


ВЕРИЛИК



ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

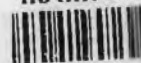
ВЕРШИНЫ



*Книга
о выдающихся
произведениях
русской
литературы*



НБ ПНУС



471551

МОСКВА
«ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1982



8Р1
В37

ВЕРШИНЫ

Составление и общая редакция
В. И. Кулешова

Оформление Ю. Боярского

В 460300000—374
М101(03)83 457—83

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА», 1983 г.



НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ТРЕТЬЕЙ КНИГЕ „ВЕРШИНЫ“

Очередная книга «Вершины» сохраняет своеобразие задуманного типа издания и обладает рядом своих особенностей.

В ней разбираются выдающиеся реалистические произведения русской литературы последней трети XIX века — от Н. С. Лескова до В. Г. Короленко. Исторический период этот характеризуется интенсивным развитием русского освободительного движения, и под этим углом зрения рассматриваются все затрагиваемые в книге литературные явления. У каждого из писателей были свои сложные, подчас противоречивые связи со временем, своя гражданская позиция, различными были их дарования и стили, пристрастия к определенным типам и образам, формам и приемам творчества.

В сборнике представлены произведения, наиболее живо передающие подлинную любовь писателей к народу, желание отыскать в его среде сильные, стойкие характеры, носителей правды и справедливости; представлены произведения, повествующие о горестной жизни народа, задавленного темнотой и гнетом, о беспросветности мещанского быта. Здесь выдающиеся писатели, стремившиеся поддержать в обществе и народе жизнеутверждающие героические настроения, веру в будущее.

Русская литература расширяла свой диапазон, затрагивала неисследованные области жизни, обнаруживала в них характерные для эпохи социальные и общественные процессы.

Особенно важны произведения, преисполненные разящей сатиры. В них выражалась вся мера боли писателей за человека, их чаяний расцвета общества и личности. Писатели 70—80-х годов ставили гучие социальные

вопросы современности, искали выхода из противоречий. Эти писатели сумели чрезвычайно приблизить к опыту масс, простых людей, великие философские проблемы, раздумья многих поколений о предназначении человека, о смысле жизни и придать им практически действенный характер как задачам дня на новом демократическом этапе освободительной борьбы.

Русская литература в этот период переживала наивысший расцвет. Господствующее положение в ней занимали большие эпические жанры: романы, хроники, диологии, трилогии, циклы произведений. Они особенно характерны для творчества Толстого, Достоевского, Щедрина. Но небывалого расцвета достигают и малые формы, в особенности рассказы, емкие по содержанию, с большим жизненным смыслом. Мастерами рассказа были Гаршин, Лесков, Короленко, Бунин и в особенности Чехов. Важные перемены происходили и в драматургии, с ее острой социальной проблематикой. Таковы пьесы Л. Н. Толстого. Новую страницу русской и мировой драматургии начинает Чехов, разрабатывая свои особенные законы сценичности, приемы обрисовки характеров и психологии людей.

Каждый из анализируемых здесь авторов — своеобразнейший художник, целый особенный мир. И в творчестве каждого из них можно насчитать несколько вершин. Естественно было желание при составлении третьей книги указать читателю на наличие этих гребней, на внутреннюю связь между составляющими их венцами. Трудно было бы, например, из множества рассказов Чехова выбрать только один-два «вершинных», такое предпочтение могло бы послужить поводом для упрека в субъективизме при отборе материала. Поэтому пришлось у Чехова, Толстого, а также у Лескова, Гаршина, Короленко отобрать по несколько рассказов, которые, с нашей точки зрения, наиболее полно передают своеобразие их таланта, преемственность мотивов, уровень мастерства.

Во всех случаях речь идет о шедеврах русской литературы, впечатление от которых остается на всю жизнь. В каждом из них есть свое обаяние, своя «музыка», ярко выраженная личная интонация автора.

В первой книге «Вершины» (1978) охватывался период от «Слова о полку Игореве» до «Мертвых душ» Гоголя, во второй (1981) — от Герцена до Некрасова. От шедевра к шедевр русской литература набирала силы, становилась закономерным процессом художественного познания русской действительности, проникалась пафосом национального самоутверждения, гуманизма, разгоравшейся в России освободительной борьбы.

В третьей книге «Вершины» предстает классика русской литературы на одном из ее величайших взлетов, классика, прославившаяся во всем мире.

Вся русская литература XIX века сохраняет для нас значение нравственно-эстетической нормы, вечно живого подвига во имя гуманизма.

В. И. Кулешов



Б. Я. Бухштаб

СКАЗЫ О НАРОДНЫХ ПРАВЕДНИКАХ

(«Очарованный странник», «Левша»,
«Тупейный художник» Н. С. Лескова)

Творчество Лескова, можно сказать, не знает социальных границ. Он выводит в своих произведениях людей самых разных сословий и кругов: и помещиков — от богачей до полунищих, и чиновников всех мастей — от министра до квартального, и духовенство — монастырское и приходское — от митрополита до дьячка, и военных разных рангов и родов оружия, и крестьян, и выходцев из крестьянства — солдат, мастеровых и всякий рабочий люд. Лесков охотно показывает разных представителей национальностей тогдашней России: украинцев, якутов, евреев, цыган, поляков... Удивительна у Лескова разносторонность знания жизни каждого класса, сословия, национальности. Нужны были исключительный жизненный опыт Лескова, его зоркость, памятьливость, его языковое чутье, чтобы описать жизнь народа так пристально, с таким знанием быта, хозяйственного уклада, семейных отношений, народного творчества, народного языка.

«Как художник слова Н. С. Лесков вполне достоин встать рядом с такими творцами литературы русской, каковы Л. Толстой, Гоголь, Тургенев, Гончаров. Талант Лескова силою и красотой своей немногим уступает таланту

любого из названных творцов священного писания о русской земле, а широтой охвата явлений жизни, глубиной понимания бытовых загадок ее, тонким знанием великорусского языка он нередко превышает названных предшественников и соратников своих».

Таковыми словами определил значение Николая Семеновича Лескова (1831—1895) в истории русской литературы М. Горький, написавший о нем в 1923 году специальную статью.

Горький в своей оценке Лескова не впал в преувеличение. Такого охвата русской жизни во всех ее сферах и социальных группах нет ни у одного писателя до Лескова.

В одном письме Лесков говорит: «Прожив изрядное количество лет и много перечитав и много переглядев во всех концах России, я порою чувствую себя, как «Микула Селянинович», которого «тяготила тяга» знания родной земли».

При всей широте охвата русской жизни есть в творчестве Лескова сфера, к которой относятся самые значительные и известные его произведения: это сфера жизни народа.

Кто герои самых любимых нашими читателями произведений Лескова?

Герои «Запечатленного ангела» — рабочие-каменщики, герой «Очарованного странника» — конюх, беглый крепостной, «Несмертельного голована» — выкупившийся из крепостной неволи владелец нескольких коров, поддерживающий существование семьи продажей молочных продуктов, «Левши» — кузнец, тульский оружейник, «Тупейного художника» — крепостной парикмахер и театральный гример, «Человека на часах» — сданный в солдаты дворовый.

Чтобы ставить в центр повествования героя из народа, надо прежде всего овладеть его языком, суметь воспроизвести речь разных слоев народа, разных профессий, судеб, возрастов.

Горький ставил Лескова по знанию языка едва ли не на первое место в русской литературе. Сам Лесков в беседе с одним из литераторов так говорил о своем языке: «Мои священники говорят по-духовному, нигилисты — по-нигилистически, мужики — по-мужицки, выскочки из них и скомоорохи — с выкрутасами и т. д. (...) Мои мещане говорят по-мещански, а шепеляво-картавые аристократы — по-своему (...) Изучить речи каждого представителя многочисленных социальных и личных положений — довольно труд-

но. Вот этот народный, вульгарный и вычурный язык, которым написаны многие страницы моих работ, сочинен мною, а подслушан у мужика, у полуинтеллигента, у краснобаев, у юродивых и святош (...) Ведь я собирал его много лет по словечкам, по пословицам и отдельным выражениям, схваченным на лету, в толпе, на барках, в рекрутских присутствиях и в монастырях (...) Я внимательно и много лет прислушивался к выговору и произношению русских людей на разных ступенях их социального положения. Они все говорят у меня по-своему, а не по-литературному».

Задача воссоздать в литературном произведении живой язык народа требовала особенного искусства, когда Лесков пользовался формой сказа.

Сказ в русской литературе идет от Гоголя, но в особенности искусно разработан Лесковым и прославил его как художника. Суть этой манеры состоит в том, что повествование ведется как бы не от лица нейтрального, объективного автора; повествование ведет рассказчик, обычно участник сообщаемых событий. Речь художественного произведения имитирует живую речь устного рассказа. При этом в сказе рассказчик — обычно человек не того социального круга и культурного слоя, к которому принадлежит писатель и предполагаемый читатель произведения. Рассказ у Лескова ведет то купец, то монах, то ремесленник, то отставной городничий, то бывший солдат. Каждый рассказчик говорит так, как свойственно его образованию и воспитанию, его возрасту и профессии, его понятию о себе, его желанию и возможностям произвести впечатление на слушателей.

Такая манера придает рассказу Лескова особую живость. Язык его произведений, необычайно богатый и разнообразный, углубляет социальную и индивидуальную характеристику его героев, становится для писателя средством тонкой оценки людей и событий.

Горький писал о лесковском сказе:

«...Люди его рассказов часто говорят сами о себе, но речь их так изумительно жива, так правдива и убедительна, что они встают перед вами столь же таинственно ощутимы, физически ясны, как люди из книг Л. Толстого и других, иначе сказать, Лесков достигает того же результата, но другим приемом мастерства».

Для иллюстрации лесковской сказовой манеры возьмем какую-нибудь тираду из «Левши». Вот как описывает рас-

сказчик по впечатлениям Левши условия жизни и труда английских рабочих:

«Всякий работник у них постоянно в сытости, одет не в обрывках, а на каждом способный тужурный жилет, обут в толстые штилеты с железными набалдашниками, чтобы нигде ноги ни на что не напороть; работает не с бойлом, а с обучением и имеет себе понятия. Перед каждым на виду висит долбиза умножения, а под рукою стирабельная дощечка: все, что который мастер делает, — на долбизу смотрит и с понятием сверяет, а потом на дощечке одно пишет, другое стирает и в аккурат сводит: что на цыфирях написано, то и на деле выходит».

Рассказчик английских рабочих не видал. Он одевает их по своей фантазии, соединяя тужурку с жилетом. Он знает, что там работают «по науке», сам он по этой части слышал только о «долбизе умножения», с ней, значит, и должен сверять свои изделия мастер, работающий не «наглазок», а при помощи «цыфирей». Знакомых слов рассказчику, конечно, не хватает, малознакомые слова он искажает или употребляет неправильно. «Штилеты» становятся «штилетами» — вероятно, по ассоциации со щегольством. Таблицу умножения превращается в «долбизу» — очевидно, потому, что ученики ее «долбят». Желая обозначить какую-то надставку на сапогах, повествователь называет ее набалдашником, перенося на нее название надставки на палке.

Рассказчики из народной среды часто переиначивают на русский лад непонятно звучащие иностранные слова, которые при такой переделке получают новые или добавочные значения; Лесков особенно охотно подражает этой так называемой «народной этимологии». Так, в «Левше» барометр превращается в «буреметр», «микроскоп» — в «мелкоскоп», «пудинг» — в «студинг» и т. д. Лесков, до страсти любивший каламбур, игру слов, остроты, шутки, переполнил «Левшу» языковыми курьезами. Но их набор не вызывает впечатления излишества, потому что безмерная яркость словесных узоров — в духе народного скоморошества. А иногда словесная игра не только забавляет, но за ней стоит сатирическое обличение. Возьмем такую фразу: «...И сейчас в публичейские ведомости описание, чтобы завтра же на всеобщее известие клеветон вышел». Неспроста в этих выдуманных словах Лесков объединил значение слов «публичный» и «полицейский», «фельетон» и «клевета». Когда Левша говорит: «...У нас есть и боготворные иконы и

гроботочивые главы и мощи», — здесь за героем, наивно коверкающим слова (надо бы: «чудотворные иконы и мироточивые главы и мощи»), стоит автор, издавающийся над выдумками церковников.

Рассказчик в сказе обычно обращается к какому-нибудь собеседнику или группе собеседников, повествование начинается и продвигается в ответ на их расспросы и замечания. Так, в «Счарованном страннике» пароходных пассажиров заинтересовывает своими знаниями и мнениями едущий с ними монастырский послушник, и по их просьбам он рассказывает историю своей пестрой и примечательной жизни. Конечно, далеко не все произведения Лескова написаны «сказом», во многих повествовании, как это обычно в художественной прозе, ведет сам автор. У него своя манера: он рассказывает спокойно, неторопливо, с видимой объективностью, часто с юмором. Его речь — речь интеллигента, живая, но без имитации устной беседы. В такой манере написаны и те части «сказовых» произведений, в которых автор представляет и характеризует своих героев. Иногда же сочетание авторской речи и сказа более сложно. В основе «Тупейного художника» — рассказ старой няни ее воспитаннику, девятилетнему мальчику. Няня эта — в прошлом актриса Орловского крепостного театра графа Каменского. Это тот же театр, который описан и в рассказе Герцена «Сорока-воровка» под именем театра князя Скалинского. Но героиня рассказа Герцена не только высокоталантливая, но, по исключительным обстоятельствам жизни, и образованная актриса. Люба же у Лескова — необразованная крепостная девушка, по природной талантливости способная и петь, и танцевать, и исполнять в пьесах роли «наглядкою» (то есть понаслышке, вслед за другими актрисами). Она не все способна рассказать и раскрыть, что автор хочет поведать читателю, и не все может знать (например, разговоры барина с братом). Поэтому не весь рассказ ведется от лица няни; частью события излагаются автором с включением отрывков и небольших цитат из рассказа няни.

В самом популярном произведении Лескова — «Левша» мы встречаемся со сказом иного рода. Здесь нет ни автора, ни слушателей, ни рассказчика. Точнее говоря, голос автора впервые слышен уже после завершения сказа: в заключительной главке писатель характеризует рассказанную историю как «баснословную легенду», «эпос» мастеров, «олицетворенный народную фантазию миф».

Рассказчик же в «Левше» существует лишь как голос, не принадлежащий конкретному, поименованному лицу. Это как бы голос народа — создателя «оружейничьей легенды».

«Левша» — не бытовой сказ, где рассказчик повествует о пережитых им или лично известных ему событиях; здесь он пересказывает сотворенную народом легенду, как исполняют былины или исторические песни народные сказители.

Как и в народном эпосе, в «Левше» действует ряд исторических лиц: два царя — Александр I и Николай I, министры Чернышев, Нессельроде (Кисельворде), Клейнмихель, атаман Донского казачьего войска Платов, комендант Петропавловской крепости Скобелев и другие.

У рассказчика нет имени, нет личного образа. Правда, в ранних публикациях рассказ открывался предисловием, в котором писатель утверждал, будто «записал эту легенду в Сестрорецке по тамошнему сказу от старого оружейника, тульского выходца...».

Однако, подготавливая «Левшу» для собрания своих сочинений, Лесков исключил это предисловие. Причиной исключения могло быть то, что все рецензенты «Левши» поверили автору, будто он напечатал фольклорную запись, и не сходились лишь в том, точно ли записан сказ или Лесков что-то добавлял от себя. Лескову дважды пришлось печатно разоблачить свое предисловие как литературный вымысел. «...Я весь этот рассказ сочинил... — писал он, — и Левша есть лицо, мною выдуманное».

Но исключение предисловия могло быть связано и не с этим недоразумением, которое как будто должно было уже давно рассеяться (прошло семь лет после предыдущей публикации). Быть может, Лесков нашел лучшим не поручать роль народного сказителя глубокому старику, который «жил» по старой вере, читал божественные книги и «разводил канареек». Лесков стремился создать произведение в духе народного эпоса и, может быть, почувствовал, что индивидуальные черты рассказчика, индивидуальная манера рассказа здесь не нужны. Могло здесь сыграть роль и то, что «Левша» испещрен каламбурами, «народной этимологией», неимоверными преувеличениями и всякими «выкрутасами» в духе народного скоморошества.

Современники не оценили по достоинству ни «Левшу», ни вообще талант Лескова. Они считали, что Лесков во всем чрезмерен: слишком густо накладывает яркие краски, ставит

своих героев в слишком необычные положения, заставляет их говорить преувеличенно характерным языком, нанизывает на одну нить слишком много эпизодов и т. п. Так, виднейший народнический критик Н. К. Михайловский, сделав уже после смерти Лескова обзор его литературного наследия, писал об «Очарованном страннике»: «В смысле богатства фабулы это, может быть, самое замечательное из произведений Лескова, но в нем же особенно бросается в глаза отсутствие какого бы то ни было центра, так что и фабулы в нем, собственно говоря, нет, а есть целый ряд фабул, нанизанных, как бусы на нитку, и каждая бусинка сама по себе и может быть очень удобно вынута, заменена другою, а можно и еще сколько угодно бусин нанизать на ту же нитку».

В самом деле, Флягин — то крепостной конюх, то нянька при маленькой девочке, то пленник Киргизской орды, то консультант по покупке коней и исполнитель разнообразных поручений богатого князя-офицера, то бесстрашный солдат Кавказской армии, то «справщик» в адресном столе, то актер в балагане, то, наконец, монастырский послушник.

И все же Михайловский был неправ: происхождения Ивана Северьяныча связаны не авторским произволом; в них есть и внешняя линия (изначальная «очарованность», «обещанность» его жизненного пути), и внутренняя — в тяжелых испытаниях жизни Иван Северьяныч развивается, мужает, нравственно вырастает. В то же время здесь налицо прямое влияние народной сказки, народного эпоса, в котором нить рассказа часто ведет героя от приключения к приключению. Лесков писал, ориентируясь на творчество самого народа, ярко расцвеченное, с его тягой к необычному, с его любовью к пестроте событий.

Наиболее связан с творчеством народа «Левша». В самой основе его сюжета лежит шуточное присловье, в котором народ выразил восхищение искусством тульских мастеров: «Туляки блоху подковали». Использовал Лесков и ходившие в народе предания о мастерстве тульских оружейников. Еще в начале XIX века был опубликован анекдот о том, как важный русский барин показал мастерскому Тульского оружейного завода дорогой английский пистолет, а тот, взяв пистолет, «отвертел курок и под шурупом показал свое имя». В «Левше» такую же демонстрацию устраивает Платов, чтобы доказать царю Александру, что «и у нас дома свое не хуже есть». В английской «оружейной кунсткамере»,

взяв в руки особенно расхваливаемую «пистолу», Платов отвертывает замок и показывает царю надпись: «Иван Москвин во граде Туле».

Вероятно, до Лескова дошли и предания о посылке в Англию еще в XVIII веке тульского оружейника Сурнина для усовершенствования в его деле. Сурнин отлично усвоил английский опыт, и русский посол в Лондоне выражал опасение, как бы мастер не женился и не остался в Англии, где сможет больше зарабатывать и лучше жить, чем в России. Опасения посла не оправдались: Сурнин вернулся на родину и был назначен «надзирателем всего до делания ружья касающегося». У Лескова англичане усердно, но тщетно уговаривают Левшу жениться на англичанке и не возвращаться на родину. Тут есть аналогия, хотя участь Левши оказалась совсем иной, чем у Сурнина.

Отношение Лескова к господствующим классам не оставалось одинаковым на протяжении его жизни. Мирозрение Лескова претерпело резкую и необычную эволюцию. Умеренный либерал, отчасти даже с консервативным оттенком, в начале своего пути, — к концу он становится резким обличителем власти, церкви, эксплуататоров народа.

Но отношение Лескова к народу не менялось. Он всегда хотел увидеть и показать в народе все лучшее, что есть в русском характере. По словам М. Горького, Лесков создавал «для России иконостас ее святых и праведников. Он как бы поставил целью себе ободрить, воодушевить Русь, измученную рабством, опоздавшую жить...».

Один из советских исследователей творчества Лескова справедливо указывает, что среди образов писателя на первом месте «стоят — изображенные крупным планом — три основных ведущих типа, воплощающие, по Лескову, главные черты русского национального духа»: «тип богатыря», «тип талантливого самоучки» и «тип праведника».

Пожалуй, по этой классификации наиболее «праведный» из русских народных героев Лескова — «несмертельный» Голован, наиболее характерный «богатырь» — «очарованный странник» Иван Флягин, наиболее талантливый, конечно, Левша.

Разумеется, классификация эта условна. Ярко одаренные, подлинно талантливые в своем деле люди и Флягин, и Аркадий, и Голован. Голован такой же богатырь, как Флягин... Аркадий не менее отважен, чем они оба. Недаром и Иван Северьяныч, и Аркадий Ильич проявляют такую

воинскую отвагу, что их, простых солдат из крепостного сословия, производят в офицеры, и они становятся дворянами, что, однако, не вносит в их жизнь ни радости, ни покоя. Но обратим внимание, прежде всего, на главное свойство каждого персонажа.

