаменитое сказочное вступление: «В некотором царстве...» — придают рассказу необычайную широту. Нам трудно и не нужно угадывать, о какой именно земле идет речь, — она обо всей русской земле в целом и о каждом ее уголке. И называет поэт эту землю не Россией, а Русью, стремясь охватить страну не только в ее настоящем, но и в прошлом — во всем ее историческом значении и в географической необъятности. А названия губерний, волостей, деревень, из которых сошлись мужики, это опять-таки слова-символы, которые могут быть отнесены к каждой деревне, к любому месту на Руси.

Да и сама цифра семь здесь не случайна — она наряду с некоторыми другими (девять, двенадцать) почиталась народной поэзией магической и тоже вводит нас в мир сказки, мифа. Из семи мужиков у Некрасова лишь братья Иван и Митродор названы — Губины — не то фамилия, не то прозвище, хотя действуют и даже говорят они всегда и во всем как один человек, остальные же герои-мужики, как в сказке, которая не знает фамилий, только по именам: Роман, Демьян, Лука...

А решают герои вековечный для народной жизни и для народного сознания вопрос: о правде и кривде, о горе и счастье. Некрасов сказал однажды, что свою поэму он собирал двадцать лет «по словечку». Некрасовские «словечки» таковы, что их действительно нужно было собирать, подслушать у народа. Это словечки со своей «биографией». Почти каждое такое «словечко» значимо не только само по себе, но опирается на народную пословицу или песню, на поговорку или легенду, так что поэма оказалась как бы произведением не одного поэта, но и народа в целом, не просто рассказывала о народе, но «говорила народом». Недаром сам Некрасов называл ее «эпопеей крестьянской жизни». Слово поэта становилось словом самого народа, подкреплялось всей его силой.

Но поэма совсем не стала лишь своеобразной реставрационной мастерской, дающей новую жизнь старым притчам и преданиям: уже на фоне первой сказочно-былинной строфы резким диссонансом прозвучало — «временнообязанных». Читателю не нужно было «рассчитывать», в каком году совершались события: крестьяне, обязанные временно, до выплаты выкупов за землю, трудиться на своих помещиков и после освобождения от крепостной зависимости, появились, естественно, лишь после реформы 1861 года.

Так вызванный поэтом образ громадного исторического времени сразу приобретал необычайную сконцентрированность и острый современный смысл. Сама извечная мечта о хорошей жизни в середине прошлого века становилась по особому злободневной. В пору, переломную в жизни страны, когда пошатнулись многие, казавшиеся крепкими устои, в том числе и устои самого народного сознания, извечные эти вопросы и загадки требовали немедленных решений. Так все в поэме — в ее образах, языке, стихе представало как выражение вечного в сегодняшнем, очень обобщенного в очень конкретном. Всеобщий, всех и все вовлекающий общерусский смысл приобретали как будто бы самые простые и обычные вещи. Потому-то перед нами не просто рассказ в стихах, а именно поэма-эпопея о самом главном в жизни всего народа. Дорожная ссора мужиков все менее остается бытовой, все более становится великим спором, в который вовлечены все слои русской жизни, все ее главные социальные силы призваны на мужицкий суд: поп и помещик, купец и чиновник. И сам царь. И предстали они в предельном обобщении: духовенство,

например, достаточно многоликое и пестрое, — просто как поп, торгово-промышленное сословие, к тому времени набравшее большую силу, — купец. И не какой-то конкретный царь — Александр или Николай, а царь, представляющий за всех вообще царей.

Реальные мужики, сложившиеся копейками на водку, начинают пьяную драку. А разрастается она постепенно в грандиозное побоище, потрясающее целый лес, взывающее к силам самой природы:

Весь лес переполобился,
С летающими птицами,
Зверями быстроногими
И гадами ползущими, —
И стон, и рев, и гул!

Еще в предшествовавшем драке эпизоде мелькнула одна деталь: идущих без пути на ночь глядя мужиков окликнула баба, корявая Дурандиха,

...засмеялася,
Хлестнула, ведьма, мерина —
И укатила вскачь...

Ведьма! Как будто бы всего лишь бытовое ругательство окажется многозначным образом, найдет продолжение в картине зловещего сказочного боя. Ведь драка в заколдованном лесу предстает и как разгул темных сил. Подобно злым духам к семи мужикам

Слетелися семь филинов,
Любуются побоищем
С семи больших дерев...

Но драка стала и своеобразным испытанием-очищением. Совсем иной «пошел тут пир горой» после чуда-явления самобранной скатерти. Сам этот традиционный мотив волшебной сказки у Некрасова важен для уяснения социального и нравственного смысла крестьянской жизни.

Мужикам, исконным труженикам, получившим скатерть-самобранку, даже мысли не приходит о даровом богатстве, и выговаривают они у волшебной «птахи малой» только: хлеб, квас, огурчики... Для того, чтобы доведаться до смысла жизни, до сути человеческого счастья. Они, одержимые

громадной социальной, нравственной идеей, ставят себе зарюки, берут обет на подвижничество. Здесь нужны чистые руки, чтоб

...дело спорное
По разуму, по-божески,
На чести повести...

Так семь мужиков уже к концу пролога становятся семью странниками-правдоискателями. Однако двинувшиеся в путь некрасовские странники — не традиционные странники-богомольцы. Со стремлением докопаться до корня отправляются мужики в путешествие, бесконечно повторяя и углубляя вопрос: кто счастлив на Руси? Они оказываются символом всей тронувшейся с места, ждущей перемен пореформенной народной России.

С прологом из поэмы, в сущности, уйдет сказка. Лишь поилица и кормилица мужиков — скатерть самобранная останется в оправдание и объяснение их странствий, не отвлекаемых житейскими заботами о хлебе насущном. Мы входим в мир реальной жизни. Но именно пролог ввел нас в этот мир как мир больших измерений — времени и пространства, человеческих судеб и народной судьбы — эпос.

Русская литература часто избирала сюжеты-путешествия. Путешествие Онегина должно было занять большое место в пушкинском романе в стихах. Лермонтовский герой времени находится в пути — в каждой новой повести он уже на новом месте. То, что Чичиков в «Мертвых душах» путешествует, многое объясняет в этой книге, названной автором поэмой. Но кажется, со времен «калик перехожих» никто не странствовал так, как герои поэмы Некрасова, не брался «Русь-матушку» «ногами перемерять».

Образ широкой дороженьки и открывает поэму, точнее, ее первую главу «Поп». Если подходить к этой главе, буквально понимая сюжет, — то это всего лишь рассказ о встрече с попом и рассказ попа о своей жизни. Но содержание некрасовской поэмы — именно потому, что это поэма — менее всего можно рассматривать на основе внешне понятых событий. В ней все время вершатся значительные события.

Разве не событие — развертывающаяся «по сторонам дороженьки» панорама как бы всей русской земли?

Леса, луга поёмные,
Ручьи и реки русские
Весною хороши.

Это совсем не тот небольшой, непосредственно предстающий перед глазами кусочек природы, который можно назвать пейзажем. Разве не событие сама эта весна, обездолившая мужика, затопившая поля после обильного снега? Конечно, событие, закрепленное в формулах народного сознания и народного творчества:

Пришла весна — сказался снег!
Он смирен до поры:
Летит-молчит, лежит-молчит,
Когда умрет, тогда ревет
Вода — куда ни глянь!

Ни на минуту не упускается из виду в Некрасовской поэме всероссийский размах во всем, не прерывается дыхание жизни всей огромной крестьянской страны.

Крестьяне ведут беседу с попом в поле под открытым небом, и веселым праздничным фоном в образах народной поэзии рождается картина этого весеннего неба: и облака, и туча, и дождь, и солнце, смеющееся как «девка красная». В поэме все время возникают такие картины русской природы, которые увлекаются в мужицкие дела, встречи и споры и в то же время придают им громадный размах, вселенский смысл.