Голован по качествам ума и сердца наиболее высок среди этих героев. К нему люди идут за советом в трудных жизненных обстоятельствах, веря в его трезвый ум, безукоризненное нравственное чутье, необычайную человечность. Любовь Голована к людям — любовь молчаливая, спокойная, словно бы будничная, и между тем героическая. Спасать людей от гибели, идя почти на верную смерть, — для Голована как будто не подвиг, а естественная потребность. Такие люди, незаметные в массе, становятся народными героями в лихую годину, в повести Лескова — в годину ужасной эпидемии.

«В этикие горестные минуты общего бедствия, — говорит Лесков, — среда народная выдвигает из себя героев великодушия, людей бесстрашных и самоотверженных. В обыкновенное время они не видны и часто ничем не выделяются из массы: но наскочит на людей «пупырушек», и народ выделяет из себя избранника, и тот творит чудеса, которые делают его лицом мифическим, баснословным, «несмертельным».

Герой «Очарованного странника» Иван Северьянович Флягин — в полном смысле слова богатырь, и притом «типический, простодушный, добрый русский богатырь, напоминающий дедушку Илью Муромца».

Он обладает необычайной физической силой, безгранично смел и мужествен, искренен и прямодушен до наивности, предельно бескорыстен, отзывчив на чужое горе.

Как всякий народный богатырь, Иван Северьяныч горячо любит родину. Это ярко проявляется в смертной тоске по родной стороне, когда десять лет ему приходится пробыть в плену у киргизов. К пожилым годам патриотизм его становится шире и сознательнее. Его томит предчувствие грядущей войны, и он мечтает принять в ней участие и умереть за родную землю. Последние слова, завершающие диалог Ивана Северьяныча с его слушателями, звучат значительно, почти торжественно:

«— Разве вы и сами собираетесь идти воевать?»

— А как же-с? Непременно-с: мне за народ очень помереть хочется.

— Как же вы: в клобуке и в рясе пойдете воевать?

— Нет-с; я тогда клобучок сниму, а амуничку надену».

Он необычайно талантлив. Прежде всего в деле, к которому был приставлен еще мальчиком, когда стал фореитором у своего барина. Ко всему, касающемуся лошадей, он «от природы своей особенное дарование получил».

Талантливость Ивана Северьяныча связана с обостренным чувством красоты. Это сказывается уже в том, как он описывает красоту коней. Он глубоко и тонко ощущает прекрасное и в природе, и в доступном ему искусстве — в песне, в пляске, — и в женской красоте, и в слове. Речь его поражает поэтичностью, особенно когда он начинает описывать то, чем любит.

Над Иваном Северьянычем безраздельна власть порыва. Он отдается чувству безоглядно и безрассудно. Он импульсивен, никогда не знает, что сделает в следующий миг. Порывы постоянно переламывают его судьбу. Его загул, запой — чрезмерны, как все в нем. В экстазе он жертвует всем, что есть у него сейчас своего, а то и чужого.

За ним числятся не только проступки, но и преступления: убийства, умышленные и неумышленные, конокрадство, растрата. Но каждый читатель чувствует в Иване Северьяныче чистую и благородную душу. Ведь даже из трех убийств, о которых рассказано в повести, первое — нечаянный результат озорного лихачества и не знающей куда себя деть молодой силы, второе — результат неуступчивости противника, надеющегося «перепороть» Ивана Северьяныча «в честном бою», а третье — это величайший подвиг самоотверженной любви.

С душевной теплотой и тонкостью чувства в Иване Северьяныче уживаются грубость, драчливость, пьянство, моральная недоразвитость. Когда в нем не действует озорной дух противоборства, он очень легко покоряется чужим влияниям — обычно на свою беду. В нем много человеческого достоинства, но, как крепостной человек, с детства привыкший к порке, он повествует о своих бесчисленных сечениях без всякого возмущения, стыда или даже обиды, а только отмечая степени: то его высекли легко, потому что ему надо было садиться на лошадь, то так, что он встать не мог, и его унесли на рогожке. Моральная недоразвитость Ивана Северьяныча связана с религиозными предрассудками: во время десятилетнего пребывания в плену у киргизов от двух жен родилось у него много детей. Сбежав из

плена, он судьбою жен и детей нисколько не озабочен, на вопросы слушателей отвечает, что не скучал ни по женам, ни по детям:

«— ...я их за своих детей не почитал.

— Как же не почитали за своих? почему же это так?

— Да что же их считать, когда они некрещенные-с и миром не мазаны».

Как видим, любовь к народу, стремление обнаружить и показать лучшие стороны русского народного характера не делали Лескова панегиристом, не мешали ему видеть черты рабства и невежества, которые наложила на народ его история. Лесков не скрывает этих черт и в герое своего мифа о гениальном мастере.

Легендарный Левша с двумя своими товарищами сумел выковать и прикрепить гвоздиками подковки к лапкам сделанной в Англии стальной блохи. На каждой подковке «мастерово имя выставлено: какой русский мастер ту подковку делал». Разглядеть эти надписи можно только в «мелкоскоп, который в пять миллионов увеличивает». Но у мастеровых никаких микроскопов не было, а только «глаз пристрелявши».

Это, конечно, сказочное преувеличение, но оно имеет реальные основания. Тульские мастера всегда особенно славились и славятся до сих пор миниатюрными изделиями, которые можно рассмотреть только с помощью сильной лупы.

Восхищаясь гением Левши, Лесков, однако, и тут далек от идеализации народа, каким он был, по историческим условиям, в ту пору. Левша невежествен, и это не может не сказываться на его творчестве. Искусство английских мастеров проявилось не столько в том, что они отлили блоху из стали, сколько в том, что блоха танцевала, заводимая особым ключиком. Подкованная, она танцевать перестала. И английские мастера, радушно принимая присланного в Англию с подкованной блохой Левшу, указывают на то, что ему мешает отсутствие знаний: «...Тогда бы вы могли сообразить, что в каждой машине расчет силы есть, а то вот хоша вы очень в руках искусны, а не сообразили, что такая малая машинка, как в нимфозории, на самую аккуратную точность рассчитана и ее подковок несть не может. Через это теперь нимфозория и не прыгает и дансе не танцует».

Этому моменту Лесков придавал большое значение. В статье, посвященной сказу о Левше, Лесков противопоставляет гениальность Левши его невежеству, а его горя-

чий патриотизм — отсутствию заботы о народе и родине и правящей клике. Лесков пишет: «Рецензент «Нового времени» замечает, что в Левше я имел мысль вывести не одного человека, а что там, где стоит «Левша», надо читать «русский народ».

Я не стану оспаривать, что такая обобщающая мысль действительно не чужда моему вымыслу, но не могу принять без возражения укору за желание принизить русский народ или польстить ему.

Ни того, ни другого не было в моих намерениях (...) Левша сметлив, переимчив, даже искусен, но он «расчет силы не знает», потому что «в науках не зашелся» и вместо четырех правил сложения из арифметики все бредет еще по псалтырю да по полусоннику. Он видит, как в Англии тому, кто трудится, — все абсолютные обстоятельства в жизни лучше открыты, но сам все-таки стремится к родине и все хочет два слова сказать государю о том, что не так делается, как надо, но это Левше не удается, потому что его «на парат роняют». В этом все дело».

Левша любит свою Россию простосердечной и бесхитростной любовью. Его нельзя соблазнить легкой жизнью на чужбине. Он рвется домой, потому что перед ним встала задача, выполнение которой нужно России; тем самым она стала целью его жизни.

В Англии Левша узнал, что дула ружей надо смазывать, а не чистить толченым кирпичом, как было принято тогда в русской армии, — отчего «пули в них и болтаются» и ружья, «храни бог войны, (...) стрелять не годятся».

С этим он спешит на родину. Приезжает он больной, снабдить его документом начальство не позаботилось, в полиции его начисто ограбили, после чего стали возить по больницам, но никуда не принимали без «тугамента», сваливали больного на пол, и, наконец, у него «затылок о парат раскололся». Умирая, Левша думал только о том, как довести до царя свое открытие, и еще успел сообщить о нем врачу. Тот доложил военному министру, но в ответ получил только грубый окрик: «Знай (...) свое рвотное да слабительное, а не в свое дело не мешайся: в России на это генералы есть».

Важная роль в сюжете «Левши» отведена «донскому казаку» Платову. Как и в народных исторических песнях и в казачьих сказах о войне с французами, здесь таким именем назван атаман войска донского генерал граф М. И. Пла-

тов. В сказе о Левше Платов по приказу царя Николая I повез заморскую диковинку в Тулу, чтобы русские мастера показали, на что они способны, «чтобы англичане над русскими не предвозвышались». Он же привозит Левшу в Петербург в царский дворец.

Платов в сказе, конечно, непохож на исторического графа Платова; он отличается от царедворцев, окружающих двух монархов, своими демократическими замашками, натурностью, одеждой, вкусами и симпатиями. Как и в народном эпосе, он мужествен, патриотичен, прост и в обращении и в поведении.

В начале рассказа Платов едет вместе с Александром I в Англию и там постоянно спорит с царем, обличая его преклонение перед всем иностранным, его неверие в возможности русского человека.

Отношение рассказчика к Платову такое же, как и у творцов народного эпоса. Но это отношение рассказчика, а не стоящего за ним автора.

Рассказчик воспринимает, например, избиение простых людей начальником как нечто естественное, само собой разумеющееся и даже свидетельствующее об энергии и лихости начальника; но иная оценка внушается читателю хотя бы описанием езды Платова: он ездит с двумя «свистовыми» казаками, которые, сев по обе стороны ямщика, непрерывно и «без милосердия» хлещут его нагайками, чтобы он, в свою очередь, понуждал нестись вихрем обезумевших от побоев лошадей. Если же один из казаков задремлет, Платов сам будит его ударом ноги.

Немало приходится претерпеть от Платова и герою рассказа. Заподозрив, что туляки не исполнили царского пожелания, «мужественный старик» словил Левшу за волосы и начал туда-сюда «трепать так, что клочья полетели».

Словам рассказчика о Платове — «никакого в свете неприятеля не пугался» — не соответствует поведение Платова во дворце. Боясь, что туляки «ничего не сделали, да еще, пожалуй, всю вещь испортили», он решил ввести Левшу к царю, только если царь сам вспомнит о стальной блохе, а если не вспомнит, то «Левшу в крепостной каземат без срока посадить, чтобы посидел там до времени, если понадобится».

В сущности, Платов — главный виновник гибели Левши: он кинул его в Туле «к себе в коляску в ноги», не дав времени сбегать за «тугаментом», и не вступился потом, когда

больного Левшу не принимали без «тугамента» в больницы.

Таким образом мы видим Платова и глазами рассказчика, и глазами автора. Платов патриотичен, но патриотизм его барский. Он любит народ в целом, но уважение к простому человеку, забота о нем так же мало свойственны ему, как и другим начальникам.

Лесков часто сталкивает в своих произведениях простых русских людей с «господами». В «Очарованном страннике» судьба сводит героя с рядом титулованных помещиков и офицеров. Иван Северьяныч говорит о них: «Наши князья (...) слабодушные и не мужественные». Помимо эпизодических персонажей, писатель яркими чертами обрисовывает образ офицера-кавалериста, князя, у которого герой повести служит несколько лет консультантом по конской части и вообще доверенным лицом. Этот князь обрисован тонко. Конечно, сразу видно, что он бездельник, мот, гуляка, но при этом производит впечатление человека добродушного, щедрого, способного на порыв чувства. Однако, как только он теряет возможность сорить деньгами, все мнимое благородное спадает с него, как маска, и мы видим явного подлеца. Чтобы жениться на богатой невесте, князь совершает ряд гнусных поступков и даже заставляет красавицу цыганку, купленную им у табора и беременную от него, искать смерти и найти ее.

В рассказах об эпохе крепостного права Лесков описывает и куда более страшных «хозяев жизни», чем этот князь.

В рассказе «Тупейный художник» писатель выводит богатого графа с «ничтожным лицом», обличающим ничтожную душу. Это злой тиран и мучитель: неугодных ему людей рвут на части охотничьи псы, палачи терзают их немощными пытками.

Так подлинно мужественным людям из народа Лесков противопоставляет «господ», осатанелых от безмерной власти над людьми и воображающих себя мужественными, потому что всегда готовы терзать и губить людей по своей прихоти или капризу — конечно, чужими руками.

Таких «чужих рук» к услугам господ было достаточно: и крепостные и вольнонаемные, слуги и люди, поставленные властями для всяческого содействия «сильным мира сего».

Образ одного из господских прислужников ярко обрисован в «Тупейном художнике». Это поп. Аркадий, не утраченный грозными ему истязаниями, быть может смертельными, пытается спасти любимую девушку от надругатель-

ства над ней развратного барина. Их обещает обвенчать и скрыть у себя на ночь священник, после чего оба надеются пробраться в «турецкий Хрущук». Но священник, предварительно обобрав Аркадия, предает беглецов графским людям, посланным на поиски сбежавших, за что и получает заслуженный плевок в лицо.

Рассказы, о которых шла речь в настоящей статье, написаны в пору расцвета таланта Лескова — в 70-е и 80-е годы XIX века. Но действие этих, как и ряда более поздних рассказов, разворачивается в эпоху Николая I, жившую в памяти Лескова как эпоха бездушного самовластья, палочного управления, крепостного бесправия.

Почему же Лесков так беспощадно бичевал то, что уже отошло в довольно далекое прошлое? В 80-е годы — годы жестокой политической реакции и общественного разброда — реакционеры пытались идеализировать общественно-политический строй эпохи Николая I, в частности крепостное право. Его старались представить как порядок, при котором помещики заботились о своих крестьянах, оберегали их от разорения при неурожаях, падежах скота, пожарах и других бедах. Восстанавливать подлинный облик ушедшей и недостаточно освещенной в литературе эпохи было делом большой общественной значимости. Недаром Салтыков-Щедрин, произведения которого всегда были пронизаны духом современности, писал тогда свою «Пошехонскую старину» — страшную картину крепостного рабства.

В 90-е годы усиливается ненависть Лескова к существующему общественно-политическому порядку. В это время Лесков пишет уже не столько о прошедшей эпохе, сколько о современности.

Он бичует царскую бюрократию, высшие слои общества, полицию, духовенство. Его произведения становятся все более сатирическими и публицистическими. В глазах цензуры Лесков предстает особенно опасным писателем. Его произведения запрещаются, конфискуются. Создается невыносимое положение, которое разрешается ранней смертью затравленного писателя.

Литературная судьба Лескова вообще была страдальческой. Прижизненная критика отзывалась о нем редко, холодно, часто недружелюбно. Печататься ему приходилось преимущественно во второстепенных, нередко совсем убогих изданиях.

Основная причина недооценки Лескова лежала в свое-

образной обособленности его таланта, не пришедшегося по вкусу времени, одинокого в современной ему литературе. Недаром Горький назвал Лескова «самобытнейшим писателем русским».

Посмертная критика в дореволюционные годы не внесла существенных изменений в оценку Лескова. Но появились писатели нового поколения, которым творчество Лескова было роднее и понятнее, чем его современникам. Это были, прежде всего, Чехов и Горький. По словам Горького, «А. П. Чехов говорил, что очень многим обязан» Лескову. Чехов учился у Лескова плотной концентрации жизненных явлений, «тихой» иронии, умению подсказать читателю оценки и выводы, не навязывая их. Для Чехова характерен тот же широкий охват жизни во всех ее проявлениях сверху донизу. Горький не раз говорил о значении Лескова для его творчества. Отчасти под влиянием Лескова, сообщает он, «решено было мною самому пойти посмотреть, как живет «народ»»; «Лесков несомненно влиял на меня поразительным знанием и богатством языка».

В письмах молодым писателям Горький неизменно советовал читать Лескова и учиться у него писательскому мастерству.

Отношение к Лескову как к классику установилось лишь в советскую эпоху, — но не с начала ее, а постепенно, несмотря на оценку Горького, которая лишь медленно становилась общепринятой. Интерес к творчеству Лескова особенно усилился в послевоенные годы. Стали появляться исследования биографии и творчества писателя, ценные работы, популяризирующие его наследие. В 1956—1958 гг. вышло первое советское собрание сочинений Лескова в одиннадцати томах.

Ясно виден постоянный рост популярности Лескова в широком кругу советских читателей, уже превышающей популярность многих других значительных писателей прошлого века. Сбывается предсказание, как-то оброненное Львом Толстым: «Лесков — писатель будущего».



М. С. Горячкина

ВСЕРОССИЙСКАЯ „РАСТЕРЯЕВКА“

(«Нравы Растеряевой улицы» Г. И. Успенского)

Глеб Иванович Успенский принадлежит к группе писателей-разночинцев, которая заявила о себе в 60-е годы и, в большинстве своем, следовала идейным и эстетическим заветам вождя русской революционной демократии Н. Г. Чернышевского. Писатели эти (такие, как Н. Г. Помяловский, А. И. Левитов, М. А. Воронов, Н. В. Успенский, Ф. М. Решетников, В. А. Слепцов) в начале творчества развивали традиции гоголевской «натуральной школы» 40-х годов XIX века.

Они обратились к жизни народных масс России, поставив в центре своего творчества трудящегося человека города и деревни, изобразив с достоверной конкретностью его быт и психологию. Это был новый серьезный шаг от очерков прошлых десятилетий, в котором внимание писателей сосредоточивалось на зарисовке отдельных сословных типов и сценок из городской жизни. Писатели-демократы 60-х годов создавали широкие картины народной жизни и подошли к раскрытию социальных процессов, происходивших в бурное пореформенное время.

В. И. Ленин называл Глеба Успенского «одним из лучших писателей, описывавших крестьянскую жизнь»¹. Для Ленина творчество Глеба Успенского было неисчерпаемым источником подлинных фактов народной жизни, осмысленных с точки зрения угнетенного народа.

В статье «Не начало ли перемены?» («Современник», 1861) Н. Г. Чернышевский заявил о том, что литература, поставившая себе целью борьбу за права народа, за новый общественный строй, должна быть беспощадно правдивой. Пришло время сказать народу без обиняков не только о прогнившем социальном строе, но и о тех отрицательных чертах народа (пассивности, долготерпении), которые помогают эксплуататорским классам держать его в кабале. Народ должен осознать свои недостатки и укрепиться в собственном стремлении изменить свою судьбу.

Глеб Успенский начал творческий путь с небольших очерков и рассказов. Уже в них он обнаружил себя проницательным художником, знающим подлинную народную жизнь. Рисуя типы людей, бытовые сценки, он стремился показать судьбу народа, особенности социальной среды, формирующей характер человека, раскрыть социальные противоречия действительности. Тон повествования лишен сентиментальности. Напротив, автор, как правило, относится к своим героям и к их жизни с осуждением и даже с насмешкой. Он не сочувствует их беззащитности и безволию. В последующие годы эти особенности творческой манеры Г. Успенского получают развитие.

Обнаружится и стремление автора к объединению очерков и рассказов в циклы, персонажей — в группы, что может более широкому охвату действительности и приведет к важным философским обобщениям.

Эти черты характерны и для творчества многих писателей революционной демократии 60-х годов, за которыми шел Г. Успенский. Образцами могли служить уже прекрасно принятые публикой, полные умной наблюдательности, остроты такие произведения, как «Губернские очерки» М. Е. Щедрина, «Владимирка и Клязьма», «Письма об Осташкове» В. А. Слепцова.

Быстрому идейному росту Г. Успенского способствовало его сближение с журналом «Современник»; в нем в 1865 году он начал печататься. Для этого журнала было пред-

назначено и первое крупное произведение писателя — цикл очерков «Нравы Растеряевой улицы». В «Современнике» было напечатано только четыре главы книги. Затем журнал, по решению правительства, был закрыт в связи с караковским покушением на Александра II. Продолжение книги помещалось в различных изданиях, где материал подвергался цензурным искажениям. «Очерки вышли бы рельефнее, полнее, осмысленнее, если бы журнальная жизнь была устойчивее», — жаловался Г. Успенский.

Формирование книги «Нравы Растеряевой улицы» было закончено писателем только в 1883 году, при издании Собрания сочинений. Именно тогда Г. Успенский объединил в одно целое очерки трех циклов, печатавшиеся в 1866 году в различных журналах. Героями и этого единого цикла очерков стали мастеровые, мещане, чиновники провинциального города.

Материалом послужила жизнь родной писателю Тулы. Исследователи установили подлинность многих людей, улиц, домов. Но это, конечно, отнюдь не автобиографическое, не мемуарное произведение. И даже не нравоописательное. Растеряева улица провинциального русского городка под пером Г. Успенского стала центральной, главной улицей всей Российской империи 60-х годов XIX века. И все, что на ней совершается, типично для русской жизни тех лет. Точно так же, как щедринский городок Крутогорск, описанный в «Губернских очерках», не был Вяткой, хотя именно ее жизнь легла в основу этого цикла очерков, Крутогорск был символом крепостнической России конца 50-х годов. Конечно, нельзя ставить знак равенства между «Губернскими очерками» и «Нравами Растеряевой улицы». Успенский в этот период еще не обладал ни социальной зоркостью Щедрина, ни мастерством его бичующей сатиры. И все же он шел по пути Щедрина. И не случайно впоследствии они станут борцами одного лагеря.

Сам факт появления цикла «Нравы Растеряевой улицы» в новой композиции в начале 80-х годов свидетельствует о том, что Г. Успенский стал мыслить большими социальными категориями. Он по-новому представил растеряевские типы, самое понятие «растеряевщины».

Что же увидел Глеб Успенский на Растеряевой улице? На этой улице живут люди не только различного социального положения, различных профессий, но и различных обычаев и взглядов. Здесь и отставной генерал, и чиновники

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, с. 11.

средней руки, военный писарь, кабатчик, растущий мироед, мешане, рабочие оружейного завода, швеи, ремесленники и просто «разный растеряевский люд», «обглоданные жители».

Все эти люди разных характеров: злые и добрые, равнодушные и вспыльчивые, лукавые и наивные.

Судьба каждого из них, взятая отдельно, сама по себе малоинтересна и не нова. В ней нет больших событий, сильных страстей, занимательных происшествий. Это мелочная, обыденная жизнь сереньких людей. Не злодеев и не праведников. Это российский народ первого десятилетия пореформенной эпохи, еще не осознавший себя, замордованный эксплуататорами и глубоко несчастный.

Вековая кабала, отсутствие высоких идеалов, отсутствие культуры изломали характеры этих людей. Вполне соответствует и внешняя обстановка их существования: «множество всего покосившегося, полуразвалившегося или развалившегося совсем. Эту картину дополняют ужасы осенней грязи, ужасы темных осенних ночей, оглашаемых сиротливыми криками «караул!», и всеобщая бедность, в мамаевом плену у которой с незапамятных времен томится убогая сторона».

Г. Успенский с первых же строк цикла дает читателю почувствовать атмосферу разрушения, дикости, «изжитости».

Картины существования (их нельзя назвать жизнью!) русских людей типичного провинциального городка, собранные вместе, создали панораму более страшную, чем та, которую позднее нарисовал Щедрин в «Истории одного города». Там символический город — Россия с пустынными пространствами, домами-казармами, хищниками-градоначальниками, совершающими дикие набеги на обывателей, трясущихся от страха. Градоначальники, в сущности, не люди, а чудовища в человеческих масках: в голове одного вместо мозга примитивный говорящий аппарат, у другого трюфельная начинка, третий — сладострастная обезьяна, четвертый — жестокий идиот. Это даже и не человеческие выродки, а дикая сила, пришедшая в город извне. Глуповским обывателям свойственны основные черты растеряевцев: забитость, страх, покорность, отсутствие высоких целей. И то не всем. Старик Евсеич, например, иной. Это душа живая, протестующая.

На Растеряевой улице Г. Успенского нет даже проблеска

сознания. И люди, живущие на ней, реальны до мелочей, их поступки вполне типичны для многомиллионной массы народа данного исторического периода. Собранный в фокус жизнь российской Растеряевки ужаснее и безнадежнее щедринского города Глупова. Глуповцы еще могут стать людьми, уничтожив градоначальников. Все-таки главная цель у них есть, она подспудно живет в их сознании. Растеряевцы же люди, умертвившие в себе почти все человеческое, разумное. И они не знают, с чего начинать, чтобы вернуться к осмысленной, настоящей жизни. Их враг многолик и вездесущ. Он не только поработил их, но и создал такими, какие они нужны ему. Это эксплуататорский социальный строй, проникший во все поры их жизни, в плоть и кровь.

Цикл «Нравы Растеряевой улицы» трагичен. В тот период, когда он создавался Г. Успенским, и даже позднее, когда композиционно объединялся, жизнь самодержавной России не давала реальных надежд на скорое ее изменение. Автор понимал, какая долгая и трудная борьба предстоит передовым русским людям, чтобы вернуть растеряевцам человеческий образ, вдохнуть в них живую душу борцов и преобразователей.

Многословность Растеряевой улицы соответствует обобщенному, всеохватывающему ее смыслу. Только крестьян нет здесь. Им будет посвящено все дальнейшее творчество Г. Успенского. Но в принципе законы Растеряевки распространяются и на русскую деревню второй половины XIX века. Жизнь крестьян пореформенной поры была в такой же степени трагична и безысходна, как и городских растеряевцев. И так же наполнена мелочной борьбой за выживание, за «ухищрение» убогого быта.

Объединив очерки разных циклов в единое целое, автор в качестве связующего звена обрисовал фигуру становящегося буржуа — Прохора Порфирыча. И не случайно. Прохор — явление нового строя, всеми корнями связанное со старым, с Растеряевкой. Двойственна не только его жизненная роль, но и его биография. Он сын кухарки и дворянина-чиновника. Восприняв от матери склонность к труду, он в такой же степени воспринял от отца стремление к грабежу, паразитизму и лжи. Пройдя сквозь тяжкие годы ученичества у хозяйчиков-кустарей, Прохор стал мастером, но не приобрел ни одной черты, свойственной сознательному труженику. Прохор работал как кустарь, сам сбывая свою продукцию. «Намерения Порфирыча насчет своего брата,

рабочего человека, были не совсем чисты. Самым яростным желанием его в ту пору было засесть сказанному брату на шею и орудовать, пользуясь минутами его «полоумства»... Ему и в голову не могло прийти... размышлять о том, что перекабыльство и полоумство, которые он усматривает в нравах своих собратий... порождено слишком долгим горем, все покорившем косушке», — замечает автор.

Прохор хорошо уяснил себе, что время пришло особое. «Время теперь самое настоящее!.. Только умей наметить, разжечь в самую точку!.. Подкараулил минутку — только пяточком помахивай!»

Описание «первого шага» Прохора, начала его превращения в мироеда, очень близко по своей психологической выразительности к картинам романа «Господа Головлевы» Щедрина, написанного позднее. Особенно сходны сцены смерти «барина» — отца Прохора и смерти Павла Головлева. Схожесть эта объясняется тем, что Щедрин, как и Успенский, раскрывал психологию представителя эксплуататорского класса, утратившего всякие моральные принципы. Буржуа Прохор идет на смену Иудушке-крепостнику и его брату, Павлу, но все они порождены одной социальной почвой, преследуют одну хищническую, антинародную цель.

Прохор Порфирыч «оберегает» имущество умирающего «барина», готовит поминки, угощает ограбленных им маменьку и братца, точно так же, как Иудушка Головлев. «Авось бог! Кушайте, маменька, кушайте!..» «Господи, братец!» — со слезами в голосе говорит Прохор, пряча их деньги. И потом, когда «братец» понимает наконец, что он ограблен, и, уходя из дома, проклиная Прохора, тот бежит вслед за ним до ворот и лицемерно твердит: «Сейчас самовар готов, братец...» Откровенный цинизм и оподление души Прохора изумляет даже грабителей «старого закала». Выслушав бесчеловечный замысел Прохора в отношении старухи нищенки, у которой он отбирает избу, приказный чиновник содрогнулся. «Однако, извините меня... как вы молоды, и какая у вас в душе подлость!» — говорит он Прохору. «Что делать! Время не такое!» — нагло отвечает тот. И дальше поступает согласно законам нового времени: эксплуатирует нанятого им рабочего, скупает за бесценок и перепродает изделия ремесленников, прибирает к рукам вещи, оставляемые бедным людям в заклад кабатчику. И наконец женится из-за денег на сожительнице офицера. Все это пока только подготовка к широкой грабитель-

ской деятельности, к открытию большого «собственного дела».

Прохор не производитель, а хищник. «В качестве умного человека, он устроит кабак около какой-нибудь большой фабрики, будет давать рабочим в долг, под условием получать деньги из рук хозяина... В воображении Прохора Порфирыча кабак этот рисовался какою-то разверстою пастью, которая, не переставая, будет глотать черные фигуры мастеровых...»

Образ Прохора в «Нравах Растеряевой улицы» образует устойчивое звено сюжета. Вокруг него группируются люди самых различных судеб. Но, проникая за высокие заборы и в покосившиеся домишки растеряевцев, Прохор обнаруживает там не только непохожие характеры, но и общие горести, трагедии, вызванные одной причиной — собственническим укладом жизни.

И во всей этой многоликой толпе нет ни одного образа, который не запомнился бы читателю своими подлинно живыми чертами.

Формирование капиталистического хищника-мироеда с необычайной убедительностью показано на примере жизни и поведения Прохора Порфирыча. О предыдущей жизни, о начале «оподления души» Прохора читатель узнает из его собственного рассказа в кабаке, а дальнейшее становление хищника изображено через его беседы с различными растеряевцами и хождение к ним в гости. Здесь автор решает сразу две задачи: показывает среду, людскую массу, в которой жил и действовал Прохор и которая определила его психологию, а также самый процесс формирования его характера. Авторские комментарии лаконичны, они как бы только подводят итог.

Этот способ изображения будет потом основным не только в творчестве Успенского, но и в творчестве близкой ему группы писателей-народников 70—80-х годов.

Как и Успенский, они рисовали в основном коллективный образ народа.

Растеряевка калечит человека и физически и нравственно. На всех растеряевских типах лежит печать неполноценности. Здоровье большинства из них разрушено пьянством, а разум в плену у диких предрассудков и тупого равнодушия.

Страх, покорность, безнадежность, вызванные вековым рабством, были характерны для большинства народа в первые пореформенные годы. «Вечное, беспрерывное беспо-

койство о «виновности» самого существования на свете пропитало все взаимные отношения, все общественные связи, все мысли... Уверенности, что человек имеет право жить, не было ни у кого: напротив — именно эта-то уверенность и была умерщвлена... Все простые, обыкновенные люди не жили — «мыкались» или просто «кормились», но не жили... Ни одной светлой точки не было на горизонте. «Пропадешь!» кричали небо и земля, воздух и вода... И все ежилось и бежало от беды в первую попавшуюся нору».

Позднее Успенский и другие писатели демократического лагеря нарисуют образ торжествующего, могущественного буржуа — представителя нового правящего класса России — «господина Купона». В «Нравах Растеряевой улицы» такой тип только намечен, здесь преобладают мелкие хищники. И счастливых среди них нет.

Большинство хищников, как и их жертвы, погрязли в мелочах быта, лишены всякой жизненной перспективы. И часто они сами становятся жертвами созданных ими обстоятельств.

Образ мелкого чиновника Толоконникова по силе художественной выразительности стоит рядом с образом Прохора. В Толоконникове Успенский показал обезчеловечивание растеряевцев, формирование члеловеконенавистников. Сын сельского дьячка, с детства много битый, «неповоротливый и угрюмый» Толоконников, пройдя годы чиновничьей выучки, превратился в самодура. Все его мысли и желания сосредоточились на изобретении разных издевательств над людьми. Сначала он издевался над кухаркой, потом над целой семьей: матерью и тремя дочерьми Претерпеевыми. Искусно затянув в свои сети бедствующую семью подачками, выражением сочувствия, Толоконников сделал этих и без того робких людей своими рабами. «Изобретательность его в деспотическом желании довести семью до непрестанного к нему внимания и страха перед ним доходила до виртуозности. Вариации ее были, поистине, изумительны». Он заставлял упрашивать себя обедать со середины дня до глубокой ночи и, доведя людей до полного изнеможения, кричал соседям, что его морят голодом. «Обезумевшие, превратившиеся в каких-то автоматов» Претерпеевы тем не менее нашли в себе силы взбунтоваться. Но Толоконников ушел от них только тогда, когда выполнил всю свою программу издевательств, заставив отказаться от них жениха одной из дочерей.

В мире Растеряевки нашелся человек, который с охотой пошел навстречу Толоконникову. Это была старшая некрасивая дочь мелкого помещика, которую ненавидела ее сестры потому, что она мешала их замужеству. Затравленная своей семьей, она отдала себя на растерзание Толоконникову. Он торжествующе восклицал: «Так настрашена, так настрашена, боже защити!.. Позвольте попросить у вас воды, скажешь иной раз ей... Ту же минуту несет воду и чмок в руку!.. Каково?» Друг Толоконникова — медик Хрипушин замечал, что у этой покорной жены «слезы не просыхали на глазах...».

Но на Растеряевой улице живут «людоеды» и более высоких рангов. Таков отставной «статский генерал» Калачев, который «считался извергом и зверем во всей Растеряевой улице». Семья была доведена им до дикого страха. И, что удивительно, Калачев не хотел зла семье, все время пытался внести мир и понимание в отношения. Но вся атмосфера Растеряевой улицы вела к бессмыслице, доброе воспринималось как злое, неясное порождало ужас. «Надо всем домом, надо всей семьей генерала царило какое-то «недоразумение», вследствие которого всякое искреннее и, главное, действительно благое намерение его (генерала. — М. Г.), будучи приведено в исполнение, приносило существеннейший вред... Горе его в том, что, зная «свою правду», он не знал правды растеряевской... Он не знал, что слова его, всегда требовавшие смысла от растеряевской бессмыслицы, еще более обесмысливали ее». Выхода из этого ада не было. Плакала и дрожала от страха семья, плакал и проклинал свою жизнь сам Калачев.

Растеряевка уравнивала в несчастье и бессмыслии всех: и угнетателей и угнетенных. Жестокие «недоразумения» доводили людей до гибели. Муж властной мещанки Балканихи умер, когда она застала его лакомящимся вареньем, ее племянник Кузька погиб, пытаясь на спор выпить четверть пива, хотя до этого был трезвенником.

«Темный богач» Дрыкин, женившись на молоденькой, сразу и навсегда «испугал ее», заставив выполнять свои приказания без слов, одним движением бровей. Но когда он ослеп, его супруга развернулась во всю ширь своей растеряевской природы: она не только сполна отплатила мужу, но и выгнала из дома его детей от первой жены.

Влача жизнь, недостойную человека, растеряевский обы-

ватель, погруженный в мелочи и пустяки, не успевал осмыслить ее трагичность. Проблеск разума приходит в редкий момент «отчуждения», «то есть когда в отуманенные головы гостем вступает здравый рассудок». Тогда страшным кажется не только настоящее, но и будущее. «Вот и лето!» — говорит обыватель и, сказать по совести, говорит не без тайного ужаса, потому что впереди, в неизвестном количестве будущих годов, видится ему то же тоскливое ожидание проливных дождей, вьюг и метелей. И опять все то же!»

Растеряевка — символ духовного и физического рабства и общественного застоя. «Растеряева улица для того, чтобы существовать так, как существует она теперь, требовала полной неподвижности во всем... Честному, разумному счастью здесь места не было», — пишет Успенский. Подлинная жизнь, с ее борьбой, идеалами, радостями и трагедиями, проходит мимо растеряевцев. Они замечают только смену времен года, тепла и холода.

В начале 70-х годов Щедрин доведет изображение Растеряевки Успенского до ее логического конца. В «Истории одного города» читатель увидит предельное обесмысливание жизни глуповцев всех общественных рангов. Здесь тоже пойдет речь не о подлинных «свойствах» народного характера, а о «наносных атомах», о воздействии на психику народа кабалы и угнетения.

И с еще большей резкостью и определенностью, чем Успенский, Щедрин вынесет приговор всей глуповской общественной системе: долготерпению и покорности народа. Народу, «выносящему на своих плечах Бородавковых, Бурчеевых и т. п., я действительно сочувствовать не могу», — скажет Щедрин.

Успенский обличал растеряевщину в характерах всех сословий России, в том числе и мастеровых. Он не показал ни самый процесс работы на фабриках (в цикле очерков изображены оружейный завод и фабрика гармоник), ни условия работы. Он нарисовал только сцену выдачи полочки, но и этой сцены оказалось достаточно, чтобы увидеть жестокий произвол капиталиста и рабскую пассивность работающих на него. «Народ этот делается робким, трусливым, даже начинает креститься, когда наконец настает самая минута расчета и хозяин принимается громыхать в мешке медными деньгами. Начинается шептанье; последние ряды ежатся к задней стене; иные, закрывая глаза и заслонившись

расчетной книжкой, каким-то испуганным шепотом репетируют монолог убедительнейшей просьбы хозяину: «Самойл Иваныч!.. ради господа бога! Сичас умереть, на той неделе как угодно ломайте... Батюшка!..» Получив гроши, «толпы рабочих, выходя из ворот фабрики, разделялись на партии: одни шли прямо в кабак, другие сначала в баню и потом в кабак». Беда русского народа заключалась не только в том, что он был беден, нищ, а главным образом в том, что он, по выражению Щедрина, «не сознает своей бедности. Приди он к этому сознанию, его дело было бы уже наполовину выиграно».

В «Нравах Растеряевой улицы» Г. Успенского не только раскрыты социальные процессы, происходившие в России в первое послереформенное десятилетие, здесь с предельной наглядностью изображены все сословия, представлена основная масса народа.

Главным средством изображения служит Успенскому речь персонажа. Большую роль играет также портретное мастерство автора, умеющего в нескольких словах передать характернейшие черты типа. Забыть индивидуальные и коллективные портреты растеряевцев Успенского невозможно. Прохор Порфирыч и «медик» Хрипушин являются звеньями, связывающими воедино канву сюжета книги.

Хрипушин «лечит» растеряевских обывателей, точнее, под видом лечения обирает их. Это пьяница, невежда и паразит, дурачащий всех ради рюмки водки. Он прочно сел на шею обывателям. Его лечение, конечно, не помогало, но люди не могли устоять перед его устрашающей физиономией. «Отроду никто не видывал более убийственного лица. Представьте себе большую круглую, как глобус, голову, покрытую толстыми рыжими волосами и обладавшую щеками до такой степени крепкими и глазами, сверкавшими таким металлическим блеском, что при взгляде на него непременно являлось в воображении что-то железное, литое, что-то вроде пушки, даже заряженной пушки... Маленький, как пуговица, нос и выпуклости щек были разрисованы множеством синих жилок. Общий эффект физиономии завершался огненного цвета усами, торчащими кверху наподобие кривых турецких сабель... Первое впечатление, произведенное Хрипушиным на пациента, было всегда так велико, что никакая нелепица не могла повредить его авторитету в глазах слушателей». Человек истукан, чудовище,

подавив волю растеряевцев, мог потом заставить их верить в лечебную силу любых «примочек».

Почтение вызывало у обывателей потертое «немецкое» пальто Прохора Порфирыча и особенно его физиономия, которая «носила следы постоянной сдержанности, вдумчивости, дела, что сам Прохор Порфирыч называл «расчетом», руководясь им во всех своих поступках». Прохор, готовящийся к ограблению своих родных после смерти отца, имеет вид неуловимого злоумышленника: «В глазах его сразу, мгновенно прибавилась какая-то новая, острая черта, какие появляются в решительные минуты... Одевшись в свое драповое пальто с карманами назад, он почему-то поднял воротник, сплюснул шапку, и строгая фигура его изменилась в какую-то юркую, готовую нырнуть и провалиться сквозь землю, когда это понадобится». Юркость, извилистость фигуры соответствуют характеру Прохора — его стремлению влезть в доверие к человеку, окружить его.

Рисуя коллективный портрет «растеряевцев», Г. Успенский включал в него типичные черты конкретных представителей какой-либо группы или класса. Пистолетные мастера — фабричные рабочие, вечно пьяные с горя и нищеты, представлены в виде: «растрепанной, ободранной и тощей фигуры рабочего человека, с свалывшейся войлоком бородой, в картузе, простреленном и пулей и дробью во время пробы ружья, с какими-то отчаянными порывами ежеминутно доказать, что «жизнь — копейка»...»

Пейзаж, обстановка действия, сами вещи, окружающие человека, рисуются Г. Успенским в неразрывной связи с происходящими событиями, с настроением персонажа, его духовной сущностью.

Прохор совершил наглый грабеж: он отнял у старухи-нищенки избу и после ремонта вселился в нее. Как ни украшал и ни крепил он развалюху, она оставалась по-прежнему нелепой, непохожей на нормальное человеческое жилье. Так не похож был на нормального человека и сам хозяин. «Скоро ярко выбеленная изба пестрела всюду множеством светлых планок, досок, досчатых четырехугольников, ярко вылегавших на почерневших и полусгнивших досках крыши, ворот и забора. И несмотря на такие старания, изба все-таки напоминала физиономию обезьяны, если посмотреть на нее сбоку».

Мещанин Лубков, незадачливый торговец металлоломом, рыхлый и сонный человек, «живет в большом ветхом

доме, с огромной гнилой крышей. Гнилые рамы в окнах, прилипнувшие к ним тонкие кисейные занавески мутно-синего цвета, оторванные и болтавшиеся на одной петле ставни, аляповатые подпорки к дому... все это весьма обстоятельно дополняло беспечную фигуру хозяина... Беспорядок, отпечатывавшийся на доме и на хозяине, отмечал едва ли не в большей степени и все действия его».

Его бойкая, гуляющая жена была причиной домашнего беспорядка. Она занимала целую ораву детей от неизвестных отцов, одевалась за счет почитателей. Сама ее внешность подчеркивала в ней что-то легкомысленное и ядовитое: «Молодая черномазенькая смазливая... в маленькой шерстяной косынке на плечах, изображавшей красных и черных змей или, пожалуй, пиявок».

Важнейшим достоинством цикла «Нравы Растеряевой улицы» является язык, которым он написан. Язык подлинно русский, народный, изобилующий необычайно точными и яркими определениями, образами, сравнениями, пронизанный юмором.

А. Серафимович верно заметил, что «в «Нравах Растеряевой улицы» Успенский еще мог защищаться от острой тревоги за судьбу «обглоданного люда» молодым смехом, юмором». Но уже и здесь, как мы старались показать, зарождалась политическая сатира Г. Успенского, близкая к щедринской. Впоследствии она станет острее, беспощаднее.