Рассказ попа ведется так, что мы узнаем о жизни всего поповского сословия: и в прошлом и в настоящем, в отношении и к помещикам и к раскольникам. Рассказ разрастается: вовлекаются картины недавней привольной дворянской жизни и горе крестьянской семьи. Представлено и отношение к поповству крестьян. Недаром приведены целые россыпи народных прибауток и поговорок о попе, попадье, поповне. Но все это в связи с главным вопросом — о счастье. Некрасов не просто противопоставляет в своей поэме жизнь «счастливых» верхов «несчастливым» низам. Верхи — а попы в большинстве, конечно, принадлежали к ним — тоже по-своему несчастны. И они переживают кризис, когда старое рушится и новое еще не определилось. Это не значит, что симпатии и сочувствие поэта распределены равномерно. Но он видит и показывает несостоятельность, гнилость, бессилие и неблагополучие даже как будто бы благополучной жизни.

Это поэма о всеобщем кризисе, который всегда чреват громадными потрясениями, — вот почему уже в силу даже этого обстоятельства поэма Некрасова революционна.

Сразу за главой «Поп» следует в первой части глава «Сельская ярмонка». Между двумя этими событиями, очевидно, прошли недели. Потому-то «Сельская ярмонка» начата с картины природы:

Недаром наши странники
Поругивали мокрую,
Холодную весну...
Лишь на Николу вешнего
Погода поуставилась,
Зеленой свежей травушкой
Полакомился скот.

Но это не просто еще одна пейзажная зарисовка. Это и указание на течение времени. На место весны пришло лето. Вот какова длительность времени и протяженность пути, на который обрекли себя странники. И это не отвлеченная весна, а весна, увиденная и оцененная мужицким взглядом: поэт знает, какая весна «нужна крестьянину». Потому же самому «жаль бедного крестьянина, а пуще жаль скотинушку» — основу крестьянской жизни. И названа вся эта глава совсем не литературно — «Сельская ярмонка» — словом просторечным.

Эта глава, как и две следующие, даже в этой народной поэме одна из самых народных. Нигде более, чем в этих главах, не предстанет так непосредственно, в такой широте и многоцветности крестьянская масса. Ярмарка свела вместе многих и разных людей. Ярмарка — это народное гульбище, массовый праздник. Характеры здесь раскрываются особенно свободно, проявляются наиболее открыто и естественно. Мы попадаем в обстановку пеструю, хаотичную, беспорядочно меняющуюся. Перед нами возникают десятки ситуаций: в торговом ряду, у ярмарочных кабаков, перед базарным балаганом. Проходят десятки людей: и мужик, пробующий ободья, и другой, сломавший топор, и дед, торгующий внучке башмаки, и крестьяне, «щедрее барского» угощающие актеров.

В главе же «Пьяная ночь» поэт прямо открывает страсти для крестьянского многоголосья. Необычная, «пьяная» ночь развязывает языки:

Дорога стоголосая
Гудит! Что море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва.

Крестьянский мир предстает предельно обнаженным, во всей непосредственности. Мы почти не успеваем следить за этой на наших глазах рождающейся действительно стоголозой стихией. Кажется, что сменяющие друг друга фразы, реплики, быстрые диалоги и выкрики случайны и бессвязны. Но в совокупности они дают объемную картину крестьянской жизни. Не изменяя общей достоверности дорожной картины (пронесли с бубенчиками чиновники; «Эй! С возу куль упал», — успевает вставить кто-то), они открывают новые и новые стороны народной жизни, от самых интимных до приобретающих смысл больших социальных обобщений. Почти каждая реплика подана так, что за ней возникает сюжет, характер, драматическая ситуация. Таким образом, глава как бы вмещает много рассказов, вовлеченных в сферу поэмы, хотя буквально и не написанных. Разве не точная картина дикого деспотизма семейной жизни встает из ссоры двух баб, скороговорка которых врывается живой речью в напевный стих — быстрые окончания сменили протяжные дактили:

«Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок — плевок, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем,
А младший зять всё нож берет,
Того гляди, убьет, убьет!..»

И опять-таки это не общая зарисовка быта, а судьба человеческая: щемящую, пронзительно горькую ноту рождает это причитанье о полтиннике, о целом полтиннике.

А разве не ясна нам из нескольких фраз вся судьба женщины Дарьюшки, хотя никакого рассказа о ней мы не находим:

— Худа ты стала, Дарьюшка!
«Не веретенце, друг!
Вот то, что больше вертится,
Пузатее становится,
А я как день-деньской...»

Новые и новые начала, тут же оборванные этими своеобразными «продолжение следует» — многоточиями... Но при всей пестроте характеров и положений, при всем разнообразии произносимых речей есть в этих главах нечто объеди-

няющее. Недаром Некрасов упомянул именно здесь о народном слове метком, «какого не придумаешь, хоть проглотить перо!». Слово — это то, что уже здесь объединяет пеструю толпу в мир, то, что может свести разноголосный крик в многоголосный хор. Каждое из действующих лиц говорит, кричит, поет от себя, но в то же время речь эта пословична так, что оказывается словом и целого мира крестьянского. Вот мужик ругает сломавшийся топор, а сиюминутные вроде бы слова отливаются в формулу поэтическую и общемирскую:

«Подлец ты, не топор!
Пустую службу, плеваю
И ты не сослужил.
Всю жизнь свою ты кланялся,
А ласков не бывал!»

Совершенно случайный отрывок частного разговора приобретает поэтический смысл, сопровождаясь народной эпиграммой:

— А я к тому тепереча:
И веник дрянь, Иван Ильич,
А погуляет по полу,
Куда как напылит!

Вот «к тому тепереча» и приводятся многие как будто бы не идущие к делу речи. Народ — пьяная, невежественная толпа, но и народ-умница, народ-поэт предстает здесь. Поэт так дорожит этой другой стороной дела, так боится, чтобы она, самая важная в народной поэме, не заслонилась для читателя, что вводит, да еще в процессе спора, целый монолог-приговор, ее выявляющий и закрепляющий. Если действительно истина рождается в споре, то в некрасовской поэме она, конечно, должна родиться, ибо поэма почти все время несет это начало спора, столкновения, диалога. Только что родился приговор, как будто бы подтвержденный всеми прошедшими сейчас перед нами картинами:

«Умны крестьяне русские,
Одно нехорошо,
Что пьют до одурения...»

И приговор этот тут же опровергается. И опять-таки словом, в самом народе рожденным и от лица народа, крестья-

яинства сказанным. Потому так важен герой, это слово произнесший,— Яким Нагой. К созданию этого образа Некрасов шел долго и трудно. Характеры в поэме, как правило, традиционны, тесно связаны с фольклором, уходят в глубь истории, но они же и очень современные. Таков же и Яким Нагой: символический образ крестьянина вообще, но в то же время и крестьянина нового типа, сельского пролетария. «Ни в одной стране мира,— писал В. И. Ленин,— крестьянство не переживало и после «освобождения» такого разорения, такой нищеты, таких унижений и такого надругательства, как в России.

Но падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу... На смену оседлому, забитому, приросшему к своей деревне, верившему попом, боявшемуся «начальства» крепостному крестьянину выростало новое поколение крестьян, побывавших в отхожих промыслах, в городах, научившихся кой-чему из горького опыта бродячей жизни и наемной работы»¹.

Некрасовский Яким именно такой крестьянин:

Яким, старик убогонький,
Живал когда-то в Питере,
Да угодил в тюрьму:
С купцом тягаться вздумалось!
Как липочка ободранный,
Вернулся он на родину
И за соху взялся.

Любопытно, что первоначально этот образ мыслился у Некрасова как образ фабричного человека. В черновой редакции такой фабричный со своими речами воспринимался как что-то инородное по отношению к крестьянскому миру. Он со стороны вмешивался в разговор Веретенникова с крестьянами и даже получал отпор с их стороны:

Тут мужики степенные
Прогнать хотели пьяного.
Да только за фабричного
Вступился барин сам.

¹ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., XX т., М., 1959, стр. 140—141.

В окончательном тексте вместо этого появляется лишь тонкий психологический штрих — оглядка на барина:

Крестьяне, как заметили,
Что не обидны барину
Якимовы слова,
И сами согласились
С Якимом: «Слово верное...»

Голос Якима стал голосом этих же крестьян, сочувствующих ему, только голосом более решительным и смелым. Сознанием своей силы, силы народа проникнуты слова:

Не белоручки нежные,
А люди мы великие
В работе и в гульбе!..
У каждого крестьянина
Душа, что туча черная —
Гневна, грозна,— и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям...

Рисуя своего героя, Некрасов ушел от первоначально родившегося стилизованного и абстрактного образа этакого «добра молодца»:

Фабричный кудри русые
Встряхнул, окинул с валика
Очами соколиными
Шумящую толпу...

Этот портрет сменился конкретным, индивидуализированным в самой почти символической обобщенности:

Грудь впалая; как вдавленный
Живот; у глаз, у рта
Излучины, как трещины
На высохшей земле;
И сам на землю-матушку
Похож он: шея бурая,
Как пласт, сохой отрезанный,
Кирпичное лицо,
Рука — кора древесная,
А волосы — песок.

Не только народ, но как бы сама кормилица-земля говорит голосом Якима Нагого. И как подтверждение его речей явилась песня: «согласная», «удалая», «складная». Песня — душа народа. И люди перестают быть толпой, становятся обществом, миром.

В этой главе сам сюжет поиска, подчиняясь замыслу народной поэмы, приобретает новый поворот. Странники уже пошли в народ, «в толпу — искать счастливого».

Четвертая глава первой части так и названа «Счастливые». В главе «Счастливые» поэт сделал неожиданный сюжетный ход. Парадоксальная форма его необычайно все обостряет. Наше читательское восприятие настраивается на рассказ о счастье. Однако вместо рассказа о счастье предстают рассказы о несчастье несчастных людей. «Счастливые» — название, которое оборачивается горькой иронией. Недаром рассказ каждого из «счастливых» предварен авторской характеристикой, иногда в одно-два слова: «дьячок уволенный...», «старуха старая, седая, одноглазая...», «солдат... чуть жив...», «разбитый на ноги, дворовый человек». Лишь один рассказ молодого, плечистого каменотеса сообщает если не о счастье, то о каком-то благополучии. Но и он, единственный, сопровождается здесь же рассказом другого каменотеса, больного, расслабленного. И сами эти герои и рассказы их таковы, что в совокупности рисуют самые разные и тяжелые стороны народной жизни. И *деревенская старуха*, и *питерский каменщик*, и *белорусский крестьянин* — люди, собравшиеся со всей страны. Эти географические приметы не случайны. Поэма приобретает значение народной энциклопедии. Представлены все возрасты, положения и состояния несчастной мужицкой жизни.

Эй, счастье мужицкое!
Дырявое с заплатами,
Горбатое с мозолями,
Проваливай домой!

Итак, о мужицком счастье как будто бы не может быть и речи. Но глава состоит из двух разделов. Второй — рассказ о мужике Ермиле Гирине. Купец Алтынников с помощью подьячих пытается перекупить у Ермила Гирина «сиротскую мельницу». Рассказ начат с массовой народной сцены. Но это уже не убогий, увечный и нищий люд. Сама сцена торга Ермилы с купцом Алтынниковым необычна.

Это и реальный аукцион с председателем и подьячими, но это и нечто большее: единоборство героя-богатыря с вражьей силой — «бой», «сражение»:

Один купец Алтынников
С Ермилом в бой вступил,
Не отстает, торгуется,
Наносит по копейке.
Ермилу, как рассердится —
Хватит сразу пять рублей!
Купец опять копейчку,
Пошло у них сражение:
Купец его копейкою,
А тот его рублем!

Даже назван здесь Ермил Гирин почти мифологически — Ермилу. И подобно всякому подлинно народному герою, обретает слабеющий Ермилу свою силу в народе, защищая мирское дело: как Минин, обращается Гирин к миру. И мир побеждает врага.

Хитры, сильны подьячие,
А мир их посильней,
Богат купец Алтынников,
А всё не устоять ему
Против мирской казны —
Ее, как рыбу из моря,
Века ловить — не выловить.

Не в торгах здесь дело, а в способности народа выступить миром. «Чудо сотворилось», — скажет поэт об этом дружном действе, об этом общем мирском усилии, о «щедроте народной». Ермил и выдвинут по сути самим крестьянским миром. Так, хотя в роли бурмистра его и утверждает князь, выбирает на нее Ермила Гирин сам народ. Снова речь идет как будто бы всего лишь об отдельном случае, но перед нами и нечто большее: выборный, народный «царь», истово служащий крестьянскому миру:

Пошел Ермилу царствовать
Над всей княжюю вотчиной,
И царствовал же он!
В семь лет мирской копейки

Под ноготь не зажал,
В семь лет не тронул правого,
Не попустил виновному,
Душой не покривил...

Народный герой Ермил Гири́н тоже проходит через испытание. И он не удержался, принеся дело правды и мира в угоду личному делу, претерпев муки страдающей совести, и толкнувшей его к веревке, и отдавшей его в руки правосудия. Но над Ермилом Гириным вершится особое, не юридическое, правосудие. Он отдает себя в руки суда людского, мирского приговора, каясь всенародно:

Пришел и сам Ермил Ильич,
Босой, худой, с колодками,
С веревкой на руках...

После таких-то испытаний Ермил обрекает себя на подвижническое служение народу. Во время бунта он попадает в острог, отказавшись уговаривать бунтовавших крестьян. Весь этот сюжет в поэме, которая, естественно, проходила через царскую цензуру, у Некрасова лишь намечен. В поэме постоянны многозначительные указания на подспудную стихию бунта. «А удал молодецкую про случай сберегли!..» — сказал Яким Нагой. И в поэме будет немало таких «случаев». Рассказ о взбунтовавшихся Столбняках первый, но не последний в этом ряду.

История Ермилы Гири́на и вотчины, в которой «царствовал» он, не случайно предстает как чей-то рассказ, почти сказка, это мечта скорее о возможном, чем об осуществленном деле. И недаром эта возможная в народном мире жизнь разрушается. В вотчине Авдовщине мог оказаться добрый барин, но доброго к крестьянам барства в целом оказаться не могло. Глава «Помещик» и представляет такой рассказ о барстве, хотя вложен он в уста конкретного помещика. Портретные характеристики мужиков в поэме часто приобретают символическую значимость, несут приметы богатирства. Помещик же дан вне таких обобщающих и значимых примет. Да и определен Оболт сплошь презрительно-уменьшительными словами, которые не позволяют принимать его всерьез. И выхватывает-то он даже не пистолет, а «пистолетик». Однако все это не означает, что мы слышим рассказ только этого барина, частного человека о его частной жизни. Здесь рисуется общая картина барской помещичьей жизни

в прошлом и в настоящем. И рассказ о ней очень многомерен. Он гораздо значительнее того, который мог бы представить реальный Гаврила Афанасьевич. Более того, герой здесь часто превращается в рупор автора поэмы. Ничтожный Оболдуй вдруг становится гневным сатириком:

На всей тебе, Русь-матушка,
Как клейма на преступнике,
Как на коне тавро,
Два слова нацарапаны:
«Навынос и распивочно».

А то проникается он умной и тонкой иронией:

Да иногда пройдет
Команда. Догадаться:
Должно быть, забунтовалось
В избытке благодарности
Селенье где-нибудь!

Оказывается он и лириком, когда повествует об идиллии усадебной дворянской жизни. Если бы мы обратились к литературным параллелям и пояснениям, то можно было бы сказать, что некрасовский помещик (не просто Оболт-Оболдуев, а тот, что возникает из всего рассказа) совместил в себе приметы — эскизные, конечно, — и Ростова-отца из «Войны и мира» Толстого, и Пеночкина из тургеневских «Записок охотника», и Негрова из повести Герцена «Кто виноват?», и Иудушки Головлева из щедринских «Господ Головлевых». Это и мирный хранитель патриархальных устоев, и лицемерный ханжа, и самовластный крепостник-деспот:

«Закон — мое желание!
Кулак — моя полиция!
Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловоррот!..»