Г. Успенский был великим мастером диалога. Собственно говоря, «Нравы Растеряевой улицы» на три четверти состоят из диалогов. Любят поговорить с растеряевцами Прохор, Хрипушин, кабатчик. Обсуждают события своей жизни растеряевцы и дома и на улице.

Речь растеряевца содержит его исчерпывающую характеристику: бедность или богатство его души, черты характера, отношение к людям, сущность его замыслов и намерений. Даже если он изъясняется намеками.

Прохор, рвущийся оседлать «обглоданный люд», весьма неглуп, разбирается в людях, к каждому имеет свой подход. Чиновнику он может изложить теорию «рассудительного житья», способы обуздания народа: «Ему (рабочему. — М. Г.) надо по крайности десять годов пьянствовать, чтобы в настоящее понятие войти. А куда он такие «алимонины» пускает, умному человеку не околевать... не из чего... Лучше же я его в полоумстве захвачу, потому полоумство

это мне расчет составляет». Он не только может рассуждать на любую тему, но и изобретает при рассуждении новые слова. Например, «несусветное перекабыльство». «Перекабыльство? — спрашивает чиновник. — Да больше ничего, что одно перекабыльство. Потому жить-то зачем — они не знают. Вот-с». Автор в сноске поясняет это новое слово, изобретенное Прохором.

Язык Г. Успенского позволяет читателю почувствовать подлинное богатство народного русского языка второй половины XIX века. Даже люди малоразвитые и те умеют судить о своих увлечениях своеобразно, словами не избитыми. Куровод и охотник Богоборцев жалуется, что у него от скуки «Ципляки как есть все зачичкались», то есть заболели глазами. «Есть курица голландская, и есть курица шампанская... шампанская курица бурдастая, из сибиряков... бурде-во! Понял?» Ругая соперника по охоте, Богоборцев кричит: «Чижа паленого смылит он! Опять индюшка: ежели в случае ее по башке: тюк! она летит торчмя головой! Но аглицкий петух имеет свой расчет: он сперва клюет землю...»

Только уж совсем «очумевший» от постоянного пьянства мастеровой не может говорить связно и обстоятельно. Речь его похожа на бессмысленное мычание. «Сдел... милость! Ах ты, боже мой! а? Отец! Да разве... Ах ты, боже мой!» — хрипит он, выпрашивая водки у кабатчика.

В «Нравах Растеряевой улицы» нет типов передовых рабочих.

Пробуждение классового сознания народа Успенский покажет в последующих произведениях. Цикл «Нравы Растеряевой улицы» ставил иные задачи, которые не потеряли своей актуальности и позднее. Проблемы народной пассивности, дикости нравов крепостнической России, социальной обусловленности характера человека стояли в это время и позднее не только перед Успенским, но и перед всей революционно-демократической литературой.

Не случайно цикл растеряевских очерков имел продолжение. В последующее издание книги Успенский включил раздел «Растеряевские типы и сцены», где были собраны вместе очерки, рассказы и сцены, написанные после «Нравов Растеряевой улицы». Добавлен был также цикл «Столичная беднота». Это свидетельствует об очень широком понятии «растеряевщины». «Растеряева улица» еще долго «дописывалась» во многих отрывках и очерках

последующих лет», — говорил Глеб Успенский. Многие циклы очерков Г. Успенского 70—80-х годов и, прежде всего «Разорение», «Крестьянин и крестьянский труд», «Власть земли», показывают процесс глубоких социальных перемен во всероссийской «Растеряевке».

Начиная с 1868 года идейное и художественное развитие Успенского проходило в условиях благотворного творческого общения с Некрасовым и Щедриным. В их журнале «Отечественные записки» он печатался вплоть до закрытия журнала в 1884 году. Щедрин считал Успенского «самым необходимым писателем» для своего журнала. Это, однако, не мешало ему резко критиковать идейные срывы Успенского, особенно в период его увлечения народнической теорией.

Новые условия периода революционной ситуации в России (1879—1881) сказались на центральном образе «Разоренья» — рабочем Михаиле Ивановиче. Застойный, тупой и жестокий мир лихонимцев и накопителей здесь судит сознательный рабочий. Он выступает как совесть народа, как представитель класса, призванного снести этот строй «прижимки» и эксплуатации. Результатом этой «прижимки», по объяснению Михаила Ивановича, было «одурение и обнищание простого человека, что и можно видеть на нашем рабочем, на нашем простом мужике».

Многовековая эксплуатация, терзая людей физически, убивала в них душу, сознание. «Она изуродовала человека до того, что он лишился возможности выразить то, что у него на душе, а может только тупо смотреть, молча плакать, скрипеть зубами и вертеть кулаком в груди».

Множество подобных типов, духовно искалеченных людей нарисовали и писатели-народники (Н. Наумов, С. Каронин-Петропавловский). Они же создали и картины всеобщего разорения крестьянской России. Как и Г. Успенский, Щедрин впоследствии раскрыл процесс губительного обездушивания, потери идеалов, смысла жизни не только в среде угнетенных, но и в среде угнетателей. Пример тому — головлевское семейство. В «Разорении» Г. Успенского это показано на дворянских и мироедских семействах Черемухиных, Птицыных, Уткиных. Они, как и Головлевы, умирают трудной и «постыдной» смертью. Паразитизм и бездуховность сделали их всех обреченными. Как и молодые Головлевы, они вынесли из родного гнезда души, «наполненные прахом». Щедрин дополнил и развил в своем вели-

ком романе-хронике тему, поставленную молодым Г. Успенским.

Бессмысленность жизни, посвященной мелочам, в «Нравах Растеряевой улицы», потому что писатель взял не одну Растеряевку, а всю Россию. Большое место уделено петербургской Растеряевке, куда попадает ненадолго Михаил Иванович во время своих странствий. В трущобах российской столицы он видит массы гибнущих растеряевцев различных сословий и классов: здесь дворяне, чиновники, интеллигенция, рабочие, крестьяне: «Все было поглощено, задавлено, уничтожено бесследно. Как смутно чувствовали эти люди свои душевные потребности, как мало было у них средств выразить свои желания, как отвыкли они от этих насущных потребностей души, без которых обходилась столетняя, поистине мученическая жизнь!»

Он создал также ряд глубоко страдающих за народ образов прогрессивной интеллигенции, людей, «невинно убиенных совестью», готовых на любые жертвы ради народного блага.

По силе и значимости обобщения понятие «растеряевщина» равно понятию «обломовщина» у Гончарова, «глуповщина» у Щедрина. Оно символизирует неизлечимую болезнь общества, порожденную собственническим социальным строем. Вскрывая и обличая эту болезнь, авторы призывают к изменению общественных отношений.

Глеб Успенский одним из первых русских писателей нарисовал широкую картину классовой борьбы в капитализирующейся России, в городе и деревне. В «Нравах Растеряевой улицы» намечены главные контуры этой картины. С. Есенин, прочитав «Нравы Растеряевой улицы» еще юношей, писал в 1915 году: «Когда я читаю Успенского, то вижу перед собой всю горькую правду жизни. Мне кажется, что никто еще так не понял своего народа, как Успенский... Для того, чтобы познать народ, не нужно было ходить в деревню. Успенский видел его и на Растеряевой улице. Он показал его не с одной стороны, а со всех».

Как мы знаем, Успенский с такой же художественной силой изобразил и русскую деревню периода капитализации.

В мировоззрении Г. Успенского были и противоречия (народнические иллюзии), обусловленные эпохой, в которую он жил. Он не видел реальной, скорой перспективы

уничтожения хищнического строя, где хозяином был «господин Купон».

«Для самого Г. Успенского эти противоречия были безысходно трагическими. Но для многих его читателей они расчищали путь к принятию нового революционного мирозерцания, указавшего выход», — писала ленинская газета «Искра» в связи со смертью Успенского, последовавшей 21 марта 1902 года.



Г. Н. Пестелов

ТРАГИЧЕСКАЯ РАЗДВОЕННОСТЬ

(«Художники», «Надежда Николаевна»,
«Встреча» В. М. Гаршина)

Среди выдающихся русских писателей последней четверти XIX века, связанных в своем идейном развитии с общедемократическим движением, особое место занимает Всеволод Гаршин. Его творческая деятельность продолжалась всего десять лет. Она началась в 1877 году — созданием рассказа «Четыре дня» — и была внезапно прервана в начале 1888 года трагической гибелью писателя.

В отличие от более старших писателей-демократов своего поколения — Мамина-Сибиряка, Короленко, — у которых к началу их художественного творчества уже сложились определенные общественные убеждения, Гаршин всю свою недолгую творческую жизнь испытывал напряженные идейные искания и связанную с ними глубокую нравственную неудовлетворенность. В этом отношении у него было некоторое сходство с его младшим современником, Чеховым.

Идейно-нравственные искания писателя впервые с особенной силой проявились в связи с началом русско-турецкой войны 1877 года и отразились в небольшом цикле его военных рассказов. Они написаны по личным впечатлениям

Гаршина. Оставив студенческие занятия, он добровольно ушел простым солдатом на фронт, чтобы принять участие в войне за освобождение братского болгарского народа от многовекового турецкого порабощения.

Решение идти воевать далось будущему писателю не легко. Оно приводило его к глубоким душевным и умственным волнениям. Гаршин принципиально был против войны, считая ее делом безнравственным. Но он возмущался зверствами турок над беззащитным болгарским и сербским населением. А главное, он стремился разделить все тяжелые испытания войны с простыми солдатами, с русскими крестьянами, одетыми в шинели. При этом ему приходилось защищать свое намерение перед иначе мыслящими представителями демократической молодежи. Они считали такое намерение безнравственным; по их мнению, люди, добровольно участвующие в войне, содействуют военной победе и укреплению русского самодержавия, жестоко угнетавшего крестьянство и его заступников в собственной стране. «Вы, значит, находите безнравственным, что я буду жить жизнью русского солдата и помогать ему в борьбе... Неужели будет более нравственно сидеть сложа руки, тогда как этот солдат будет умирать за нас!..» — возмущенно говорил Гаршин.

В сражениях он вскоре был ранен. Затем написал первый военный рассказ «Четыре дня», в котором изобразил долгие мучения тяжело раненного солдата, оставшегося без помощи на поле боя. Рассказ сразу принес молодому писателю литературную известность. Во втором военном рассказе «Трус» Гаршин воспроизвел свои глубокие сомнения и колебания перед решением идти на войну. А затем последовала небольшая повесть «Из воспоминаний рядового Иванова», описывающего тяготы долгих военных переходов, взаимоотношения солдат и офицеров и неудачные кровавые столкновения с сильным врагом.

Но трудные поиски пути в жизни были связаны у Гаршина не только с военными событиями. Его мучил глубокий идейный разлад, который переживали широкие круги русской демократической интеллигенции в годы крушения народнического движения и усиливавшихся правительственных репрессий. Хотя Гаршин еще до войны написал публицистический очерк против земских либералов, презирающих народ, он, в отличие от Глеба Успенского и Короленко, не знал хорошо жизни деревни и как художник не был глубоко затронут ее противоречиями. Не было у него и той

стихийной враждебности к царской бюрократии, к обывательской жизни чиновников, которая у раннего Чехова выражалась в его лучших сатирических рассказах. Гаршина занимала по преимуществу жизнь городской разночинной интеллигенции, противоречия ее нравственных и бытовых интересов. Это и отразилось в его лучших произведениях.

Значительное место среди них занимает изображение идейных исканий в среде художников-живописцев и оценивающих их творчество критиков. В этой среде продолжалось, а в конце 70-х годов даже усилилось столкновение двух взглядов на искусство. Одни признавали в нем лишь задачу воспроизведения прекрасного в жизни, служения красоте, далекого от каких-либо общественных интересов. Другие — и среди них была большая группа живописцев-«передвижников» во главе с И. Е. Репиным и критиком В. В. Стасовым — утверждали, что искусство не может иметь самодовлеющего значения и должно служить жизни, что оно способно отражать в своих произведениях самые сильные общественные противоречия, идеалы и стремления обездоленных народных масс и их заступников.

Гаршин, еще будучи студентом, живо интересовался и современной живописью и борьбой мнений о ее содержании и задачах. В это время и позднее он опубликовал ряд статей о художественных выставках. В них, называя себя «человеком толпы», он поддерживал основное направление искусства «передвижников», высоко оценивал картины В. И. Сурикова и В. Д. Поленова на исторические сюжеты, но хвалил и пейзажи, если в них природа изображалась самобытно, не по шаблону, «без академического корсета и шну ровки».

Гораздо глубже и сильнее писатель выразил отношение к основным направлениям современной ему русской живописи в одном из лучших своих рассказов — «Художники» (1879). Рассказ построен на резкой антитезе характеров двух вымышленных героев: Дедова и Рябинина. Оба они — «ученики» Академии художеств, оба пишут с натуры в одном «классе», оба талантливы и могут мечтать о медали и о продолжении своей творческой работы за границей в течение четырех лет «на казенный счет». Но понимание ими смысла своего искусства и искусства вообще противоположное. И через этот контраст писатель с большой точностью и психологической глубиной раскрывает нечто более важное.

За год до того, как Гаршин воевал за освобождение Болгарии, умирающий Некрасов в последней главе поэмы «Кому на Руси жить хорошо», в одной из песен Гриши Добросклонова, поставил вопрос — роковой для всех начинающих тогда свою жизнь мыслящих разночинцев. Это вопрос о том, какой из «двух путей», возможных «Средь мира дольного/Для сердца вольного», надо себе выбрать. «Одна просторная/Дорога торная», по которой «громкая, /К соблазну жадная/Идет толпа...» «Другая — тесная/Дорога честная/По ней идут/Лишь души сильные,/любеобильные/На бой, на труд/ За обойденного,/за угнетенного...»

Некрасовскому Грише был ясен его путь. Герои же рассказа Гаршина только еще выбирали его. Но в сфере искусства антитеза их выбора сразу выявлена писателем вполне отчетливо. Дедов ищет для своих картин только прекрасную «натуру», по своему «призванию» он пейзажист. Когда он катался на лодке по взморью и захотел написать красками своего наемного гребца, простого «парня», он заинтересовался не его трудовой жизнью, а только «красивыми, горячими тонами освещенного заходящим солнцем кумача» его рубахи.

Представляя себе картину «Майское утро» («Чуть колыхнется вода в пруде, ивы склонили на него свои ветви... облака окрасились в розовый цвет...»), Дедов думает: «Вот это искусство, оно настраивает человека на тихую, кроткую задумчивость, смягчает душу». Он полагает, что «искусство... не терпит, чтобы его низводили до служения каким-то низким и туманным идеям», что вся эта мужичья полоса в искусстве — чистое уродство. Кому нужны эти пресловутые репинские «Бурлаки»?

Но это признание прекрасного, «чистого искусства» насколько не мешает Дедову думать о своей карьере художника и о выгодной продаже картин. («Вчера выставил картину, и сегодня уже спрашивали о цене. Дешевле 300 не отдам») И вообще он думает: «Нужно только прямее относиться к делу; пока ты пишешь картину — ты художник, творец; написана она — ты торгаш, и чем ловче ты будешь вести дело, тем лучше». И никакого разлада с богатой и сытой «публикой», покупающей его красивые пейзажи, у Дедова нет.

Совсем иначе осознает отношение искусства к жизни Рябинин. У него есть сочувствие к жизни простых людей.

Он любит «толкотню и шум» набережной, с интересом смотрит на «поденщиков, таскающих кули, вертящих ворота и лебедки», и он «научился рисовать трудящегося человека». Он работает с наслаждением, для него картина — «мир, в котором живешь и перед которым отвечаешь», и он не думает о деньгах ни до, ни после ее создания. Но он сомневается в значении своей художественной деятельности и не хочет «служить исключительно глупому любопытству толпы... и тщеславию какого-нибудь разбогатевшего желудка на ногах», который может купить его картину, «написанную не кистью и красками, а нервами и кровью...».

Уже всем этим Рябинин резко противопоставит Дедову. Но перед нами только экспозиции их характеров, и из них вытекает у Гаршина антитеза тех путей, по которым пошли дальше в своей жизни его герои. У Дедова это упорительные успехи, у Рябинина — трагический срыв. Его интерес к «трудящемуся человеку» скоро перешел от труда «поденщиков, вертящих ворота и лебедки» на набережной, к такому труду, который обрекает человека на скорую и верную смерть. Тот же Дедов — он, по воле автора, работал раньше на заводе инженером — рассказал Рябинину о «рабочих-глухарях», клепальщиках, а затем показал ему одного из них, держащего болт изнутри «котла». «Он сидел, согнувшись в комок, в углу котла и подставлял свою грудь под удары молота».

Рябинин был так поражен и взволнован увиденным, что «перестал ходить в академию» и быстро написал картину, изображающую «глухаря» во время его работы. Художник недаром и раньше думал о своей «ответственности» перед тем «миром», который он взялся изображать. Для него его новая картина — это «созревшая боль», после нее ему «ничего уже будет писать». «Я вызвал тебя... из темного котла,— думает он, мысленно обращаясь к своему созданию,— чтобы ты ужаснул своим видом эту чистую, прилизанную ненавистную толпу... Смотри на эти фраки и тренды... Ударь им в сердца... Убей их спокойствие, как ты убил мое...»

А дальше Гаршин создает в своем сюжете эпизод, полный еще более глубокого и страшного психологизма. Новая картина Рябинина продана, и он получил за нее деньги, на которые «по требованию товарищей» устроил им «пирушку». После нее он слег в тяжелом нервном заболевании, и в бредовом кошмаре сюжет его картины приобретал для него ши-

рокое, символическое значение. Ему слышатся удары молота по чугуну «огромного котла», потом он оказывается «в громадном, мрачном заводе», слышит «неистовый крик и неистовые удары», видит «странное, безобразное существо», которое «корчится на земле» под ударами «целой толпы», и среди нее своих «знакомых с остервенелыми лицами... А затем у него происходит раздвоение личности: в «бледном, искаженном, страшном лице» избиваемого Рябинин узнает свое «собственное лицо» и в то же время сам «замахивается молотом», чтобы нанести себе «неистовый удар»... После многих дней беспомысленности художник очнулся в больнице и понял, что «впереди еще целая жизнь», которую он хочет теперь «повернуть по-своему...».

И вот рассказ быстро приходит к развязке. Дедов «получил большую золотую медаль» за свое «Майское утро» и уезжает за границу. Рябинин о нем: «Доволен и счастлив невыразимо; лицо сияет как масляный блин». А Рябинин ушел из академии и «выдержал экзамен в учительскую семинарию». Дедов о нем: «Да он пропадет, погибнет в деревне. Ну, ни сумасшедший ли это человек?» И автор от себя: «На этот раз Дедов был прав: Рябинин действительно не преуспел. Но об этом — когда-нибудь после».

Ясно, по какому из двух жизненных «путей», намеченных в песне Гриши Добросклонова, пошел каждый из героев Гаршина. Дедов и дальше, может быть, очень талантливо будет писать красивые пейзажи и «торговать» ими, «ловко ведя это «дело». А Рябинин? Почему он не пошел «на бой, на труд», к чему призывал герой Некрасова, а только на труд — на тяжелый и неблагоприятный труд деревенского учителя? Почему он в нем «не преуспел»? И почему автор, отложив ответ на этот вопрос на неопределенное время, так и не вернулся к нему?

Потому, конечно, что Гаршин, как и очень многие русские разночинцы со стихийно-демократическими стремлениями, в 1880-е годы, в период поражения народничества, находился на идейном «распутье», не мог дойти до какого-то определенного осознания перспектив русской национальной жизни.

Но при этом и отрицание Гаршиным «просторной» и «торной» дороги Дедова и полное признание им «тесной, честной» дороги Рябинина легко чувствует каждый вдумчивый читатель «Художников». А болезненный кошмар, пережитый Рябининым, являющийся кульминацией внут-

ренного конфликта рассказа,— это не изображение сумасшествия, это — символ глубочайшей трагической раздвоенности русской демократической интеллигенции в ее отношении к народу.

Она с ужасом видит его страдания и готова переживать их вместе с ним. Но она сознает вместе с тем, что по своему положению в обществе сама принадлежит к тем привилегированным его слоям, которые угнетают народ. Вот почему в бреду Рябинин наносит себе «неистовый удар» по лицу. И подобно тому как, уходя на войну, Гаршин стремился помогать простым солдатам, отвлекаясь от того, что эта война может помогать русскому самодержавию, так теперь в его рассказе Рябинин идет в деревню просвещать народ, разделять с ним тяготы «труда», отвлекаясь от «боя» — от политической борьбы своего времени.

Вот почему так короток лучший рассказ Гаршина, и так мало в нем событий и действующих лиц, и нет их портретов и их прошлого. Зато так много в нем изображения психологических переживаний, особенно — главного героя, Рябинина, переживаний, раскрывающих его сомнения и колебания.

Для раскрытия переживаний героев Гаршин нашел удачную композицию рассказа: его текст весь состоит из отдельных записок каждого героя о самом себе и своем товарище по искусству. Их всего 11, у Дедова — 6 коротких, у Рябинина — 5 гораздо более длинных.

Короленко напрасно счел эту «параллельную смену двух дневников» — «примитивным приемом». Сам Короленко, изображавший жизнь в повестях с гораздо более широким ее охватом, таким приемом, конечно, не пользовался. Для Гаршина же такой прием вполне соответствовал содержанию его рассказа, сосредоточенному не на внешних происшествиях, а на эмоциональных впечатлениях, раздумьях, переживаниях героев, особенно — Рябинина. При краткости рассказа это делает его содержание полным «лиризма», хотя рассказ остается, по существу своему, вполне эпическим. В этом отношении Гаршин шел, конечно, совсем по своему, тем же внутренним путем, что и Чехов в повестях 1890-х — начала 1900-х годов.

Но в дальнейшем писателя уже не удовлетворяли небольшие рассказы (у него были и другие: «Встреча», «Проществие», «Ночь»...). «Для меня,— писал он,— прошло время... каких-то стихов в прозе, какими я до сих пор зани-

мался... нужно изображать не свое, а большой внешний мир». Такие стремления привели его к созданию повести «Надежда Николаевна» (1885). Среди главных героев в ней на первом плане опять художники, но все же она сильнее захватывает «большой внешний мир» — русскую жизнь 1880-х годов.

Жизнь эта была очень трудна и сложна. В нравственном сознании общества, которое томилось тогда под резко усилившимся гнетом самодержавной власти, сказывались два прямо противоположных увлечения, но приводивших, каждое по своему, к идее самоотвержения. Некоторые сторонники революционного движения — «народовольцы», — разочарованные неудачами возбуждать в крестьянстве массовые восстания, перешли к террору — к вооруженным покушениям на жизнь представителей правящих кругов (царя, министров, губернаторов). Этот путь борьбы был ложным и бесплодным, но люди, пошедшие по нему, верили в возможность успеха, самоотверженно отдавали этой борьбе все свои силы и гибли на виселицах. Переживания таких людей прекрасно переданы в романе «Андрей Кожухов», написанном бывшим террористом С. М. Степняком-Кравчинским.

А другие круги русской интеллигенции подпадали под влияние антицерковных моралистически-религиозных идей Льва Толстого, отражавших настроения патриархальных слоев крестьянства, — проповеди нравственного самоусовершенствования и самоотверженного непротivления злу насилием. В то же время в среде наиболее умственно активной части русской интеллигенции шла напряженная идейно-теоретическая работа. — обсуждался вопрос, необходимо ли и желательно ли, чтобы Россия, подобно передовым странам Запада, вступала на путь буржуазного развития и вступила ли уже она на этот путь.

Гаршин не был революционером и не увлекался теоретическими проблемами, но воздействию толстовской нравственной пропаганды он не был чужд. Сюжетом повести «Надежда Николаевна» он с большим художественным тактом, незаметно для цензуры, откликнулся по-своему на все эти идейные запросы «большого мира» современности.

Два героя этой повести, художники Лопатин и Гельфрейх, отвечают на такие запросы замыслами своих больших картин, которые они с огромным увлечением вынаши-

вают. Лопатин задумал изобразить Шарлотту Корде, девушку, убившую одного из вождей Великой французской революции, Марата, и сложившую затем голову на гильотине. Она тоже пошла в свое время по ложному пути террора. Но Лопатин думает не об этом, а о нравственной трагедии этой девушки, которая своей судьбой подобна Софье Перовской, участвовавшей в убийстве царя Александра II.

Для Лопатина Шарлотта Корде — «французская героиня», «девушка — фанатик добра». На уже написанной картине она стоит «во весь рост» и «смотрит» на него «своим грустным, как будто чующим казнь, взором»; «кружевная пелеринка... оттеняет ее нежную шею, по которой завтра пройдет кровавая черта...» Такой характер был вполне понятен вдумчивому читателю 80-х годов, и в таком его осознании этот читатель не мог не увидеть нравственное признание людей, пусть тактически заблудившихся, но героически отдававших жизнь за освобождение народа.

Совсем иной замысел картины у друга Лопатина, художника Гельфрейха. Подобно Дедову в рассказе «Художники», он пишет картинки для заработка — изображает котов разного цвета и в разных позах, но, в отличие от Дедова, у него нет никаких интересов карьеры и наживы. А главное, он лелеет замысел большой картины: былинный русский богатырь Илья Муромец, несправедливо наказанный киевским князем Владимиром, сидит в глубоком погребе и читает Евангелие, которое послала ему «княгиня Евпраксеюшка».

В «нагорной проповеди» Иисуса Илья находит такое страшное нравственное поучение: «Если тебя ударят в правую щеку, подставь левую» (иначе говоря, терпеливо переноси зло и не противься злу насильем!). И богатырь, всю жизнь мужественно защищавший от врагов родную страну, недоумевает: «Как же это так, господи? Хорошо, если ударят меня, а если женщину обидят или ребенка... или наедет поганый да начнет грабить и убивать... Не трогать? Оставить, чтобы грабил и убивал? Нет, господи, не могу я послушаться тебя! Сяду я на коня, возьму копьё и поеду биться во имя твое, ибо не понимаю я твоей мудрости...» Ни словом не говорит герой Гаршина о Л. Толстом, но вдумчивые читатели понимали, что замысел его картины — это протест против пассивного нравственного примирения с общественным злом.

Оба эти героя повести ставят самые трудные моральные

вопросы своей современности, но ставят их не теоретически, не в рассуждениях, а сюжетами своих картин, художественно. И оба они — люди простые, нравственно не испорченные, искренние, от души увлекающиеся своими творческими замыслами и никому ничего не навязывающие.

Характером художников Гаршин противопоставил в повести характер публициста Бессонова, способного читать знакомым «целые лекции о внешней и внутренней политике» и спорить о том, «развивается ли в России капитализм или не развивается...».

Каковы взгляды Бессонова по всем таким вопросам, это несколько не интересует ни друзей-художников, ни самого автора. Его интересует другое — рассудочность и эгоистичность характера Бессонова. О том и о другом ясно и резко высказывается Семен Гельфрейх. «У этого человека, — говорит он Андрею Лопатину, — в голове все ящики и отделеньица; выдвинет один, достанет билет, прочтет, что там написано, да так и действует». Или: «О, какое черствое, эгоистическое... и завистливое сердце у этого человека». В обоих этих отношениях Бессонов — прямая антитеза художникам, в особенности — Лопатину, главному герою повести, стремящемуся изобразить Шарлотту Корде.

Но для того чтобы раскрыть антитезу характеров и в эпическом произведении, писателю необходимо создать конфликт между героями, воплощающими эти характеры. Гаршин так и сделал. Он смело и оригинально развил в повести такой трудный общественно-нравственный конфликт, который мог заинтересовать только человека с глубокими демократическими убеждениями. Этот конфликт — впервые в русской литературе — наметил за много лет до него Н. А. Некрасов в раннем стихотворении:

Когда из мрака заблуждения
Горячим словом убеждения
Я душу падшую извлек,
И, вся полна глубокой муки,
Ты прокляла, ломая руки,
Тебя опутавший порок...

Подобный же конфликт изобразил и Достоевский в отношениях Раскольникова и Сони Мармеладовой («Преступление и наказание»).

Но у Некрасова, для того чтобы вывести женскую

«падшую душу» «из мрака заблуждения», необходимы были «горячие слова убеждения» полюбившего ее человека. У Достоевского Соня сама помогает «падшей душе» Раскольникову выйти «из мрака заблуждения» и, из любви к нему, идет с ним на каторгу. У Гаршина решающее значение тоже имеют переживания женщины, «опутанной пороком». До встречи с Лопатиным героиня повести, Надежда Николаевна, вела распущенный образ жизни и была жертвой измененной страсти Бессонова, иногда опускавшегося «из своей эгоистической деятельности и высокомерной жизни до разгула».

Знакомство художника с этой женщиной происходит потому, что до того он тщетно искал себе натурщицу для изображения Шарлотты Корде и при первой же встрече увидел в лице Нади то, что задумал. Она согласилась ему позировать, и на другое утро, когда, переодевшись в приготовленный костюм, встала на свое место, «на лице ее отразилось все, о чем Лопатин мечтал для своей картины», «тут были и решимость и тоска, гордость и страх, любовь и ненависть».

Лопатин не стремился обращаться к героине с «горячим словом убеждения», но общение с ним привело к решительному нравственному перелому всей жизни Надежды Николаевны. Почувствовав в Лопатине благородного и чистого человека, увлеченного своим художественным замыслом, она сразу отказалась от прежнего образа жизни — поселилась в маленькой бедной комнате, распродала привлекательные наряды и стала скромно жить на небольшой заработок натурщицы, подрабатывая шитьем. При встрече с ней Бессонов видит, что она «удивительно изменилась», что ее «бледное лицо приобрело какой-то отпечаток достоинства».

Значит, действие в повести развивается так, что Лопатину предстоит вывести Надю «из мрака заблуждения». Его просит об этом и его друг Гельфрейх («Вытащи ее, Андрей!»), и сам Андрей находит в себе силы для этого. А какие это могут быть силы? Только любовь — сильная, сердечная, чистая любовь, а не темная страсть.

Хотя Андрей, по воле родителей, был с детства помолвлен со своей троюродной сестрой, Соней, он еще не знал любви. Теперь он сначала почувствовал «нежность» к Наде, «этому несчастному существу», а затем письмо Сони, которой он обо всем писал, раскрыло ему глаза на

его собственную душу, и он понял, что любит Надю «на всю жизнь», что она должна быть его женой.

Но препятствием этому стал Бессонов. Узнав Надю гораздо раньше, чем Лопатин, он несколько увлекся ею — «ее не совсем обыкновенной внешностью» и «недюжинным внутренним содержанием» — и мог бы ее спасти. Но он не сделал этого, так как рассудочно был уверен, что «они не возвращаются никогда». А теперь, когда увидел возможность сближения Андрея и Нади, он терзается «безумной ревностью». Его рассудочность и эгоизм проявляются и здесь. Он готов назвать вновь вспыхнувшее чувство любовью, но сам поправляет себя: «Нет, это не любовь, это страсть безумная, это пожар, в котором я весь горю. Чем потушить его?»

Так возникает конфликт повести, типично гаршинский, — оба героя и героиня переживают его независимо друг от друга — в глубине своей души. Как же смог разрешить этот конфликт сам автор? Он быстро приводит конфликт к развязке — неожиданной, крутой и драматической. Он изображает, как Бессонов, стремясь «потушить пожар» своей «страсти», приходит внезапно к Андрею, в тот момент, когда они с Надей признались друг другу в любви и были счастливы, и выстрелами из револьвера убивает Надю, тяжело ранит Андрея, а тот, защищаясь, убивает Бессонова.

Такую развязку надо, конечно, признать художественным преувеличением — гиперболой. Как бы ни сильна была страсть Бессонова, рассудочность должна была удержать его от преступления. Но писатели имеют право на сюжетные гиперболы (такова смерть Базарова от случайного заражения крови у Тургенева или внезапное самоубийство Анны Карениной у Л. Толстого). Писатели применяют такие развязки тогда, когда им бывает затруднительно повествовать о дальнейшем развитии конфликта.

Так и у Гаршина. Если бы его Бессонов, рассудочный и волевой человек, смог, не встречаясь больше с Андреем и Надей, побороть свою страсть (это несколько возвысило бы его в глазах читателей!), тогда о чем бы осталось повествовать автору. Ему пришлось бы изображать семейную идиллию Нади и Андрея при поддержке Семочки Гельфрейха. А если бы семейная идиллия не получилась и каждый из супругов мучался бы воспоминаниями о прошлом Нади? Тогда история затянулась бы, и характер Лопати-

тина нравственно снижался бы в нашем, читательском, восприятии. А резкая драматическая развязка, созданная Гаршиным, сильно снижает перед нами характер эгоиста Бессонова и возвышает эмоциональный и отзывчивый характер Лопатина.

С другой стороны, то обстоятельство, что Бессонов и Надя погибли, а Лопатин с простреленной грудью пока остался в живых, дает возможность автору усилить психологизм повести — дать изображение затаенных переживаний и эмоциональных раздумий самого героя о своей жизни.

Повесть «Надежда Николаевна» вообще имеет много общего с рассказами «Художники» по своей композиции. Повесть вся состоит из «записок» Лопатина, изображающих события его жизни в их глубоко эмоциональном восприятии самим героем, а в эти «записки» автор иногда вставляет эпизоды, взятые из «дневника» Бессонова и состоящие в основном из его эмоционального самоанализа. Но свои «записки» Лопатин начинает писать только в больнице. Он попал туда после гибели Нади и Бессонова, где лечится от тяжелого ранения, но не надеется выжить (у него начинается чахотка). За ним ухаживает его сестра, Соня. Сюжет повести, изображенный в «записках» и «дневниках» героев, получает еще и «обрамление», состоящее из тяжелых раздумий больного Лопатина.

В повести «Надежда Николаевна» Гаршину не совсем удалось сделать предметом изображения «большой внешний мир». Глубоко эмоциональное мирозерцание писателя, ищущего, но еще не нашедшего себе ясного пути в жизни, и здесь помешало ему в этом.

У Гаршина есть еще один рассказ, «Встреча» (1870), также основанный на резком противопоставлении разных жизненных путей, по которым могла идти разночинная интеллигенция его трудного времени.

В нем изображается, как два бывших университетских приятеля неожиданно снова встречаются в южном приморском городе. Один из них, Василий Петрович, только что приехавший туда, чтобы занять должность учителя в местной гимназии, жалеет о том, что не сбылись его мечты о «профессуре», о «публицистике», и раздумывает о том, как бы ему сберечь в полгода тысячу рублей из жалования и платы за возможные частные уроки, чтобы обзавестись всем необходимым для предстоящей женитьбы. Другой

герой, Кудряшов, — в прошлом бедный студент — давно уже служит здесь инженером на строительстве огромного мола (плотины) для создания искусственной гавани. Он приглашает будущего учителя в свою «скромную» хижину, везет его туда на вороных конях, в «щегольской коляске» с «толстым кучером», а «хижина» его оказывается роскошно обставленным особняком, где им за ужином подают заграничное вино и «отличный ростбиф», где им прислуживает лакей.

Василий Петрович поражен такой богатой жизнью Кудряшова, и между ними происходит разговор, выясняющий читателю глубочайшее различие в нравственных позициях героев. Хозяин сразу и откровенно разъясняет своему гостю, откуда он получает так много денег, чтобы вести эту роскошную жизнь. Оказывается, что Кудряшов, вместе с целой группой ловких и наглых дельцов, из года в год обманывает государственное учреждение, на чьи средства строится мол. Каждую весну они сообщают в столицу, что осенние и зимние бури на море отчасти размывали огромный каменный фундамент для будущего мола (чего на самом деле не происходит!), и для продолжения работ им снова присылают большие суммы денег, которые они присваивают и на которые живут богато и беспечно.

Будущий учитель, собирающийся угадывать в своих учениках «искру божью», поддерживать натуры, «стремящиеся сбросить с себя иго тьмы», развивать молодые свежие силы, «чуждые житейской грязи», смущен и потрясен признаниями инженера. Он называет его доходы «нечестными средствами», говорит, что ему «больно смотреть» на Кудряшова, что тот «себя губит», что его «поймают на этом» и он «пойдет по Владимирке» (то есть в Сибирь, на каторгу), что он был прежде «честным юношей», который мог бы сделаться «честным гражданином». Кладя себе в рот кусок «отличного ростбифа», Василий Петрович думает про себя, что это — «кусочек краденый», что он у кого-то «похищен», что кто-то этим «обижен».

Но все эти доводы не производят на Кудряшова никакого впечатления. Он говорит, что надо сначала выяснить, «что значит честно и что значит нечестно», что «все дело во взгляде, в точке зрения», что «надо уважать свободу суждений...». А затем он возводит свои нечестные поступки в общий закон, в закон грабительской «круговой поруки». «Разве я один... — говорит он, — приобретаю? Все вокруг,

самый воздух — и тот, кажется, тащит». А всякие стремления к честности легко прикрыть: «И всегда прикроем. Все за одного, один за всех».

Наконец Кудряшов утверждает, что если он сам грабитель, то и Василий Петрович — тоже грабитель, но «под личиной добродетели». «Ну, что за занятие — твое учительство?» — спрашивает он. «Приготовишь ли ты хоть одного порядочного человека? Три четверти твоих воспитанников выйдут такие же, как я, а одна четверть такими, как ты, то есть благонамеренной размазней. Ну, не даром ли ты берешь деньги, скажи откровенно?» И он выражает надежду, что его гость «собственным умом» дойдет до такой же «философии».

И чтобы лучше разъяснить гостю эту «философию», Кудряшов показывает ему в своем доме огромный, освещенный электричеством аквариум, наполненный рыбами, среди которых крупные на глазах наблюдателей пожирают мелких. «Я, — говорит Кудряшов, — люблю всю эту тварь за то, что она откровенна, не так, как наш брат — человек. Жрет друг друга и не конфузится». «Съедят — и не помышляют о безнравственности, а мы?» «Угрызайся, не угрызайся, а если попадет кусок... Ну, я и упразднил их, угрызенья эти, и стараюсь подражать этой скотине». «Вольному воля», — только и смог сказать «со вздохом» на эту аналогию грабительства будущий учитель.

Как видим, Василий Петрович, у Гаршина, не смог выразить ясное и решительное осуждение низменной «философии» Кудряшова — «философии» хищника, оправдывающего свое воровство государственных средств ссылкой на поведение хищников в животном мире. Но и в рассказе «Художники» писатель не сумел разъяснить читателю, почему Рябинин «не преуспел» в своей учительской деятельности в деревне. И в повести «Надежда Николаевна» он не показал, как рассудочность публициста Бессонова лишила его сердечного чувства и обрекла на «пожар» страсти, который привел его к убийству. Все эти неясности в творчестве писателя вытекали из неотчетливости его общественных идеалов.

Это заставляло Гаршина погружаться в переживания своих героев, оформлять свои произведения как их «записки», «дневники» или случайные встречи и споры и с трудом выходить своими замыслами в «большой внешний мир».

Отсюда же вытекала у Гаршина его склонность к ино-

сказательной образности — к символам и аллегориям. Конечно, аквариум Кудряшова во «Встрече» является символическим изображением, возбуждающим мысль о сходстве хищничества в животном мире и человеческим хищничеством в эпоху развития буржуазных отношений (признания Кудряшова разъясняют его). И кошмар больного Рябинина, и картина Лопатина «Шарлотта Корде» — тоже. Но у Гаршина есть и такие произведения, которые всецело символичны или аллегоричны.

Таков, например, маленький рассказ «Attalea prinseps»¹, в котором показаны тщетные попытки высокой и гордой южной пальмы вырваться на волю из оранжереи, сделанной из железа и стекла, и который имеет аллегорический смысл. Таков и знаменитый символический рассказ «Красный цветок» (1883), названный Короленко «жемчужиной» творчества Гаршина. В нем символичны те эпизоды сюжета, в которых человек, попавший в дом для умалишенных, воображает, что красивые цветы, растущие в саду этого дома, являются воплощением «мирового зла», и решает их уничтожить. Ночью, когда сторож спит, больной с трудом выпутывается из смиренной рубахи, потом сгибает железный прут в решетке окна; с окровавленными руками и коленями перелезает он через стену сада, срывает красивый цветок и, возвратившись в палату, умирает. Читатели 1880-х годов прекрасно понимали смысл рассказа.

Как видим, в некоторых иносказательных произведениях Гаршин затрагивал мотивы политической борьбы времени, участником которой сам не был. Подобно Лопатину с его картиной «Шарлотта Корде», писатель явно сочувствовал людям, принимавшим участие в гражданских столкновениях, отдавал должное их нравственному величию, но сознавал вместе с тем всю обреченность их усилий.

Гаршин вошел в историю русской художественной литературы как писатель, тонко отразивший в своих психологических и иносказательных рассказах и повестях атмосферу безвременья реакционных 1880-х годов, через которое суждено было русскому обществу пройти, прежде чем оно созрело для решительных политических столкновений и революционных переворотов.

¹ Королевская пальма (лат.).



**БЫТ И НРАВЫ
КАМЕННОГО
ПОЯСА**

(«Приваловские миллионы»
Д. Н. Мамина-Сибиряка)

Один из очень талантливых писателей-демократов 1880—1900 гг. Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк занял самостоятельное место в истории русской литературы, главным образом благодаря тематическому новаторству своего творчества. Он хорошо знал и ярко изобразил в своих произведениях особенную и малоизвестную область русской общественной жизни — жизнь далекого Урала, о существовании которой, может быть, не имели ясных представлений ни Л. Толстой, ни Щедрин, ни Чехов, ни М. Горький. Сурово-величавая природа, горнорудные заводы и золотые прииски, жизнь владельцев этих заводов — промышленных «магнатов»-миллионеров, закабаленных рабочих — все это открыли русскому обществу романы Мамина.

Уральские богачи были одновременно и крупнейшими предпринимателями и помещиками-крепостниками, владельцами сотен тысяч десятин земли. А жестоко угнетаемый ими трудящийся люд представлял собой одновременно и промышленных рабочих, встающих ранним утром по гудку к станкам, и крепостных крестьян, с их жалким хозяйством

на мелких земельных наделах. Этот горно-заводский мир был невероятным сочетанием промышленного европеизма и крепостнической азиатчины, причем последней в нем было гораздо больше. Предки владельцев горных заводов сами в свое время выбились из низов, но их потомки, получив кое-какое образование, свалив все дела на своих управляющих, наслаждались жизнью в Петербурге или на заграничных курортах. Управляющие были крепостными людьми, и не было ничего ужаснее их власти над тысячами крепостных же рабочих, власти, постоянно доходившей до крайней жестокости, до издевательств и глумления.