Такой емкий образ вряд ли можно было бы найти в романе, повести или драме. Это образ эпический, который тоже представляет своеобразную энциклопедию помещичьего сословия, но включенную именно в народную поэму, оцененную народным умом. Мужики здесь не пассивные слу-

шатели. Они вмешиваются в помещичью речь редко, да метко. Недаром рассказ помещика и всю эту последнюю главу первой части завершает мужицкое слово, мужицкий приговор:

Порвалась цепь великая,
Порвалась — расскочилась:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..

Как и в случае с попом, повествование помещика и о помещике не есть простое обличение. Оно также об общем, катастрофическом, всех захватившем кризисе. И о том, что народ есть в этом положении сила единственно здоровая, умная, красивая — условие развития страны и обновления жизни. Потому-то в последующих частях поэмы Некрасов оставляет намеченную сюжетную схему (поп, помещик, купец...) и художественно исследует то, что составляет суть и условие эпического произведения, народной поэмы, — жизнь и поэзию народа в их неисчерпаемости.

Некрасов своей поэмы не закончил. К тому же последняя из написанных им частей «Пир на весь мир» не была напечатана при жизни поэта: ее не пропустила цензура. До сих пор издатели и редакторы Некрасова спорят о том, в каком порядке следует печатать части поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В советских изданиях обычно можно встретить один из двух вариантов: «Пролог и первая часть», «Последыш», «Крестьянка», «Пир на весь мир» либо «Пролог и первая часть», «Крестьянка», «Последыш», «Пир на весь мир». У каждого из этих вариантов есть свои недостатки и свои преимущества.

В то же время части поэмы, кроме тесно связанных «Последыша» и «Пира на весь мир», сохраняют известную самостоятельность, образуя своеобразные поэмы в поэме. Каждая из них имеет своих героев, которые (за исключением странников) обычно не переходят из одной части в другую. Такова и часть, названная «Крестьянка». Она даже имеет свой пролог со сказочной прической:

Шли долго ли, коротко ли,
Шли близко ли, далёко ли...

Почему же поэт чуть ли не самую большую часть поэмы отвел крестьянке-женщине? Этот образ занимает особое

место во всей поэзии Некрасова. На похоронах поэта две крестьянки несли венок «От русских женщин». Русская женщина всегда была для Некрасова главная носительница жизни, выражение ее полноты, как бы символ национального существования. Вот почему Некрасов с таким вниманием вглядывался в ее судьбу, художественно исследовал ее в поэме о народе. С самого начала образ молодой крестьянки Матрены Тимофеевны Корчагиной вписан в особую картину жизни самой природы, в самую зрелую, в самую благодатную ее пору — сбора урожая:

...Пора чудесная!
Нет веселей, наряднее,
Богаче нет поры!

Жизнь трудового крестьянства, жизнь крестьянки-труженицы являет резкий контраст умиранию разлагающихся помещичьих усадеб, брошенных хозяевами, как в прологе к «Крестьянке», или имеющих выморочных владельцев, как в «Последыше», — распространяющих смрад и тлен на все, что становится к ним причастным. Такова голодная, бездельная и обреченная дворян. Она вовсе не народ. Народ только крестьяне, хлеборобы:

— Чу! песня за деревню,
Прощай, горюшка бедная!
Идем встречать народ.

Легко вздохнули странники:
Им после двора ноющей
Красива показалась
Здоровая, поющая
Толпа жнецов и жниц...

Матрена Тимофеевна человек исключительный, «губернаторша», но она человек из этой же трудовой толпы. Ей, умной и сильной, поэт доверил самой рассказать о своей судьбе: «Крестьянка» — единственная часть, вся написанная от первого лица. Однако это не только рассказ о ее частной доле. Голос Матрены Тимофеевны это голос самого народа. Потому-то она чаще поет, чем рассказывает, и поет песни, подлинные, не изобретенные для нее Некрасовым. «Крестьянка» — самая фольклорная часть поэмы, она почти сплошь построена на народно-поэтических образах и мотивах. И исследователями Некрасова, и исследователями русского

фольклора установлены многочисленные источники, из которых черпал Некрасов материал для своей «Крестьянки».

Уже первая глава «До замужества» — не простое повествование, а как бы совершающийся на наших глазах традиционный обряд крестьянского сватовства. Свадебные причеты и заплачки «По избам снаряжаются», «Спасибо жаркой баенке», «Велел родимый батюшка» и другие основаны на подлинно народных. Таким образом, рассказывая о своем замужестве, Матрена Тимофеевна рассказывает о замужестве любой крестьянки.

Вторая же глава прямо названа «Песни». И песни, которые здесь поются, опять-таки песни общенародные. Личная судьба некрасовской героини все время расширяется до пределов общерусских, не переставая в то же время быть ее собственной судьбой. Ее характер, вырастая из общенародного, в нем не уничтожается, ее личность, тесно связанная с массой, не растворяется в ней.

Как известно, побои и истязания в крестьянской семье были довольно обычны. В то же время характер сильной героини, каким он вырисовывался в поэме, конечно, был бы искажен, случись в ее судьбе такие истязания привычным и частым делом, — Матрена Тимофеевна отнюдь не забитая рабыня. На всю жизнь врезался в память единственный случай, когда ее избил муж. В то же время при рассказе об этом в уста героини вложена такая песня («Мой постылый муж подымается: за шелкову плеть принимается...»), которая, не искажая индивидуальной биографии героини, придает явлению широкую типичность, усиленную и тем, что песню эту подхватывает мужицкий хор — странники, что «полцарства промеряли», как песню характерную и повсеместную.

В черновой рукописи одной из глав этой части сохранилась авторская помета: «NB. Надо прибавить о положении солдатки и вдовы вообще». Из этой записи видно, что Некрасов все время думает о русской женской доле труженицы, матери, солдатки, вдовы... И здесь поэт прибегает к самым разным «приемам», которые позволяют вместить новые рассказы и сюжеты. Как известно, сама Матрена Тимофеевна, добившись освобождения мужа, не оказалась солдаткой, но ее горькие раздумья в ночь после известия о предстоящем рекрутстве мужа позволили Некрасову не что «прибавить о положении солдатки». Рассказ о судьбе солдатки так тесно сливается с рассказом о судьбе героини,

что невольно «обманывает» читателей: в литературе о поэме часто пишут о некрасовской героине как испытавшей и участь солдатки.

Действительно, образ Матрены Тимофеевны создан так, что она как бы все испытала и побывала во всех состояниях, в каких могла побывать русская женщина. Некрасовская крестьянка — человек, не сломленный испытаниями, человек выстоявший. Вот как начинается повествование о Савелии-дедушке:

— Ну, то-то! речь особая.
Грех промолчать про дедушку,
Счастливец тоже был...

Эти слова вроде бы могут быть восприняты как горькая ирония. Так, может быть, действительно перед нами опять лишь один из многих горемык вроде тех, что уже прошли в главе «Счастливые»?

Только ли иронически, однако, назван Савелий счастливецом? Ведь за этими горькими словами, последними словами второй главы, прямо следует уже совсем не ироническое название третьей — «Савелий, богатырь святорусский». Даже одно только это название свело к себе разные и очень значимые и высокие начала народной жизни и народной поэзии. Впервые с такой силой вошла в поэму и уже до конца не уйдет из нее тема народного богатырства, находящая опору в былинной истории. Некрасовское определение «святорусский» сразу взывало к народному героическому эпосу, к образу богатыря богатырей — Святогора. Но, начав с былинного слова «богатырь свято...», Некрасов дает ему другое продолжение — «богатырь святорусский». Слову придан обобщенный, всероссийский смысл, но приложено оно отнюдь не к традиционному образу богатыря, а к образу крестьянина. Определение из сферы воинского эпоса переадресовано простому мужику по имени Савелий — имя тоже совсем не традиционно богатырское. Однако Некрасов отнюдь не снижает тем былинный эпос до мужицкой жизни, но саму эту крестьянскую жизнь возводит в ранг высокой героики.