В романе Мамина-Сибиряка «Три конца» (1890) изображаются Мурманские заводы в то время, когда в стране было отменено крепостное право и перед рабочими и заводским начальством встал неясный и мучительный вопрос, как теперь по-новому жить и работать. Одним из главных героев здесь выступает служащий завода Петр Мухин, в прошлом, по воле «барина», в числе других отправленный на десять лет учиться на инженера в Париж. Но «барин» умер, не успев их «освободить», и все они, образованные люди, с женами-иностранками, как крепостные возвратились на завод и подверглись диким издевательствам со стороны управляющего. В результате, «все «заграничные» кончили очень быстро: двое спились, один застрелился, трое умерли от чахотки, а остальные сошли с ума...

В романе «Горное гнездо» (1884) рассказывается о приезде на Кукарские заводы их владельца, миллионера Лаптева, в другой очень важный момент, когда рабочие, «недавно обретшие свободу», должны были принять сочиненную начальством «уставную грамоту», согласно которой за землю, ранее находившуюся у них в бесплатном пользовании, они должны были платить теперь значительный «оброк». И все же население завода с восторгом встречает владельца, приехавшего с огромной свитой: рабочие кричат «ура», везут экипаж «барина» на себе, подносят ему хлеб-соль, служат молебн...

Лучшее из произведений Мамина-Сибиряка, наиболее значительное по изображенным характерам и сложное по сюжетным конфликтам — первый его роман «Приваловские миллионы» (1883). В нем показана пореформенная пора развития уральской промышленности, когда в семьях владельцев горных заводов и золотых приисков появилась своя

интеллигенция, которая стала приобщаться к передовым, демократическим идеям своего времени.

Центральное место в сюжете занимает Сергей Привалов, уральский заводовладелец нового склада. Его дед и отец, родившись горнозаводчиками-крепостниками — по воспоминаниям очевидцев, — «жили нараспашку», и в их деятельности было так много «самодурства, произвола, насилия», что мать Сергея от этого «сошла с ума». Сергей же, на его счастье, рано остался сиротой и воспитался в честной старообрядческой семье золотопромышленника Василия Бахарева. Учился там в гимназии вместе с сыном Бахарева, Костей, а потом в Петербургском университете. Все это делало его человеком довольно образованным, а главное — серьезным, способным к умственным и нравственным интересам и лишенным самодурства.

По малолетству Сергей Привалов не мог стать владельцем наследственных Шатровских заводов, и они попали под «опеку» сначала казенную, а потом местную «дворянскую», к которой «присосались» ловкие и хитрые дельцы — Половодов, Ляховский. Борьба с ними и со столичными канцеляриями за снятие «опеки» с заводов и с «приваловских миллионов» является основной жизненной целью главного героя и основным конфликтом романа.

Привалов приезжает в родной город Узел человеком с небольшими средствами. Но он потенциальный миллионер, и очарование такого огромного богатства тянется за ним всюду, где бы он ни явился, и создает ему ореол необыкновенного человека в глазах других, особенно тех, кому дорог не сам человек, а его деньги. А для семьи Бахарева Привалов дорог совсем в другом отношении. Он последний отпрыск двух знаменитых фамилий уральских богачей — Привалова и Гуляева. Последний был покровителем семьи Бахаревых, и она благоговеет перед всем, что с ним связано.

Писатель понимал, что общественное происхождение Привалова не могло не наложить свою печать на его характер. Он часто подчеркивает — так или иначе — в характере героя его слабость, нерешительность. «А знаешь, что загубило всех этих Приваловых, — спрашивает Бахарев, — бесхарактерность. Все они или насквозь добрейшая душа, или насквозь звери». Жена Бахарева, Марья Степановна, замечает о Сергее: «Нету в нем чего-то, характеру недостаает». И сам герой сознает этот свой недостаток. «Перед вами во весь рост встает типичный представитель выродив-

шейся семьи, которого не могут спасти самые лучшие стремления», — говорит Привалов о себе, в минуту дружеской откровенности, дочери Бахарева, Наде. «Мне ничего не нужно вашего... Меня давят ваши миллионы...» — шепчет он во сне. И наряду с приваловской слабостью в нем есть и бахаревская честность. Семь лет он провел в Петербурге, добиваясь отмены «опеки». Когда «один очень ловкий человек предлагал ему устроить все дело в самый короткий срок» и для того «войти в соглашение кое с кем» и «не поскучиться насчет авансов», он решительно отказался действовать посредством тайных махинаций и взяток.

Мягкотелость и пассивная честность — слабая сторона характера Привалова. Сильная сторона — его идейные запросы. Воспитание в чужой семье и неопределенность положения в обществе вызвали у героя пытливые раздумья о нравственной стороне отношений заводовладельцев и народа, а студенческие споры и чтения современных журналов усиливали такие интересы. Приехав в Узел, он признается Косте, что не интересуется горно-заводским делом. Он говорит Наде, что стремится снять опеку над заводами потому, что на его «совести» лежат эти заводы, «основанные на отнятых у башкир землях и созданные трудом приписных к заводу крестьян». Он чувствует «долг» перед всеми этими людьми, который нужно возместить на средства, полученные от заводов, когда они возвратятся к нему.

Во время своего посещения Шатровских заводов, где Костя Бахарев работал наемным управляющим от «опеки», Привалов находит «уставную грамоту», составленную 20 лет тому назад, по которой рабочее население заводов — «40 тысяч человек» — было совершенно обезземелено. «Мастеровые» знали это и постоянно «нанимали адвокатов и посылали ходоков», чтобы доказать «несправедливость грамоты», но ничего не могли добиться. Услыхав о приезде «самого барина», к Привалову приходит целая «депутация» местного башкирского населения, у которого были отняты его исконные земли. Герой видит «эти бронзовые испытые лица», «темные глаза», «глядящие с тупым безнадежным отчаянием». Но, связанный «опекой», он может только обещать им «похлопотать в городе», а потом всю ночь видит во сне «грязных, голодных женщин, худых, как скелеты, детей...».

За все эти нравственные переживания и стремления Привалова можно назвать «кающимся промышленником»,

как были в те времена «кающиеся помещики» (например, Левин у Л. Толстого, придумывающий «проект» допуска своих бывших крепостных крестьян к коллективному владению вместе с ним его помещичьей землей). Но считать Привалова, а отсюда и самого Мамина-Сибиряка «народником», как это делают некоторые критики, все же нельзя. Народники идеализировали патриархально-общинный уклад крестьянской жизни и, стремясь его сохранить, отрицали развитие капитализма в России.

Привалов же прекрасно знает, что такое давно развившийся уральский крепостнический капитализм. Он противник его крепостнических пережитков, «паразитической» жизни заводладельцев, противник его поддержки со стороны царской бюрократии путем «опек» и «монополь». В спорах с Костей Бахаревым, защитником горных заводов, он высказывает даже такое опасение, что «на заводах в недалеком будущем выработается настоящий безземельный пролетариат, который будет похуже великого крепостного права...». Но и в этом опасении нет ничего собственно народнического. Вся русская крестьянская демократия не желала пролетаризации народных масс (Чернышевский писал даже о «все расширяющейся язве пролетарства»¹).

Но Чернышевский приветствовал техническую вооруженность коллективного народного труда (вспомним швейные мастерские в романе «Что делать?»). И Некрасов, показывая непомерные страдания трудового люда на стройке железной дороги («Железная дорога»), призывал «Благословить работу народную», приведшую к созданию этого нового средства сообщения, которое будет служить людям и без купцов, и без царских генералов. За такие взгляды этих писателей называют демократами-«просветителями», в отличие от «народников».

Также, видимо, можно определить и идеалы Привалова. Близки к ним и взгляды главной героини романа Нади Бахаревой. Она так говорит Привалову о своих общих впечатлениях от заводской работы: «Что-то такое хорошее, новое, сильное чувствуется каждый раз, когда смотришь на заводское производство. Ведь это новая сила в полном смысле слова...» А вместе с тем Надя сознает тунеядство

¹ Н. Г. Чернышевский. Славянофилы и вопрос об общине. Полн. собр. соч., т. IV, М., Гослитиздат, 1948, с. 744.

своей жизни и жизни своей семьи. «Мы живем паразитами,— говорит она,— и от нашего богатства пахнет кровью тысяч бедняков...»

Привалов смутно сознает, что если даже заводы к нему вернуться, то трудно будет освободиться от крепостнических пережитков. И он ищет себе другого дела, более близкого к земле и народной жизни и больше нуждающегося в его личном участии. Он начинает с постройки водяной мельницы и организации работы по покупке и доставке зерна «на зерносушилки и веялки, на отгрузки муки» для выполнения заказов. Скоро у него были уже «сотни рабочих», но он говорит, что для осуществления его «планов» ему нужны будут «тысячи людей». В чем заключается суть этих его «планов», а также скоро возникших у него «неудач и разочарований», на которые он жалуется Наде,— это остается не ясным.

Может быть, отчасти для раскрытия этой «сути дела» в роман введен еще один положительный персонаж — Максим Лоскутов. Он тоже будто бы владелец золотого прииска, но среди других героев выступает как «философ, ученый, поэт», как «совершенно особенный человек», «в высшей степени талантливая натура». Прошлое его тоже очень значительно: он был «замешан в одной... довольно громкой истории», был «в административной ссылке, потом объехал всю Россию...». Встретившись с Приваловым на заводах и узнав о его планах, Лоскутов относится к ним с сочувствием и полагает, что «организация хлебной торговли на рациональных основаниях» может спасти тысячи людей от эксплуатации.

А затем между ними происходит такой многозначительный, но неясный обмен мнениями. Привалов говорит, что «форма» его «предприятия» будет служить «только временными лесами и вместе с тем школой». А Лоскутов замечает, что тот напрасно рассчитывает «на формальную сторону дела», на самый «строй предприятия», что все это «служит только... высшей оболочкой основной двигающей силы», что эта сила «лежит не вне человека, а внутри его», что поэтому «необходимо обратить внимание на нравственные силы, на которых «только и можно сделать что-нибудь истинно прочное». И он советует Привалову заняться прежде всего «органической подготовкой всех действующих лиц». Он указывает при этом на то, что теперь «все (русское.— Г. П.) общество переживает период брожения сил, сверху

донизу» и что «в эту лабораторию творящейся жизни особенно важно влить новую струю...».

Что значит все это? Как применимо к «рациональной организации» хлебной торговли? Может быть, самому автору романа не все здесь ясно, и он только нащупывает какую-то новую идею с помощью своих героев? А может быть, он просто не мог большего сказать по цензурным соображениям? Но несомненно, речь идет у него о таких идейно-организаторских идеалах, которые можно назвать не «народническими», а «просветительски-демократическими», в которых Мамин-Сибиряк, на свой «уральский» лад, продолжает традицию «мастерских» Веры Розальской из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и кузечной «артели» Дмитрия Кряжева из романа П. В. Засодимского-Вологодина «Хроника села Смурина». Несомненно, что перспектива осуществления идеалов Привалова также совершенно утопична. («А ты все-таки утопист и мечтатель», — говорит ему Костя.) «Рациональная торговля мукой» будет направлена, по Лоскутову, против буржуазии, но и владелец такого предприятия, Привалов, тоже будет представлять собой своего рода буржуазию со всеми вытекающими отсюда свойствами и следствиями, которым неминуемо подчинятся и его «нравственные силы». Но для Привалова (а может быть, и для самого автора) в этих социально-утопических «планах» было нечто возвышенное, отвлеченно-романтическое.

Быть может, сознавая эту утопичность, автор романа надолго затягивает строительство Приваловым мельницы — только через полгода после приезда в Узел (в середине третьей части романа, а их всего пять) герой начинает ее постройку в деревне Гарчики недалеко от города.

Что же отвлекало его от этого раньше? Прежде всего, конечно, трудные и сложные отношения с «опекунами» его наследственных заводов — директором Узловско-Моховского банка, Половодовым, и местным торгово-промышленным «магнатом» Ляховским, для которого «курились винокуренные заводы по всему Зауралью», «паслись стада баранов в башкирских степях, совершались миллионные торговые операции». Эти люди лишены всякой порядочности, у них один интерес — накопить или «урвать» любыми средствами побольше денег, чтобы тратить их потом на свои удовольствия. Они и представляют собой в сюжете романа основную антитезу его положительным персона-

жам — Привалову, Наде и Косте Бахаревым, Лоскутову, людям честным, живущим умственными и нравственными интересами.

Одним из важных источников доходов для Ляховского и Половодова и стала «опека» над Шатровскими заводами, и они всячески стараются не выпустить их из рук. В этом они опираются прежде всего на бюрократическую волокиту, существующую повсюду — от местных канцелярий до департаментов и министров в столице. Привалов отказался от скрытых сделок и взяток. Его «опекуны» легко идут по этому пути. Половодов посылает в Петербург «дядюшку» Оскара для того, чтобы «затянуть дело по опеке» с помощью «одной дамы», у которой бывают «большие люди» и которую можно подкупить большими деньгами. Они стараются побольше подержать Привалова на Урале, чтобы он не мешал их проискам в столице, для чего подыскивают «настоящую женщину», которая «сумела бы завладеть им вполне».

Но автор и сам приготовил своему главному герою гораздо более серьезные сердечные испытания, развитие которых и становится основной любовной «интригой» романа. В доме Бахаревых Привалов встретил Надю, которую он знал еще девочкой, и Надя («Надежда Васильевна», как всегда почтительно называет ее сам автор) сразу поразила его «не красотой, а чем-то особенным, чего не было у других». Привалов «чувствовал всем существом своим, что его жизнь осветилась каким-то новым светом»... Он сразу стал связывать это, еще не испытанное им чувство со своими «планами». В мечтах он пристроил к своей «вальцовой мельнице» небольшой флигель, и «в окно флигелька смотрело на Привалова такое хорошее девичье лицо с большими темно-серыми глазами и чудной улыбкой».

Как художник Мамин-Сибиряк, конечно, понимал все трудности осуществления этой мечты, и он изобразил непреодолимые драматические препятствия. Счастливым соперником Привалова оказался Максим Лоскутов, причем соперником неустрашимым, с которым Надя крепко связала свою судьбу в тайне от всех и задолго до приезда в Узел главного героя. Это обстоятельство стало драмой не только для Привалова, но и для самой Нади и для ее престарелых родителей, людей старообрядческих традиций.

Здесь возникает новая параллель с первым романом Чернышевского. В нем Вера Розальская по церковному обряду выходит замуж за своего нравственного наставника,

Лопухова, не спрашивая на это согласия и благословения матери. В романе Мамина-Сибиряка Надя Бахарева проявляет еще большую смелость. Она становится возлюбленной человека, в любовь и благородство которого твердо верит. Во время тяжелого признания во всем этом своему отцу она защищает право девушки на свободный выбор судьбы. «Если человек, которому я отдала все, хороший человек, то он и так будет любить меня всегда... Я не хочу лжи, папа». Надя ушла из родного дома к Лоскутову, благополучно живет с ним на его прииске. У них родилась дочка. Значит, не напрасно она ему верила, он и внушил ей такие взгляды на права и судьбу женщины.

Привалов тяжело переживал крушение своих надежд — надолго заперся у себя дома и никого не хотел видеть. А Половодов между тем, чтобы удержать «миллионера» в Узле, подставлял ему разного рода соблазны. В качестве приманки оказалась собственная жена Половодова, красавица Тонечка. Она вышла за Половодова по расчету, без любви. И так как и он ее не любил, потому готов был даже пожертвовать честью жены ради своей выгоды. После бала у Ляховских Тонечка заманила Привалова в свою карету, потом и в свой дом, и он (человек бесхарактерный!) стал ее любовником. Половодов добился своего, — вызванный телеграммой в Петербург, Привалов отказался туда поехать. Но ему приходилось скрывать свое увлечение от общественного мнения. А это было нелегко, и роман его с Тоней продолжался недолго.

Тогда для Привалова возникли новые соблазны в семье другого «опекуна», Ляховского, — в лице его дочери, Зоси. Зося — антипод Нади Бахаревой. Кумир своего отца, воспитанная в роскоши, но при отсутствии в семье серьезных умственных интересов, молодая и очень красивая девушка выросла существом самодовольным, тщеславным, капризным. Привалов женился на Зосе. Оба не любили друг друга, и, естественно, их семейная жизнь не сложилась. Зося сразу вернулась в свое положение избалованно-капризной особы, равнодушной к интересам других. Привалов был счастлив сначала, но скоро уже «со страхом смотрел на ту цыганскую жизнь, которая царил в его доме», и «его положение становилось все труднее». Так через любовные конфликты автор дорисовывает и оценивает характеры своих героев.

Сначала желание Привалова видаться с Тоней в «Об-

щественном клубе», потом его разочарование в Зосе и поездка на Ирбитскую ярмарку стали для автора хорошим поводом набросать довольно широкие картины нравов уральского буржуазно-чиновничьего «общества». Азартные карточные игры, при которых в один вечер приобретались, а затем снова спускались десятки тысяч рублей; непрерывное пьянство, в котором все искали себе радость и забвение; дикие пьяные выходки, с битьем зеркал и купаньем в аквариуме... Эта «вечно голодная стая хищников» справляла свой безобразный шабаш, не желая ничего знать, кроме своей наживы и барыша. Глядя на эти довольные лица... ни на мгновение нельзя было сомневаться в том, «кому живется весело, вольготно на Руси...».

Но эти сцены дикого разгула завершились катастрофой. Младший сын Бахаревых, Виктор, застрелил неприлично «канканирующую» на сцене ярмарочного театра молодую девушку, Катю Колпакову, которую любил.

И Привалова загубили ярмарочные кутежи. Он вернулся к делам своей мельницы, но с тех пор стал пить и, не имея силы справиться с собой, стал думать о смерти. В этом проявилась слабая сторона его характера. Развивая ее, автор мог бы привести своего главного героя к катастрофе, сделав его жертвой «приваловских миллионеров».

Но в натуре Привалова была, как мы видели, и сильная сторона, которую высоко ценил автор. И чтобы вывести Привалова из его заблуждений, автор открыл ему путь к Наде, к ее нравственной поддержке. Но для этого надо было сначала искусственно устранить со сцены Лоскутова, с которым Надя была счастлива. В подобных целях писатели часто прибегают к натяжкам, несчастным случаям или смертельным заболеваниям (вспомним судьбы Инсарова и Базарова у Тургенева, Андрея Болконского у Толстого, Дымова и Чикильдеева у Чехова). Лоскутов был слишком умен для своих современников, и его внезапно постигло умственное расстройство.

Надя сначала возвратилась в Узел, чтобы лечить мужа, и снова встретилась с Приваловым. Видя его тяжелое состояние, она сказала ему, что если он не может «удержаться для себя», пусть делает это для нее, и это было началом их подлинного сближения. Затем, по совету доктора, она увезла Лоскутова и их маленькую дочку, Маню, в деревню — в тот «флигелек в три окна», который давно уже построил Привалов при своей мельнице, в Гарчиках. Через

некоторое время болезнь Лоскутова обострилась, он умер, и его похоронили на крестьянском кладбище.

Большие перемены произошли и в борьбе за «приваловские миллионы». Половодов, став любовником Зоси, уехал с нею в Париж, захватив с собой большую сумму денег из средств «опеки». Это дало возможность Привалову начать против «опекунов» новые хлопоты в сенате, и он уехал в Петербург. Через год он вернулся в Узел с известием, что Шатровские заводы «проданы с молотка для покрытия казенного долга». Так неожиданно герой «освободился» от своих миллионов.

В дальнейшем Привалов уже не появляется на сцене, но о его жизни теперь заботятся Бахарева. Отец сам приехал к Наде, когда-то изгнанной им из дома, помирился с ней, напомнил ей, что ее глубоко и неизменно любит Сергей Привалов, последний представитель своего рода, которому Бахарев столь многим обязан, и слезно просил ее пойти навстречу этой любви. Взволнованная Надя обещала отцу подумать об этом. В кратком эпилоге романа, изображающем то, что происходит три года спустя, старик Бахарев ведет на прогулку своего «законного» внука, Павла Привалова, которому он обещал оставить свое большое состояние, чтобы тот, когда вырастет, мог бы выкупить Шатровские заводы.

В последних главах романа автор рассказывает о том, как Надя жила в Гарчиках до возвращения Привалова из столицы. Ее стремления во многом перекликаются с проектами ее будущего мужа и многое проясняют в этих проектах.

Надя заранее видела в начинаниях Привалова возможность «здорового, трудового счастья». Но она столкнулась с «совершенно незнакомой ей жизнью» и прежде всего с «каторжной долей деревенской бабы», с ее «мукой мученической». У нее завелись знакомства с «древними старушками» — «настоящими героинями труда». Она стала сознавать необходимость «бесконечной святой работы» — «помощи своей родной сестре, позабытой богом, историей и людьми». Еще до смерти Лоскутова у Нади возникло желание «навсегда остаться в Гарчиках», открыть здесь «бесплатную школу» и «домашнюю лечебницу».