В образе Савелия много такого, что объединяет его со всей крестьянской массой. Недаром уже сам он переадресовывает определение «святорусский богатырь» всему сермяжному люду. Но есть и то, что Савелия над этим людом

возвышает как личность исключительной судьбы, как высший тип. Прежде всего богатырь Савелий — человек могучей физической силы, и сравнивается он с медведем-сохатым. «Сохатый» в значении «медведь» довольно редкий костромской диалектизм. Вообще вся эта часть во многом строится на реальной местной, а именно, костромской, основе. Действие происходит в лесистой и болотистой местности Костромской губернии на реке Кореге в Буйском уезде.

Недаром есть пословица,
Что нашей-то сторонушки
Три года черт искал,—

говорит Савелий, вспоминая костромскую пословицу: «Буй да Кадуй черт три года искал». И отправляют Савелия в острог в Буй-город. Эти хорошо известные Некрасову по его охотничьим скитаниям места не случайно вошли в поэму. В край непроходимых болот и дремучих лесов прекрасно вписываются могучие характеры корежских мужиков, и прежде всего Савелия. Название реальной реки Буйского уезда Корега поэт поднимает до образа-символа, обозначения особой сферы жизни. «Корежить» означает «ломать, гнуть, трудиться». Корежина — край упорных и трудолюбивых земледельцев.

Вообще своеобразная некрасовская поэтика названий и здесь соответствует всему стилю повествования о богатырстве. Не случайна замена бывшего в черновике слова «Ветлугина» (по реке Ветлуге) на более выразительное «Корежина». Есть переключки образа буйного Савелия и названия Буй-город: реальное это название становится поэтической формулой, кстати сказать, тоже заменившей первоначально намеченное нейтральное и прозаическое обозначение ярославского города — Данилов. Однако Некрасов никогда и нигде не называет в поэме широко известных мест, всем знакомых городов — Ярославля, Костромы. Он убирает упомянутые в черновиках Владимир, Казань. Все делается для того, чтобы не сузить действие, не локализовать места, не уменьшить масштаба изображения. Савелий представляет за всех вообще, а не за костромских только мужиков, думает обо всем крестьянском, а не о буйском только люде.

Но Савелий не только бунтарь. Он и своеобразный на-

родный философ. Его раздумья о богатырском терпении народа трагичны. Он не просто осуждает способность народа терпеть и не просто ее одобряет. Он видит сложную диалектику народной жизни и не берется выносить окончательные решения:

Не знаю я...

...Не знаю, не придумаю,

Что́ будет? Богу ведомо!

Савелий не только богатырь-бунтарь. Он и богатырь духа, подвижник, спасающийся в монастыре. Народная религиозность всегда привлекала внимание Некрасова, но не сама по себе. Обычно она предстает у него как символ высокой народной нравственности, способ искупления вины и способность в самом страдании обрести величие. Вот почему Савелий назван святорусским. В конце поэмы на его старчество ложится печать высокой святости. Но сама молитва богатыря Савелия, главная и последняя молитва его, носит общемирской, так сказать, земной характер.

За всё страдное, русское
Крестьянство я молюсь!

Вот какой многосложный при всей цельности и простоте образ создал поэт. А уже в самом конце этой части Савелий оказался запечатленным и как бы увековеченным в своеобразном памятнике. Когда в последней главе Матрена Тимофеевна идет просить за своего мужа в город, она видит там памятник. Самого города Некрасов при этом не называет, хотя и указывает на исключительную в своем роде примету Костромы — памятник Ивану Сусанину:

Стоит из меди кованный,
Точь-в-точь Савелий дедушка,
Мужик на площади.
— Чей памятник? — «Сусанина».

Автор народной поэмы не мог не выделить этот единственный тогда в стране памятник простому мужику. Однако памятник описан совсем не таким, каким он был на самом деле. Реальный памятник, созданный скульптором В. И. Демут-Малиновским, оказался скорее памятником Михаилу Романову, чем Ивану Сусанину, который был изображен коленопреклоненным возле колонны с бюстом

даря. Некрасов не только умолчал, что стоит-то мужик на коленях. Сравнением с бунтарем Савелием образ костромского мужика Сусанина получал впервые в русском искусстве своеобразное, по сути, антимонархическое, осмысление. В то же время сравнение с героем русской истории Иваном Сусаниным накладывало последний штрих на монументальную фигуру корержского богатыря, святорусского крестьянина Савелия.

Некрасов не просто декларирует богатырство Савелия. Он показывает, в чем это богатырство проявляется: ум, воля, чувство героя складываются в испытаниях. Вся жизнь его — это становление в борьбе, внутреннее высвобождение характера: «...клейменный, да не раб...» Но образ Савелия важен не только сам по себе. Он как бы аккомпанирует на протяжении почти всей этой части образу героини, так что по существу перед нами возникают два сильных, богатырских характера.

И характер героини складывается в тяжелых испытаниях, все нарастающих. Уже в главе «Песни» рассказано о тяжелой семейной жизни. Глава «Демушка» повествует о смерти сына. «Волчица» — о том, как крестьянке пришлось лечь под розги. А за этими рассказами о событиях, труднее которых вроде уже и не придумаешь, следует глава с названием «Трудный год». Все эти главы о событиях разных, отдаленных часто многими годами. Но во всех них есть внутренний сюжет, генеральная идея, все к себе сводящая. Эта идея, одна из главных идей всего некрасовского творчества, есть идея материнства. В поэзии Некрасова мать всегда была безусловным, абсолютным началом жизни, воплощенной нормой и идеалом ее. В этом смысле мать есть главный «положительный» герой некрасовской поэзии. Сам образ Родины, России у поэта неизменно соединяется с образом матери. И тип русской крестьянки, который создан в «Кому на Руси жить хорошо», раскрывается прежде всего как образ матери.

Глава «Демушка», например, полна отчетливого общественного смысла, неприкрытых социальных угроз. Обращаясь к народно-поэтическим источникам, Некрасов стремится выявить прежде всего именно эту сторону дела. Исследователями установлено, что вопли и проклятия Матрены Тимофеевны во время судебного следствия строятся на основе «Плача о старосте» знаменитой народной сказительницы-вопленицы Арины Федосовой:

Вы падите-тко, горячи мои, слезушки,
Вы не на́ воду падите-тко, не на́ землю,
Не на божью вы церковь, на строеньице,
Вы падите-тко, горячи мои слезушки,
Вы на этого злодия супостатого,
Да вы прямо ко ретивому сердечушку!
Да ты дай же, боже господи,
Штобы тлеи пришел на цветно его платьице,
Как безумице во буйну бы головушку!
Еще дай, да боже господи,
Ему в дом жену неумную
Плодить детей неразумных!

Традиционные эти причитания становятся в устах некрасовской героини выражением живого горя и страдания. Не теряя народной напевности, литературный ямбический стих поэмы с большой энергией передает сиюминутно рождающиеся скорбь и гнев, особенно сильные потому, что это скорбь и гнев матери — мотив, которого нет в народном «Плаче о старосте»:

Падите, мои слезоньки,
Не на́ землю, не на́ воду,
Не на господень храм!
Падите прямо на́ сердце
Злодею моему!
Ты дай же, боже господи!
Чтоб тлен пришел на платьице,
Безумье на головушку
Злодея моего!
Жену ему неумную
Пошли, детей-юродивых!
Прими, услыши, господи,
Молитвы, слезы матери,
Злодея накажи!..

Вообще материнство в поэме чувство всеохватное, всепроникающее, человеческое и природное. Потому-то и глава о смерти мальчика Демушки начата своеобразной интродукцией — картиной природы: мать-птица рыдает по своим сгоревшим птенцам-детям. Потому-то следующая глава о материнском самоотвержении названа «Волчица». Здесь в беспощадно правдивых картинах образы матери-волчицы и матери-человека, оставаясь реальнейшими сами по себе,

просвечивают друг друга и сливаются в некий символ материнства. Потому-то сама крестьянка в тоске и душевном смятении обращается к образу покойной матери, в молитве своей призывает «заступницу», «матерь Божию». А в главе «Губернаторша» в минуту высшего напряжения духовных и физических сил она разрешается от бремени, давая новую жизнь.

Рассказ Матрены Тимофеевны о своей судьбе не только рассказ, но и обдумывание жизни, суд над нею. Последняя глава названа «Бабыя притча» не случайно. Притча — это обобщение, формула, подведение итога. Крестьянка уже прямо говорит от всех баб и про всех баб. И шире — про женскую долю вообще. Вопрос о женском счастье как будто бы решен окончательно и бесповоротно:

Не дело — между бабами
Счастливую искать!..

Но такой ответ не отменил проблемы счастья даже и применительно к «бабам». Смысл поэмы «Кому на Руси жить хорошо» не однозначен. Ведь вопрос: кто счастлив? — вызывает и другие: что такое счастье? кто достоин счастья? где нужно его искать? И эти-то вопросы «Крестьянка» не столько закрывает, сколько открывает, на них наводит. Без «Крестьянки» не все было бы ясно ни в части под названием «Последыш», которая писалась до «Крестьянки», ни в части «Пир на весь мир», которая писалась после нее.

Две эти части «Последыш» и «Пир на весь мир» внешне наиболее близки: есть тесная связь во времени и месте действия, общие герои. Но по времени создания они очень отдалены. «Последыш» писался в 1872 году. В 1873 году была создана «Крестьянка». Лишь через несколько лет, в 1876—1877 годах, уже смертельно больной поэт работал над «Пиром на весь мир», безуспешно стараясь провести его через цензуру.

«Последыш» — не рассказ о прошлом. Это изображение современной народной жизни в самом основном ее, самом напряженном и драматическом конфликте — с пореформенной помещичьей жизнью.

Нигде в поэме не предстало столкновение барства и крестьянства в столь непосредственном на наших глазах развертывающемся действии.

В основе части лежит единое событие, рожденное этим конфликтом. Уже это обстоятельство отделяет «Последы-

ша» от других частей, весьма разнообразных по характеру событий. Оттого и разделы, главы, на которые эта часть разбита, в отличие от остальных частей, никак не обозначены.

«Последыш» в этой эпической поэме наименее эпичен. В нем появилась сконцентрированность драматического действия. Недаром происходящие здесь события дважды названы «камедью». Сам сюжет этой «камеди» парадоксален. Острая анекдотичность его как бы взрывает изнутри форму авторского повествования: разрушает сам эпос. Но парадоксы поэмы были лишь отражением и выражением парадоксов самой жизни. Ведь положение в стране и после отмены крепостного права оставалось ненормальным. Юридически отмененная «крепь» продолжала жить во всех порах жизни:

— Не только над помещиком,
Привычка над крестьянином
Сильна...

Мертвая, отжившая система отношений, уложений, «привычек» держала в своих руках живые силы страны. Именно парадоксальность, неестественность этого положения и продемонстрировал Некрасов, представив его не в обычных бытовых, сложившихся, примелькавшихся и потому мешающих видеть суть дела формах, а в парадоксальных же и вроде бы неестественных: соблазненных посулами крестьяне продолжают «играть» в крепостное право. Гротескны здесь и некоторые образы. Прежде всего это выморочный, лишенный всякого человеческого начала князь Утятин — последыш — существо не только полуживое, но и полуживотное. «Заяц», «ястреб», «филин», «рысь»... — вот сравнения, постоянно рождающиеся в поэме по поводу князя Утятина. Он выглядит странным, почти сказочным циклопическим персонажем. И описывается-то не столько он сам, сколько его незрячее око: именно оно, мертвое, невидящее — единственное, что «живет» в нем.

Старик слюною брызгался,
Шипел! И так расстроился,
Что правый глаз задергало,
А левый вдруг расширился
И — круглый, как у филина, —
Вертелся колесом.

Не случайно главные роли в разыгрываемом спектакле берут на себя не коренные мужики-хлеборобы, а такие, как Клим Лавин. Умный степенный Влас остается бурмистром, которого избрал народ, но решительно отказывается от «должности» бурмистра господского. А господским становится Клим мужик:

...И пьяница,
И на руку нечист.
Работать не работает,
С цыганами возжасается,
Бродяга, коновал!
Смеется над трудящимся...

Ненастоящему барину определен ненастоящий бурмистр:

Пускай его! По барину
Бурмистр! перед Последышем
Последний человек!

Впервые в поэме возникает очень острая характеристика мужика — политического демагога:

...Бахвал мужик!
Каких-то слов особенных
Наслушался: Атечество,
Москва первопрестольная,
Душа великорусская,
«Я — русский мужичок!» —
Горланил...

Коренной, оседлый мужик видит во всей этой истории не только «камедь». Действительно, это страшная игра. Такие шутовство и ёрничество отнюдь не безобидны. Рассказ о смерти сыгравшего «камедь» Агапа многозначителен: комедия закончилась трагедией. В человеке надломился человек. Только-только, может быть, пробуждающийся. Дело даже не только в том, что крестьяне играли впустую, оказались обмануты «черноусыми» наследниками «Последыша» и не получили желанных поемных лугов. Они издевались над «Последышем», но они издевались и над собой. «Сбирается с силами русский народ и учится быть гражданином», — скажет Некрасов в последней части. Но в том деле, что затеяла спровоцированная господами Вахлачина,

трудно было учиться гражданству. И если бахвал Клим Лавин видит лишь внешнюю, комедийную сторону, заявляя, что «Последыш» куражится по его воле, то умный Влас задумывается:

— Бахвалься! А давно ли мы,
Не мы одни — вся вотчина...
(Да... все крестьянство русское!)
Не в шутку, не за денюжки,
Не три-четыре месяца,
А целый век... да что уж тут!
Куда уж нам бахвалиться,
Не даром Вахлаки!

Вахлаки здесь — с большой буквы. «Корежина» — символическое обозначение не только целого края, но и особой сферы жизни. Вахлачина — тоже символ крестьянской жизни, но акцент здесь иной: слово это означает прежде всего тупость, забитость, покорность и темноту.

Мы уже отметили, что Некрасов после «Последыша» работал не над естественным сюжетным продолжением его, а над частью «Крестьянка», как бы уйдя в сторону, вернее, отступая назад. Но это лишь для того, чтобы тем вернее идти вперед. В «Крестьянке» поэт поднимал глубокие пласты жизни народа, его социального бытия, его этики и его поэзии, уясняя, каков же подлинный потенциал этой жизни, ее творческое начало. Работая над богатырскими характерами (Савелий, Матрена Тимофеевна), созданными на основе народной поэзии (песня, былина), поэт укреплялся в своей вере в народ. Эта работа становилась залогом такой веры и условием дальнейшей работы уже на собственно современном материале, который оказался продолжением «Последыша» и лег в основу части, названной поэтом «Пир на весь мир».

На первый взгляд, часть эта прямое продолжение «Последыша»: весьма тесная временная связь, да и герои те же, что в «Последыше» (Клим Лавин, Влас, не говоря уже о странниках). Тем не менее эта часть оформлена поэтом так, что она имеет самостоятельный характер. И начата она, как совершенно новое произведение, вступлением. Само название «Вступление» взамен несколько архаизированных «Прологов», которыми начинались первая часть и «Крестьянка», звучало более просто и современно. Во «Вступлении» рисуется крестьянская пирушка — «Помин-

ки по крепям» — так первоначально поэт назвал эту часть. Однако реальная праздничная выпивка в некрасовском изображении перерастает свои рамки, становится пиром, в который вовлекаются новые люди и новые сферы жизни, — «великим» пиром, «пиром на весь мир». И речь идет уже совсем не только о праздничном застолье, а о пире духовном, о пробуждении крестьян к новой жизни:

У каждого в груди
Играло чувство новое,
Как будто выносила их
Могучая волна
Со дна бездонной пропасти
На свет, где нескончаемый
Им уготован пир!