Во всем этом тоже нет ничего собственно народнического. (Сочувствие «тяжелой долюшке» русской крестьянки — один из важнейших мотивов поэзии Некрасова; в деревенских земских больницах самоотверженно работают врачи

у Чехова.) Еще менее это вероятно становится при сопоставлении таких впечатлений и намерений Нади с ее высокой оценкой заводского производства как чего-то «хорошего, нового, сильного».

А с другой стороны, ее стремление просвещать крестьянство и облегчать его труд, чему явно сочувствует автор, отчасти проясняют суть неясно намеченных планов Привалова. Что такое «широкие начала» его хлебной торговли, о которых говорила Надя, или ее «рациональное основание» и возможность с ее помощью «спасти от эксплуатации тысячи людей», как полагал Лоскутов? Видимо, суть приваловских замыслов тоже заключалась в помощи бедному деревенскому люду, в снабжении его хлебом по самым умеренным ценам при самой умеренной прибыли предпринимателя.

Как уже сказано выше, это, конечно, утопические идеалы, которые, очевидно, разделяет и автор романа. И следует добавить, что в отличие от Чернышевского Мамин-Сибиряк не имеет при этом в виду какой-либо «перемены декораций», то есть уничтожение самодержавно-помещичьего строя на-сильственным («рахметовским») путем. Очевидно, Мамин-Сибиряк — писатель, отличающийся реформистско-просветительским миропониманием. Он был в этом отношении близок к Короленко с его стремлением защищать гражданские права народа, опираясь на существующие узаконения, и к Чехову с его верой в то, что с помощью культурной деятельности интеллигенции можно постепенно превратить отсталую Россию в «цветущий сад».

Но, несмотря на утопичность своих воззрений, Мамин-Сибиряк в романе проявил себя писателем-реалистом. Осушествление демократических идеалов его главных и положительных героев — Привалова и Нади — отнесено в будущее и в силу «обстоятельств» уральской жизни не показано в произведении. По тем же обстоятельствам оба эти героя переносят тяжелые испытания. Привалов — долгую, трудную и неутешную борьбу с «опекой». Надя — разрыв с горячо любимым отцом и семьей из-за своей «беззаконной» любви. При этом Привалов, при всем благородстве своих общественных стремлений, в полной мере проявляет наследственную слабость и неустойчивость характера, а Надя терпит поражение в надеждах на счастливый союз, не скрепленный клятвами перед алтарем.

Сюжет романа построен в основном на этих конфликтах.

При этом писатель не вводит нас в детали столично-бюрократической волокиты по делу Привалова, но подробно — в живых бытовых сценах — раскрывает корыстные замыслы его опекунов — Половодова и Ляховского — и метко обрисовывает низменные характеры этих «рыцарей» корысти и обмана. Этому же служат и побочные интриги сюжета — любовная связь Привалова с женой Половодова, раскрывающая всю пустоту ее семейной жизни, и внезапная женитьба главного героя на дочери Ляховского, нравственно испорченной чрезмерной роскошью и слепым поклонением.

Всем этим людям, развращенным богатством, в романе противостоят тоже богатая, но патриархальная, старозаветная семья Бахаревых. В ней соблюдаются старые нравственные традиции, но они уже стали формой, лишенной содержания. В этой семье скучно жить, и молодежь в ней стремится к чему-то новому — к образованию, к личным отношениям, не связанным показными обрядами. И внезапные несчастья посещают эту семью — временное разорение Василия Захарыча, судебный процесс над Виктором.

Таким образом, отрицательным героям, воплощающим в себе беспринципность и подлость деляческого мира, в романе противостоят герои из той же среды, но способные к идейным нравственным исканиям. Однако они лишены какой-либо идеализации со стороны автора. Так или иначе они оказываются неудачниками в жизни: Привалов теряет свое состояние, Костя Бахарев, с продажей Шатровских заводов, — любимую работу, Надя — любимого человека, Лоскутов — здоровье и жизнь.

Местные, узловские, «опекуны» недолго бесчинствовали: Ляховский умер после удара, Половодов застрелился в Париже, преследуемый полицией. Но Шатровские заводы и приваловские миллионы по решению министерства попали в руки людей того же пошиба, людей, повыше рангом, живущих в столице. Их получила «какая-то компания», которая сама оказалась лишь «подставным лицом», прикрывающим «ловкую чиновничью аферу...».

Во всем этом вырисовывается очень мрачная перспектива развития всей русской национальной жизни. Русская промышленная буржуазия оказывается тесно связанной с реакционными правительственно-чиновными кругами, которые думают только о своем материальном преуспевании, но никак не о страданиях народных масс и о судьбах страны.

Роман «Приваловские миллионы» ясно обнаруживает,

что русские буржуазные слои не были способны создать прогрессивное политическое движение, активно противостоять деградирующему самодержавно-помещичьему строю, что русская буржуазия обречена на деградацию и историческое поражение вместе с этим строем. Кто же может встать тогда во главе национального прогресса? Во всяком случае, не слабые «кающиеся предприниматели» вроде Сергея Привалова и Нади Бахаревой с их утопическими стремлениями.

Писатель, конечно, не сознавал всего этого. Но перспектива национального развития, которая вытекала из всего соотношения характеров, реалистически воспроизведенного в романе, была именно такова¹. И роман в своем идейном содержании был литературным явлением очень значительным, показавшим русскую общественную жизнь второй половины XIX века с новой, неожиданной стороны.

Мамин-Сибиряк в «Приваловских миллионах», как и в последующих своих романах, был человеком очень наблюдательным и самобытно мыслящим, он открыл общественности своего времени «неведомый край» русской действительности и довольно глубоко осознал его жизнь.

Он умел создавать в своем воображении персонажей, отчетливо воплощающих национально-исторические характеры, заставляя их действовать, мыслить, чувствовать, говорить так, чтобы через это ясно выступали те стороны их характеров, которые особенно интересовали писателя, строить из их действий и отношений определенную последовательность событий — сюжет произведения, — живописать портреты и бытовую обстановку их жизни. Во всем этом он проявлял несомненную художественную талантливость.

Изображая «темное царство» за каменным поясом и первые «лучи света» в нем, Мамин-Сибиряк выступает и как общерусский писатель, отражающий процессы распада и приближения к своей катастрофе мира буржуазного хищничества и аморализма.

¹ Через 20 лет, совершенно сознательно, гораздо полнее и глубже подобную же перспективу русской национальной жизни наметил А. М. Горький в драме «Враги».



С. А. Макашин

ГЛУПОВ И ГЛУПОВЦЫ ПЕРЕД СУДОМ САТИРЫ

(«История одного города»
М. Е. Салтыкова-Щедрина)

Изображая жизнь, находящуюся под
иглом безумия, я рассчитывал на возбуж-
дение в читателе горького чувства, а не
веселонравия.

Салтыков-Щедрин. Письмо к Пылину
об «Истории одного города»

Каждый из великих писателей России создавал свой образ, свою единую и цельную картину родной страны и народа.

Все эти образы и картины России (Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого) были реальностью. Они существовали и сосуществовали. Вместе с ними возникла и мрачная, трагическая Россия Щедрина, встающая со страниц большинства его произведений, особенно в «Истории одного города» (1870). Краски этой великой сатиры суровы и жестки, смех, по отзыву Тургенева, «горек и резок». В нем есть «что-то страшное», да и смех ли это? Перед читателем возникает образ страны страдающего, но пассивного народа, бессильного общества и жестокой деспотической власти. Это Россия под гнетом темных и злых сил ее истории.

Родину свою, народ свой Щедрин любил страстно, беззаветно. «Я люблю Россию до боли сердечной, — заявлял он, — и даже не могу помыслить себя где-либо кроме России...». Но это была исполненная глубокого драматизма любовь-ненависть — чувство, которым в русской жизни было совершено немало подвигов самоотвержения, а в литературе русской рождено немало истинно патриотических произведений. С особенной властью это двуединое чувство владело Щедриным. Он подвергал глубокой критике все темное в русской жизни, относилось ли оно к общественным «верхам» или к социальным «низам». Он яростно бичевал как угнетателей, так и угнетенных (за то, что терпят угнетение), хотя и в разных тональностях. В первом случае это была тональность ненависти и сарказма, во втором — горечи и трагического гнева.

«История одного города» — одно из глубочайших открытий русской литературы. Эта обжигающая сатира была исполнена великих и суровых поучений. Но сложность произведения оказалась помехой для проникновения в истинность его смысла. Действительно, содержание этой, по отзыву Тургенева, «странной и поразительной книги» не сразу поддается уяснению. Оно прикрито истоической формой, гротеском. Эзоповым иносказанием. Вследствие этого, восприятие сатиры оказалось уже у первых ее читателей и в современной ей критике противоречивым, исполненным односторонних и ошибочных толкований. В известной мере такое положение сохраняется и по сей день, например, в понимании финала. Однако существует авторское толкование произведения.

Щедрин дал его в двух письмах, написанных по поводу критической статьи о его книге, появившейся в журнале «Вестник Европы» за 1871 год. Статья называлась «Историческая сатира». Автором ее был известный публицист либерально-демократического лагеря А. С. Суворин. Он усмотрел в «летописи» города Глупова «уродливейшую карикатуру» на русскую историю и «глумление» над русским народом. Следует заметить, что Суворин далеко не был одинок в таком взгляде. Даже И. Тургенев, пронизательнейший читатель Щедрина, представляя английской публике в журнале «The Academy» (1871, № 19) «Историю одного города», определил ее содержание словами: «Это в сущности сатирическая история русского общества во второй половине прошлого и в начале нынешнего

столетия». И хотя Суворин увидел в панораме глуповской жизни «карикатуру» да еще «уродливейшую» на русскую историю, а Тургенев, напротив того, «слишком верную, увы! картину русской истории», оба они оказались едины в своем принципиальном восприятии летописи Глупова, как произведения исторического содержания. Взгляд этот был распространен среди современников. Им в основном определилось сдержанное или отрицательное отношение к шедевру Щедрина не только со стороны представителей официальной или казенной народности, а также славянофилов и «почвенников». Резкость критики Щедриным страны и народа не была принята многими и среди либеральных и демократических групп. Для их идеализированного народолюбия и патриотизма не был приемлем суровый реализм писателя.

Щедрин резко восстал против понимания своего сочинения как «исторической сатиры». В письме в редакцию «Вестника Европы» он заявил: «Не «историческую», а совершенно обыкновенную сатиру имел я в виду, сатиру, направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною». И о том же писал он в частном письме к А. Н. Пыпину, принимавшему участие в редакционной работе «Вестника Европы»: «Взгляд рецензента на мое сочинение как на опыт исторической сатиры совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее». И еще: «...я совсем не историю предаю осмеянию, а известный порядок вещей».

✓ Слова Щедрина, что ему не было «никакого дела до истории», не должны пониматься буквально. В действительности, начиная с названия и до заключительных слов, произведение насыщено разного рода фактами и элементами из русской истории. В соответствии с предметом обличения исторический материал отобран односторонне-отрицательно и соответственно обобщен. Преобладающая поэтика обобщения — гротеск и фантастика. Но обращение к историческому материалу имело принципиально другой смысл, нежели тот, который усмотрели в произведении Суворин и сторонники его взгляда. Оно было подчинено задаче подвергнуть обличению и отрицанию не мир уже отживший, а современный «порядок вещей», под властью которого находилась вся русская жизнь. Это был «порядок вещей», определявшийся в глазах Щедрина абсолютистским насилием и произволом

«сверху», бессознательностью, темнотой и послушливостью «снизу». Сатира, посвященная критике этого «порядка», тормозившего развитие страны и общества, с полным основанием рассматривалась автором как произведение на важнейшую тему современности.

В письме к Пыпину писатель ответил на вопрос: почему для изображения животрепещущего «настоящего» он обратился к «исторической форме». «Историческая форма рассказа — была для меня удобна потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни». Действительно, лишь под покровом «исторической формы», а также поэтики гротеска и Эзоповых иносказаний Щедрин смог высказать свои предельно дерзкие суждения об «основах», явлениях и фактах существовавшего «порядка вещей». Прямые отрицательные оценки этих предметов в условиях царской цензуры исключались. Главнейшей отрицательной «основой» русской жизни была ее государственная система, самодержавие. Литература не знает другого произведения, в котором российский абсолютизм подвергся бы столь же яростному обличению и суровому суду, как в «Истории одного города». Политические и бытовые факты из истории самодержавия привлекаются на протяжении всего развития сатиры. В заключающем произведение образе Угрюм-Бурчеева явственно проступает аракчеевщина.

Связь сатирических иносказаний глуповской летописи с историческими прототипами очевиднее всего в главе «Сказание о шести градоначальницах». Нарисованная здесь картина «глуповского междуусобия» является откровенным памфлетом-пародией на «распутное» (Герцен) российское императорство XVIII века, на знаменитые дворцовые перевороты в России. Щедрин с поразительной смелостью создал гротесковые фигуры российских императриц, их сподвижников и любовников. Ни об одной из этих фигур нельзя определенно сказать — не только в портрете, но и в карикатуре: вот это Екатерина I, это — Анна Иоанновна, это — Анна Леопольдовна, это — Елизавета Петровна, это — Екатерина II. Расшифровкам здесь подлежат не лица, а представляемые ими явления и веяния. Но в каждую из фигур Щедрин вводит мелкие опознавательные черточки, по которым, например, «старопечатную вдову» Иранду Палеологову никто не примет за императрицу Елизавету, а «Клемантинку де Бурбон» — за Анну, но каждый, знакомый с историей женских царствований в России XVIII века,

легко распределит щедринские карикатуры-гротески в образном порядке.

Таково противоцензурное значение «исторической формы» для сатиры, имевшей в виду «лишь настоящее». Есть и другое — важнейшее для понимания произведения.

Не следует думать, что Щедрин в своей сатирической хронике попросту «вывел» современных ему «героев» и современные идеи, предварительно надев на них исторические маски, и что все это единственно вследствие необходимости обойти цензуру. Правда, такие элементы и такие задачи присутствуют в сатире. Таков, например, «мартиролог глуповского либерализма» (во второй части главы «Подтверждение покаяния...») — одно из наиболее зашифрованных мест сатиры. «Мартиролог» затрагивает в сложной системе Эзоповых иносказаний строго запретную при самодержавии тему — русское революционное движение в конце XVIII — первой четверти XIX века. В рассказе о судьбе отданного «на поругание» гражданской казни Ионки Козыря, в кратком повествовании о «молодых глуповцах», вернувшихся из чужих земель и ускоривших «пробуждение общественного сознания», в упоминании о «тридцати трех философах», рассеянных «по лицу земли», и в некоторых других сюжетах очевидны намеки на Радищева, на декабристов, на Петрашевского и петрашевцев. Вместе с тем это и намеки на аналогичные явления и события современности: на деятельность Чернышевского и других революционеров-шестидесятников и на недавнюю расправу с ними властей. Таким образом «мартиролог» охватывает своей «исторической формой» как прошлое, так и современное революционное движение в России. В этом совмещении и заключается суть «исторической формы» сатиры.

Щедрину в высшей степени была присуща способность мыслить исторически. Он умел различать в явлениях текущей действительности как тормозящие ее развитие пережитки прошлого, так и зачатки еще не рожденного будущего.

Разъясняя значение своего «исторического приема», Щедрин писал Пыпину по поводу ошибочного понимания сатиры Сувориным: «Конечно, для простого читателя не трудно ошибиться и принять исторический прием за чистую монету, но критик должен быть прозорлив и не только сам угадать, но и другим внушить, что Парамоша совсем не Магницкий только, но вместе с тем и граф Д. А. Толстой и

даже не граф Д. А. Толстой, а все вообще люди известной партии, и ныне не утратившей своей силы»¹.

Каждый осведомленный в русской истории читатель легко обнаружит, например, в образах градоначальников Негодяева, Грустилова, Перехват-Залихватского, Беневоленского, Угрюм-Бурчеева характеристические черты царствования Павла I, Александра I, Николая I, законодательной деятельности Сперанского, военно-административной — Аракчеева. В рассказе о фантастических путешествиях градоначальника Фердыщенко по выгонным землям Глупова тот же читатель уловит намеки на такие факты из политического быта самодержавия, как пышные церемониальные путешествия «особ» царствующего дома по «вверенным» им краям и весям Российской державы (достаточно вспомнить тут устроенное Потемкиным путешествие Екатерины II в Крым). А указание на смежность выгонных земель Глупова с землями Византии и резолюция градоначальника Бородавкина о предстоящем переименовании Константинополя в губернский город Екатериноград поймет как насмешку над вековечной мечтой самодержавия о «русской Византии».

Каково же было то «настоящее», критика которого требовала установления его связей с изжитым прошлым?

Это было время, когда полоса подъема в общественном движении периода отмены крепостного права сменилась полосой реакции. Движение истории, и ранее представлявшееся Щедрину «ужасающе медленным», оказалось еще больше заторможенным. Освободительной борьбе были нанесены сильнейшие удары. Революционеры и демократы шестидесятых годов пережили глубокую духовную драму. Она сказалась и в следующих поколениях борцов за свободу. В «Истории одного города» Щедрин явился одним из наиболее глубоких в литературе выразителей этой драмы.

Главнейшие причины срыва демократического движения конца 1850-х — начала 1860-х годов Щедрин усматривал в низком уровне сознательности народных масс и в гражданской неразвитости общества. Одним из вредоноснейших

¹ Парамоша в «Истории одного города» — юродивый, назначенный градоначальником Грустиловым инспектором глуповских училищ; М. Л. Магницкий — член Главного управления училищ, предложивший в 1819 г. закрыть Казанский университет; гр. Д. А. Толстой — один из наиболее реакционных деятелей самодержавия 1860—1880 гг., министр просвещения, министр внутренних дел и обер-прокурор Святейшего Синода.

проявлений этих качеств, с точки зрения писателя, была пассивность. На нее и направляет Щедрин всю мощь своей критики. Созданная в 1869—1870 годах «История одного города» отразила в творчестве Щедрина драматическую неудачу первого революционного кризиса в России, когда мелькнувшая была надежда на лучшую жизнь обманула самым жестоким образом.

В «Истории одного города» читатель встречается прежде всего с образами *градоначальников*. При всей их художественной и «исторической» индивидуализации они являются своего рода элементами одного собирательного образа — *глуповской* власти.

Градоначальники управляют целиком подвластными им обывателями фантазмагорического города, представленными в собирательном же образе *глуповцев*.

И градоначальники и глуповцы входят как часть в целое в еще более обобщенный образ — *города Глупова*. Этот образ, созданный в гротескно-реалистической манере, является своего рода главным «действующим лицом» произведения. Возникший то ли на болоте, то ли на семи холмах Глупов предстает перед читателем призрачным и реальным, нелепым и страшным средоточием и оплотом всего «порядка вещей», изображаемого в произведении.

Образ города Глупова возникает в представлении читателя постепенно.

Обличительное содержание образа города Глупова не исчерпывается критикой самодержавия, власти, деспотизма. Не в меньшей мере это критика отсталости и политических предрассудков народных масс и общества, их гражданской незрелости. Другими словами, Глупов — это вся старая Россия, но увиденная «с одного боку» (Гоголь), со стороны тех ее явлений, которые были враждебны Щедрину и отрицались им.

Знаменитая «Опись градоначальникам» города Глупова блещет всеми красками щедринского юмора. Вместе с тем «Опись» вызывает чувства негодования и горечи. Читатель понимает, что в этих механических законодателях и администраторах изображен реальный мир вековых властителей страны. Мир этот поистине жесток и страшен, полон бестолковости и нелепицы.

Вереницею проходят перед читателем правители-марионетки и монстры города, один другого причудливее, идиотичнее и зловещее. Вот градоначальник Брудастый. Он

управлял при помощи «органчика» в голове, игравшего лишь две пьесы: «Раззорю!» и «Не потерплю!». Вот «фантастический путешественник» Фердыщенко. Во время голода глуповцев он не только спутал усмирительную команду с обозом хлеба, но «даже начал желать первой пуще последнего!» Вот представитель «цивилизующих мероприятий» Бородавкин. В дни кампании против недоимщиков он «спалил тридцать три деревни», а во время войн «за повсеместное утверждение горчицы» разрушил целую слободу. Вот «просвещенный» виконт Дю Шарю, который «начал объяснять глуповцам права человека», но «кончил тем, что объяснил права Бурбонов». Вот зловещий идеолог «прямой линии» и «упразднения естества» Угрюм-Бурчеев, самая жуткая из фигур Глупова, созданная с поистине страшной художественной силой. Вот, наконец, последний из «предержащих», обозначенный в «Описи»: он «въехал в Глупов на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки».

«Казалось,— пишет Щедрин,— что весь этот ряд — не что иное, как сонное мечтание, в котором мелькают образы без лиц, в котором звенят какие-то смутные крики, похожие на отдаленное галденье захмелевшей толпы... Вот вышла из мрака одна тень, хлопнула — раз-раз! — и исчезла неведомо куда; смотришь, на место ее выступает уж другая тень и тоже хлопает как попало и исчезает... «Раззорю!», «Не потерплю!» — слышится со всех сторон, а что раззорю, чего не потерплю — того разобрать невозможно. Рад бы посторониться, прижаться к углу, но ни посторониться, ни прижаться нельзя, потому что из всякого угла раздается все то же «раззорю!», которое гонит укрывающегося в другой угол и там, в свою очередь, опять настагает его». Не менее выразительна другая картина административной деятельности градоначальников: «Хватают и ловят, секут и порют, описывают и продают... Гул и треск проносятся из одного конца города в другой, и над всем этим гвалтом, над всей этой сумятицей, словно крик хищной птицы, царит зловещее: «Не потерплю!»