Вся атмосфера этой части уж никак не атмосфера «коренного», «оседлого» села, а скорее какого-то странного кочевья. Ничто не прикреплено, все сдвинулось. Даже соседний город сгорел, и жители его «под берегом, как войско, стали лагерем». А сама Вахлячина превратилась в географический перекресток, через который идут и едут представители чуть ли не всей Руси, стала пересечением разных начал сложного исторического времени, где сошлись прошлое с настоящим и будущим.

Все это трудно выразить в буквальном, бытовом реалистическом изображении. Поэтому «Пир на весь мир» очень условен. Это уже не только поэма, но целая народная опера, обильная массовыми сценами и хорами, своеобразными «ариями» — песнями и дуэтами. И сами некрасовские песни здесь иные сравнительно, например, с «Крестьянкой». Это песня одновременно и народная и, как прямо сказано про «Веселую», — «не народная», то есть литературная. Однако и названная «народной» «Барщинная» песня тоже по сути литературная, авторская. Такая песня уже по самому своему музыкальному духу и строю как бы осуществляет принцип — «пир на весь мир». Она оказывалась песней о крестьянах и для крестьян и одновременно вовлекала в свою сферу уже не только крестьянство.

Песня стала основной формой рассказа. Сначала о прошлом. «Горькое время — горькие песни» — так названа первая глава. Все последующие с нарастающей силой, стремительно выразят движение исторического времени. Уже вторая рождает атмосферу неуспокоенности, продол-

жает идею поиска. Недаром и повествует она о людях бродячем и путешествующем: «Странники и богомольцы». Поэт отмечает среди них и никчемных бродяг, и жалких воровок, и пустых вралей. И все же прежде всего не обогреть:

Но видит в тех же странниках
И лицевую сторону
Народ...

Оказывается, сами «наши странники» не единственны. Идея поиска живет в народе в его целом. Ведь «лицевая-то сторона» и заключается в нравственной одержимости поиском. Принцип народного заступничества пронизывает всю эту часть поэмы. И живущий «по-божески» Фомушка, и «божия посланница» Ефросиньюшка, и «старообряд» Кропильников — в самом народе родившиеся народные заступники и страстотерпцы, люди, несущие идею иной, праведной жизни. И освещена их жизнь столь близким тогдашнему крестьянству религиозным сознанием. «Религия, — писал Маркс, — это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она — дух бездушных порядков».

Некрасовские герои — религиозные народные подвижники и есть выражение такого «духа бездушных порядков», «вздоха угнетенной твари». И не только вздох, но протест, гнев и проклятие. Образ неистового старообрядца Кропильникова невольно заставляет вспомнить об образе другого протестанта «старообрядца» протопопа Аввакума и, может быть, навеян им. Кстати сказать, образ старообрядца-раскольника возник здесь не случайно и тесно связан с общим бунтарским смыслом поэмы.

Еще в пору первого революционного подъема в начале 60-х годов революционеры предполагали обратить свои воззвания не вообще к народу, а прежде всего к определенным его группам. «План, — писал Александр Слепцов, — был составлен очень удачно, имелось в виду обратиться последовательно, но в сравнительно короткое время ко всем трем группам, которые должны были реагировать на обманувшую народ реформу 19 февраля. Крестьяне, солдаты, раскольники... Здесь три страдающих группы. Четвертая — молодежь, их друг, помощник, вдохновитель и учитель». Некрасов и превратил свой «Пир на весь мир» в своеобразную революционную прокламацию, построен-

ную именно по этому «плану», собрал здесь воедино все названные «группы» (крестьяне, солдат, раскольник, наконец, молодежь — Савва и Гриша Добросклоновы) и сразу как бы обратился ко всем ним.

Незамкнутая, незаскорузлая душа русского народа выискует слова, чутко ему внимает:

Кто видывал, как слушает
Своих захожих странников
Крестьянская семья,
Поймет, что ни работою,
Ни вечною заботою,
Ни игом рабства долгого,
Ни кабаком самим
Еще народу русскому
Пределы не поставлены:
Пред ним широкий путь...
...Такая почва добрая —
Душа народа русского...
О, сеятель! Приди!..

Некрасов отчетливо осознавал свою роль поэта как одного из таких сеятелей и бросал в почву народную семена революционного сознания. С ним все более связывался в поэме и вопрос о счастье и правде, и вопрос о вине и грехе. Для счастья нужны испытания и нужно очищение. Поэт снова обращается здесь к привычному религиозному осмыслению греха и его искупления. И ведет рассказ на эту тему «смиранный богомол» Иона Ляпушкин, образ которого даже несколько приглушен на фоне неистового старообрядца:

Негромко и неторопко
Повел рассказ Ионушка
«О двух великих грешниках»,
Усердно покрестясь.

Но легенда «О двух великих грешниках» отнесена в прошлое не только из цензурных соображений. Становясь легендой, притчей, давняя история убийства барина освящалась традицией, закреплялась во времени. Более того, она получала высшую моральную санкцию. Ведь по прямому божьему указанию Кудеяр должен был во искупление грехов срезать тем ножом, что совершал разбойничьи

злодеяния, громадный дуб. И все грехи разом сбросились со счета, когда тем же ножом он убил жестокого, «первого в той стороне» пана: можно сказать, сама десница божия указывает на такое убийство, на такой бунт, как на угодное богу дело. Вот смысл легенды. Дело социального возмездия оказывается и актом нравственного искупления и исцеления.

Легенда обращена к крестьянскому сознанию, к народу. Недаром она в виде песни вошла в народное бытование. Архаика этой легенды, ее религиозное звучание, точно учитывая характер адресата, абсолютно современны и злободневны. Тем более, что поэт все время сближает прошлое и настоящее. «И старое и новое» — так назвал он третью главу. Собственно, вся эта глава рассказывает даже не о старом и новом, а о том, как старое живет в новом, и о том, что новое оборачивается старым же: голодом, битьем, разореньем. Единственная здесь хорошая, и в этом смысле центральная, песня «Голодная» столько же о голодном старом, сколько и о голодном новом. Страшным символом такого нового, буржуазного, «железного» века, еще по определению Баратынского и Пушкина, века «железных путей», по слову самого Некрасова, стала железная дорога. Так было уже в стихотворении 1864 года «Железная дорога». В солдатской песне «Пира...» символический смысл этого образа усилен до прямой персонификации, до олицетворения:

Важная барыня! гордая барыня!
Ходит, змеєю шипит:
«Пусто вам! пусто вам! пусто вам!» —
Русской деревне кричит;
В рожу крестьянина фыркает,
Давит, увечит, кувыркает,
Скоро весь русский народ
Чище метлы подметет.

Продолжает глава и социально-нравственную тему греха. Снова рассказ обращен в далекое прошлое: упомянутые бой с туркою под Очаковым, «государыня», то есть Екатерина Вторая, поясняют, что речь идет о событиях столетней давности. Самый страшный грех крестьянина, «иудин грех» — это предательство, предательство интересов мира. А затем старый этот рассказ переведен в современный план. Старое продолжается в новом. Мужики бьют уже нынеш-

него современного предателя мира, бьют «миром». В поэме одобряется и как бы провоцируется такая массовая активная реакция.

— Коли всем миром велено:
Бей! — стало, есть за что!...
Ай, служба — должность подлая!...
Гнусь-человек! — Не бить его,
Так уж кого и бить?

Глава «И старое и новое» рассказывает о новом, но не о добром. Потому и разведены поэтом эти временные понятия: горькое (старое), новое (но тоже горькое) и, наконец, доброе.

«Доброе время — добрые песни» — заключительная глава «Пира». Если предшествующая названа «И старое и новое», то эту можно было бы озаглавить «И настоящее и будущее». Именно устремленность в будущее многое объясняет в этой главе, не случайно названной «Песни», ибо в них вся ее суть. Есть здесь и человек, эти песни сочиняющий и поющий, — Гриша Добросклонов.

Многое в русской истории вело художников к созданию образов, подобных Грише. Это и «хождение в народ» революционных интеллигентов в начале 70-х годов прошлого века. Это и воспоминания о демократических деятелях первого призыва, так называемых «шестидесятниках» — прежде всего о Чернышевском и Добролюбове. Образ Гриши одновременно и очень реальный и в то же время очень обобщенный и даже условный. С одной стороны, он человек совершенно определенного быта и образа жизни: сын бедного дьячка, семинарист, простой и добрый парень, любящий деревню, мужика, народ, желающий ему счастья и готовый бороться за него. Но Гриша — это более широкий образ молодости, устремленной вперед, надеющейся и верующей. Он весь в будущем. Отсюда некоторая его неопределенность, только намеченность. Потому-то Некрасов, очевидно, не только из цензурных соображений зачеркнул уже на первом этапе работы стихи (хотя они печатаются в большинстве послереволюционных изданий поэта):

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чохотку и Сибирь.

Так действительно «заканчивали» «шестидесятники». Так действительно только что закончилось драматически «хождение в народ» «семидесятников». Но поэт, видимо, не хотел этим мрачным предначертанием обреченности заканчивать стихи, посвященные новому человеку, человеку будущего, пусть еще неясного. И «идти в народ» Грише не нужно. Он самим этим народом рожден и выдвинут. Потому Некрасов подробно рассказывает о его семье, о его матери Домнушке, и поют «Соленую» песню, под которую вскормлен Гриша, крестьянки как близкую им, народную песню. Но это единственная здесь старая «горькая» песня. Остальные — добрые.

Некрасов всегда верил в молодежь и неизменно обращался к ней с «добрыми» песнями: «Саша», «Песня Еремуже», «Железная дорога». Ему были понятны и дороги молодой идеализм, доступность приятию высокого и тяга к бескорыстному служению. Вот почему и в завершающих стихах «Кому на Руси жить хорошо» поэт доверил юноше, как бы передавая эстафету, свои последние песни. Пять таких «добрых» песен образуют нечто вроде особой поэмы со своим внутренним сюжетом. С образом Гриши они объединены, хотя и не случайно, но довольно условно. Вряд ли сколько-нибудь реальный Гриша мог сочинить в течение утра хотя бы одну из пяти этих великолепных «песен». Да и не волнует Некрасова бытовое правдоподобие. В одном случае, например, он и просто избежал какой бы то ни было мотивировки:

Над Русью оживающей
Иная песня слышится:
То ангел милосердия,
Незримо пролетающий
Над нею, души сильные
Зовет на честный путь.
И ангел милосердия
Недаром песнь призывную
Поет над русским юношей...

В известном смысле все эти песни пропеты не столько русским юношей, сколько над русским юношей. Собственно, эти песни образуют тот идейно-художественный ступень, в котором и заключено решение поставленного вопроса «кому на Руси хорошо?» во всей его масштабности и сложности.

Умиравший поэт спешил. Поэма осталась не оконченной, но без итога она не оставлена.

Уже первая из песен на вопрос-формулу «кому на Руси жить хорошо?» дает ответ-формулу:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего!

Песня «Средь мира дольного...» призывает к борьбе за народное счастье, за свет и свободу. Но дело, естественно, не просто в декларации этих идейно-тематических формул-лозунгов. Многие в последних песнях поэмы, таких, как «В минуты унынья, о родина-мать!..», «Бурлак», напоминает о содержании всей поэмы, возвращает к предшествующему: и к ужасам «крепи», о которых рассказывал Савелий, и к образу женщины-матери, и к раздумьям о богатстве народном.

Смысл итоговых стихов поэмы действительно заключается в призыве к борьбе за народное счастье, но смысл всей поэмы в том, что она показывает: такой народ заслуживает счастья и стоит того, чтобы за него бороться.

В минуты унынья, о родина-мать!
Я мыслью вперед улетаю...
Еще суждено тебе много страдать,
Но ты не погибнешь, я знаю.

Поэт, создавший эпопею народной жизни, знал это и всем содержанием своей народной поэмы представил тому доказательству. Сам по себе образ Гриши не ответ ни на вопрос о счастье, ни на вопрос о счастливице. Счастье одного человека (чьим бы оно ни было и что бы под ним ни понимать, хотя бы и борьбу за всеобщее счастье) еще не разрешение вопроса, так как поэма выводит к думам о «воплощении счастья народного», о счастье всех, о «пире на весь мир». Последние стихи-«песни» поэмы — стихи лирические, но они могли возникнуть лишь с опорой на могучий народный поэтический эпос. Многие в этих стихах идет от надежды, от пожелания, от мечты, которая тем не менее находит реальную опору в жизни, в народе, в стране — Россия. Эпопея в самой себе несет разрешение.

«Кому на Руси жить хорошо?» — поэт задал в поэме великий вопрос. И дал великий ответ в последней ее песне «Русь».

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!

В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!..

Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зернышку
Горы nanoшены.

Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!..

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей. Об этой книге	3
С. М а ш и н с к и й. Поэзия становления человеческой души (Повесть «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова)	5
Г. П о с п е л о в. В поисках трудного ответа... (Роман «Кто виноват?» А. И. Герцена)	32
Л. Г и н з б у р г. История отражается в человеке («Былое и думы» А. И. Герцена)	52
В. Р о з о в. Как жить? (Роман «Обыкновенная история» И. А. Гончарова)	79
В. К у л е ш о в. Роман — «знамение времени» («Обломов» И. А. Гончарова)	91
В. К у л е ш о в. Нестареющее обаяние «Обрыва» (Роман И. А. Гончарова)	120
М. Е р е м и н. Книга судеб народных («Записки охотника» И. С. Тургенева)	146
Г. Б я л ы й. Бесприютный сеятель, энтузиаст... (Роман «Рудин» И. С. Тургенева)	174
П. П у с т о в о й т. Диспут поколений (Роман «Отцы и дети» И. С. Тургенева)	193
Г. П о с п е л о в. Художественное открытие «темного царства» (Комедия «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского)	211
Е. Х о л о д о в. Ночи на Волге (Драма «Гроза» А. Н. Островского)	226
И. В и ш н е в с к а я. Золотые цепи (Драма «Бесприданница» А. Н. Островского)	243
Л. О з е р о в. Вешних чувств половодье (Стихотворение «Весенняя гроза» Ф. И. Тютчева)	259
Л. О з е р о в. Слово-песнь, слово-картина (Стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» А. А. Фета)	274
С. М а ш и н с к и й. Роман о новых людях («Что делать?» Н. Г. Чернышевского)	289
Н. С к а т о в. «Ты проснешься ль, исполненный сил?..» (Стихотворение «Размышление у парадного подъезда» Н. А. Некрасова)	319
Н. С к а т о в. Эпопея народной жизни (Поэма «Кому на Руси жить хорошо?» Н. А. Некрасова)	333

Для старшего школьного возраста

ВЕРШИНЫ

Книга о выдающихся произведениях русской литературы

ИБ № 2964

Ответственный редактор Э. М. Лемперт. Художественный редактор И. Г. Найдёнова. Технический редактор И. П. Савенкова. Корректоры А. Ю. Березутская и Е. И. Щербакова. Сдано в набор 29.12.80. Подписано к печати 18.06.81. А07066. Формат 84×108¹/₃₂. Бум. типогр. № 1. Шрифт академический. Печать высокая. Усл. печ. л. 19,32. Усл. кр.-отт. 19,74. Уч.-изд. л. 20,07. Тираж 75 000 экз. Заказ № 2839. Цена 80 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Детская литература» Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Центр, М. Черкасский пер., 1. Ордена Трудового Красного Знамени государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Суэцкий вал, 49.

ИЗДАТЕЛЬСТВО



448637

атано с фотополимерных форм «Целлофот»