¹ Намек на административное внедрение в крестьянские хозяйства картофеля при Николае I и на другие формы и виды насильственного насаждения «цивилизации».

² Намек на «просвещенный абсолютизм» Екатерины II. Ее увлечения идеями Дидро, Руссо и Вольтера в начале царствования сменились в конце его борьбой с французской революцией и защитой королевской династии Бурбонов.

«Хищная птица» — это двуглавый орел царского самодержавия, которое Щедрин ставит своей сатирой к позорному столбу и клеймит с предельным ожесточением.

Применяя в «Истории одного города» метод «поругания» по отношению к «идолу» самодержавия, Щедрин стремился облегчить русскому народу и обществу освобождение от монархической идеологии, в частности, от царистских иллюзий («начальстволубия»), которые были еще столь сильны в крестьянстве. Снятие украшающих покровов с действительности и обнажение ее подлинной социальной сути — одна из главных особенностей художественного метода писателя.

Показывая в образах градоначальников «ужасную подкладку» самодержавия, Щедрин не только заражал читателя своими эмоциями гнева по отношению к этому вековому абсолютистскому строю. Он подводил к объективно революционному выводу о полном отсутствии в царизме каких-либо залогов для прогрессивного развития. Щедринское сатирическое изображение российского монархизма исключало мысль о какой-либо возможности усовершенствования этой государственной системы. Оно наносило сокрушительный удар по всем защитникам самодержавия. Именно поэтому к щедринским разоблачительным образам в «Истории одного города» («Угрюм-Бурчеев», «Не потерплю!» и другие) не раз обращался В. И. Ленин и другие публицисты революционного лагеря в своих характеристиках царизма.

Каково содержание другого, более сложного группового образа сатиры — глуповцев? Критике каких явлений посвящен этот едва ли не самый знаменитый из всех образов, созданных Щедриным?

В своих описаниях обывателей Глупова писатель подчеркнуто смешивает их социальные, бытовые, служебные, профессиональные и другие признаки и характеристики. С одной стороны, глуповцы живут в избах, ночуют в овинах, занимаются полевыми работами, собираются «миром» для решения своих дел, выбирают из своей среды «ходока». Это черты деревенского крестьянского быта. Они преобладают. С другой стороны, глуповцев приглашают к градоначальникам, к ним обращаются со словами «милостивые государи», среди них имеются «излюбленные люди», то есть выбранные на общественные должности, они имеют предводителя дворянства и городского голову, шествуют в

процессиях, посещают клубы, устраивают банкеты и пикники. Это черты городского быта в его главных социальных прослойках — от мещанства до купечества и дворянства. В ряде мест «Истории...» (например, в главе «Поклонение мамоне и покаяние») Щедрин называет глуповцев «гражданами» и «публикой», пишет о глуповских мужиках и мещанах, о глуповском купечестве и дворянстве, о глуповском «бомонде» (аристократии), о глуповской интеллигенции, глуповском «либерализме», то есть освободительном движении, наконец, о глуповских градоначальниках, то есть о высших представителях губернской и центральной власти, губернаторах, высших чиновниках и самих императорах всероссийских. Иными словами, социальная и политическая характеристика глуповцев включает все основные классы, сословия, группы и государственно-административные силы исторической и современной Щедрину России.

Смысл приема Щедрина ясен. В глуповцах писатель критикует и осмеивает не одну какую-нибудь социальную группу и не русский народ, как таковой, а только те «завещанные истории», то есть веками царизма и крепостнического бесправия, социально-отрицательные черты общественной психологии и поведения, которые именует «глуповскими» и носителей которых усматривает во всех слоях народа, общества и власти.

В публицистическом введении к главе «Поклонение мамоне и покаяние» Щедрин, сняв с себя на минуту маску «архивариуса-летописца», заявляет от своего собственного лица: «...я не вижу в рассказах летописца ничего такого, что посягало бы на достоинство обывателей города Глупова. Это люди, как и все другие, с тою только оговоркой, что природные их свойства обросли массой наносных атомов. Поэтому о действительных «свойствах» и речи нет, а есть речь только о наносных атомах».

Среди этих «наносных атомов», подлежащих устранению, Щедрин прежде всего указывает на общественно-политическую пассивность. Против нее-то он и направляет всю сокрушительную мощь своего обличения. Писатель духовно бесстрашный и ко всякой лжи нетерпимый, Щедрин не освобождает от своей суровой критики святыню-святынь старой русской демократии — мужика, крестьянство. Он знает, что воля народа русского была беспощадно подавляема в течение веков государством, церковью, что массы воспитывались в духе пассивности, терпения. Все эти вред-

ные наросты, привитые народу особенностями русской истории, мешали ему продвигаться по пути освобождения и развития. Эти реакционные элементы в русской народной жизни (они есть в народной жизни каждой нации) вольно и невольно поддерживали существующий «порядок вещей», служили ему опорой. Их-то и бичует Щедрин с ожесточением, не знаящим пределов.

Суровая сатира Щедрина была принята далеко не всеми современниками. И справа и слева на него обрушились обвинения, что в глуповцах он будто бы оклеветал русский народ. Щедрин редко отвечал на упреки. Но эти обвинения задевали самые заветные, кровные убеждения писателя, и он ответил на них.

Отвергая предъявленное ему Сувориным обвинение в глумлении над народом, Щедрин заявлял: «...что касается до моего отношения к народу, то мне кажется, что в слове «народ» надо отличать два понятия: народ исторический и народ, представляющий собою идею демократизма. Первому, выносящему на своих плечах Бородавкиных, Бурчеевых и т. п., я действительно сочувствовать не могу. Второму я всегда сочувствовал, и все мои сочинения полны этим сочувствием». Развивая эти мысли в письме в редакцию «Вестника Европы», Щедрин разъяснял, что народ «оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих» и что «мера этого сочувствия (...) обуславливается мерою усилий, делаемых народом на пути к сознательности», то есть на пути преодоления пассивности, и активной, результативной борьбы за свои интересы.

Перед нами одно из предельных, даже для страстной мысли Щедрина, заострений его взглядов на народ, на право художника-сатирика в сгущенных красках изображать темные стороны жизни, в том числе и народной. Объективно-историческое содержание этих высказываний Щедрина, представляющих важный комментарий к образам глуповцев, уясняются в свете драматических итогов революционно-освободительных выступлений, которые знала к тому времени история России. Было немало восстаний, в ходе которых доведенные до отчаяния крестьянство и другие социальные низы пытались сбросить ярмо эксплуатации (крестьянские войны XVII—XVIII веков, волнения кануна и периода отмены крепостного права и др.). Было также немало выступлений индивидуальных и организованных революционных сил (Радищев, декабристы, петрашевцы, Каракозов,

землевольты шестидесятых годов и др.). Но все эти восстания, выступления, покушения, несмотря на героизм и самопожертвование их участников, заканчивались поражением, жестокими расправами над восставшими и протестантами, новым усилением гнета. Эти «общие результаты» имевших место случаев «уклонения от пассивности» воспринимались Щедриным глубоко драматически. Но слова его о невозможности испытывать сочувствие к «народу историческому», то есть, прежде всего, к тогдашнему русскому крестьянству, не следует, конечно, понимать буквально. Это доведенная до предела гипербола, рожденная страстным негодованием против дряхлеющей непробужденности народных масс.

Горькие и гневные образы ошеломляемых и всетерпящих «глуповцев», не способных выйти из состояния пассивности, сопоставимы со словами Чернышевского, бросившего в романе «Пролог», написанном в Сибири, почти одновременно с «Историей одного города», резкие слова осуждения по поводу дряхлеющей неспособности страны и общества изменить жизнь, скованную деспотизмом и неподвижностью: «...жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы». В. И. Ленин назвал этот яростный укор великого русского революционера и патриота словами «настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения»¹.

Бичуя в образах глуповцев темноту и бессознательность, служение неразумию и произволу, Щедрин стремился действовать излечению народа от тех «посрамлений», которые «наложили на него века подъяремной неволи». Его художественный суд над Глуповым и глуповцами призывал передовые силы страны к возбуждению в массах сознательного и активного отношения к действительности, чтобы помочь им выбраться из трясины «какого-то, — по выражению Ф. Энгельса, — внеисторического прозябания»².

Присущий Щедрину скептицизм сочетается у него с верой в силы прогресса, просвещения, социальной справедливости. Он верит, что реакции и всему ее темному воинству не удастся приостановить поступательный ход истории, символизируемый в образе «реки», мощное течение которой сносит воздвигнутую Угрюм-Бурчеевым плотину из «мусора и навоза». Щедрин убежден в грядущей гибели Глупова —

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., изд. 2-е, т. 18, с. 568.

не только российского самодержавия, но и любого другого деспотического режима, на какой бы национальной почве и в какое бы время он ни свирепствовал.

Практические пути и перспективы низвержения Глупова и строительства на его месте города Умнова Щедрина не ясны. Он знает лишь, что не глуповцы смогут быть деятелями или хотя бы рядовыми участниками в предстоящей ликвидации своей злосчастной и зловердной «муниципии». Поэтому грозное «Оно» — «не то ливень, не то смерч», — которое приносит гибель Глупову, приходит откуда-то извне, со стороны. «Полное гнева, оно несло, буровя землю, грохоча, гудя и стена и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки... Оно близилось, и, по мере того как близилось, время останавливало бег свой. Наконец земля затряслась, солнце померкло... глуповцы пади ниц... Оно пришло... История¹ прекратила течение свое!»

При всей многозначительности и эмоциональной напряженности этого заключающего «Историю одного города» иносказания, заимствованного из мира грозных сил природы, содержание образа нуждается в пояснениях. Мы находим их у самого Щедрина. В статье 1863 года «Современные призраки» (при жизни писателя не напечатанной) есть рассуждения о «гневных движениях истории», которые противопоставляются глуповской философии терпения, начисто отрицаемой («не терпеть приличествует, но ликвидировать»). «Когда цикл явлений истощается, — пишет здесь Щедрин, — когда содержание жизни беднеет, история гневно протестует против всех увещаний. Подобно горячей лаве проходит она по рядам измельчавшего, изверившегося и исстрадавшегося человечества, захлестывая на пути своим и правого и виноватого. И люди и призраки поглощаются мгновенно, оставляя вместо себя голое поле. Это голое поле представляет истории прекрасный случай проложить для себя новое и притом более удобное ложе».

Близость этого отрывка к финалу глуповской «летописи» очевидна. В иносказание, завершающее «Историю одного города», вложено то же философско-историческое содержание, что и в характеристику «гневных движений истории» из «Современных призраков». И там и тут речь идет о катаклизме или очистительном урагане, представленных в роли Немесиды истории. Полное гнева «Оно» несет гибель

¹ То есть история города Глупова. — С. М.

Угрюм-Бурчееву и до основания разрушает Глупов, потому что эти вековечные силы зла требуют полного уничтожения.

Необходимо заметить, что изложенное понимание финала «Истории одного города» не является общепризнанным. В советском и зарубежном литературоведении предложены и другие толкования заключительного образа сатиры. По существу они сводятся к двум версиям, каждая из которых имеет свои, не очень существенные варианты. Согласно первой версии, появление «Оно» означает предсказание народной революции, согласно другой, напротив того — реакции, еще более свирепой, чем угрюм-бурчеевщина. Однако обе версии более чем спорны: они несостоятельны.

Неприемлемость первой версии определяется ее очевидной несовместимостью со всем, что сказано Щедриным о глуповцах. Понимание «Оно» как «народного гнева», «народного восстания», «революции масс» совершенно несогласуемо с критикой пассивности народа, со всесторонне показанной его неготовности, на том историческом этапе, к делу собственного освобождения. А в этом — суть содержания образа глуповцев. И текст и образный строй финала решительно противостоят данной версии. Увидев несущееся на город «Оно», глуповцы не превратились, по велению Щедрина в «буяновцев» и «умновцев»¹. Они не приветствовали гневную силу, свою освободительницу от сковывающих их злых чар Глупова. Они и тут остались пассивными, испуганными, жалкими глуповцами. Они «пали ниц», и «неисповедимый ужас выступил на их лицах и охватил их сердца». Какое же «народное восстание»?! Какая «революция масс»?!

Необходимым условием освобождения «людей толпы» от тяготеющих над ними злосчастий Щедрин считал их собственную активность. В массах русского населения она тогда еще не пробудилась. Писатель верил, что пробуждение неизбежно. «Минуты прозрения, — утверждал он, — не только возможны, но составляют неизбежную страницу в истории каждого народа». Но, во-первых, он не знал, когда наступят эти минуты. А во-вторых, думая об освобождении масс от «исторического гнета», он верил больше в общий ход вещей, даже в некое «чудо просияния» («минуты прозрения»), чем в организованное революционное насилие. Революцион-

¹ Производные от щедринских «городов» Умнов и Буянов, противостоящих Глупову.

ных способов преобразования социальной действительности он, в абсолютной форме, не отвергал, но полагал, что не глуповцы же могут стать революционерами.

Не может быть удостоверена истинность и другой версии, согласно которой финал «Истории одного города» следует рассматривать как предсказание вступления Глупова в полосу новой и жесточайшей реакции, конкретизируемой иногда как царствование Николая I (что входит в отвергнутую Щедриным трактовку произведения как «исторической сатиры»). Версия эта не может быть подкреплена ни идейно-художественным и текстовым материалом произведения, ни философско-историческими взглядами писателя, ни простой логикой. Ведь такое толкование приводит к абсурдному выводу: силы реакции, Глупов и Угрюм-Бурчеев, разрушаются силами... реакции же. Причем разрушаются с «гневом»!! Кроме того, предельная сила изображения реакции в образе ее «сатаны» — Угрюм-Бурчеева — исключает, по крайней мере в рамках данного произведения и непосредственного читательского восприятия его, какое-либо дальнейшее увеличение этой силы.

Щедрин не утрачивает присущей ему веры в «исторические утешения», хотя и признается, что от них отдает каким-то «холодом иронии». У Щедрина нет ни одного произведения, в котором сумрак, тени и тревога общего фона не прорезывались бы лучом света и надежды, хотя почти всегда это очень узкий луч. Есть такой луч и в исполненной суровости «Истории одного города». Он освещает последнюю драматическую минуту этой «истории» — конец Глупова, уже всесторонне обличенного и тем уже приговоренного к высшей, в глазах Щедрина, мере наказания, к историческому небытию.

Великая сатира на «порядок вещей» глуповской жизни заканчивается словами о гибели этого ненавистного порядка и его последнего представителя — страшного Угрюм-Бурчеева. В этой гибели, пока только чаемой, заключалась величайшая надежда Щедрина.

Версия, усматривающая в появлении «Оно» наступление новой полосы реакции, «отнимает» у писателя эту надежду. Следование такому взгляду внушает читателю мысль, что Щедрин был убежден в неодолимости Глупова и Угрюм-Бурчеева, что он и от грядущего не ожидал ничего, кроме нескончаемой смены разных сил зла и тьмы, что глуповская история не прекратила и не прекратит своего течения. Но та-

кой вывод положительно не согласен с истиной, с глубокой, страстной верой Щедрина в будущее. «Изменяемость общественных форм,— излагал этот раздел своего мирозерцания писатель,— предрекает человеческому творчеству обширное будущее. Ежели современный человек зол, кровожаден, завистлив и алчен, если высшие интересы человеческой природы он подчиняет интересам второстепенным, то это еще не устраняет возможности такой общественной комбинации, при которой эти свойства встретят иное применение...» В это верил Щедрин, и эта вера уравнивала почти невыносимую тяжесть постоянного общения его с негативными, темными, до предела жестокими сторонами действительности. Недостаток же веры в будущее Щедрин относил к тем отрицательным чертам русской жизни, против которых, в частности, была направлена критика Глупова.

«История одного города» не принадлежит, конечно, к «литературе упований». В ней нет образов, схожих с «кораблем» Рабле, чьи паруса надувает ветер надежд Ренессанса, или «дамой в розовом платье» Чернышевского, символом революции, страстной и светлой надеждой на приход которой жила русская демократия середины прошлого века.

Гениальная сатира Щедрина посвящена раскрытию «трагической истины русской жизни», обличению ее пассивности, неподвижности, отсталости. Последующее развитие страны и народа показало, что радикальное изменение «порядка вещей», столь мучившего Щедрина («Глупов составляет для меня истинный кошмар!»), пришло и могло прийти значительно позже. Оно пришло, когда на арену российской истории вышел рабочий класс. Оно пришло в великих революционных катаклизмах начала XX века, завершившихся Октябрем 1917 года.

Реальные очертания будущего скрыты для современников, каким бы проницательным, «пророческим» даром не обладали некоторые из них. Скрыты они были и от Щедрина, хотя его звали «пророком». Но в финале «Истории одного города», рядом с трагической темой длящейся ночи, возникает тема грядущего рассвета, тема конца Глупова. Тема звучит кратко, но грозно и могуче.

Таков заключительный аккорд одного из наиболее бесстрашных и глубоких, наиболее революционных по своему объективному смыслу произведений русской литературы, созданных великим писателем-демократом.

Д. П. Николаев

В МИРЕ СТЯЖАТЕЛЬСТВА И ПУСТОУТРОБИЯ

(«Господа Головлевы»
М. Е. Салтыкова-Щедрина)

1

В одном из писем Салтыков-Щедрин заметил: «Все великие писатели и мыслители потому и были велики, что об основах говорили».

Сам Щедрин тоже писал об основах современного ему общества.

О каких же именно?

В 1869 году Б. Чичерин — ученый, публицист либерального лагеря — выпустил книгу, которая называлась «История политических учений». В самом начале ее автор напомнил о тех «китах», на которых держится общество: «Первый союз — семейство. Оно основано на полном внутреннем согласии членов, на взаимной любви, которая составляет жизнь семейства... Это цельный, органический союз, созданный самою природой; это вместе с тем и идеал человеческого общества... Второй союз, гражданское общество, включает в себе совокупность всех частных отношений между людьми. Здесь основное начало — свободное лицо с его правами и интересами. Здесь господствует частное или гражданское право с различными его формами: владение,

собственность, договор. Третий союз, церковь, воплощает в себе начало нравственно-религиозное; в нем преобладает элемент нравственного закона. Наконец, четвертый союз, государство, господствует над всеми остальными. Он представляет собою преимущественно начало власти, вследствие чего ему принадлежит верховная власть на земле».

Щедрин в своих сатирических произведениях показывал глубокую внутреннюю несостоятельность, комичность тех же самых «союзов», на которых зиждется современная писателю жизнь.

Семья, собственность, церковь, государство — с этими общественными институтами Салтыков впервые соприкоснулся еще в детстве и отрочестве. Он, разумеется, не мог тогда осознать их истинную сущность, но очень хорошо понял, что институты эти не являются образцами добродетели.

Всю последующую жизнь сатирик постоянно сталкивался с теми же самыми «краеугольными камнями». Он имел возможность наблюдать их в самых различных проявлениях. Он окончательно убедился в том, что основные устои современного ему общества давно уже изжили себя и являлись собой вопиющее противоречие идеалам гуманизма, социальной справедливости, свободного развития человека.

Эти устаревшие, изжившие себя, но продолжающие господствовать в жизни формы писатель именовал призраками. «Что такое призрак? — спрашивал он в статье «Современные призраки» и отвечал: — Рассуждая теоретически, это такая форма жизни, которая силится заключить в себе нечто существенное, жизненное, трепещущее, а в действительности заключает лишь пустоту». И далее: «Не надо забывать, что хотя призрак, по самой природе своей, представляет для жизни лишь механическое препятствие, но он имеет сзади себя целую историю, которая успела укорениться в обществе дурные привычки, которая успела сгруппировать около призрака всю жизнь общества и, сообразно с этим, устроила ее внешние и внутренние подробности».

В своих произведениях Щедрин блестяще продемонстрировал пагубность владычества призраков, их устрашающее влияние на жизнь людей. Его сатира была направлена на то, чтобы освободить общество от суеверного страха перед призраками, развенчать идеалы, «ничтожество которых молчаливо признается всеми».

Призраком — гигантским, злоеющим, постоянно угрожающим людям различными репрессиями и вместе с тем

внутренне несостоятельным, комичным — предстает в «Истории одного города» самодержавное государство. Всю свою жизнь люди беспрекословно подчиняются государству, приносят ему многочисленные жертвы, рассматривая его как нечто высшее и священное. Оно, однако, давно уже превратилось в слепую, бездушную силу, обрушивающую на народ лишь новые беды и кары.

Призраком, сулящим людям радость и благополучие, но приносящим скорее горе и несчастье, предстает в «Господах Головлевых» дворянско-помещичья семья. Писатель показывает, что семья эта — только внешняя оболочка, что существуют лишь видимость семейного счастья, заботы, взаимопонимания. На самом же деле Головлевы — люди не просто безразличные друг другу, но глубоко чуждые, враждующие.

В конце своей жизни Арина Петровна — общепризнанная глава семейства Головлевых — с горечью сознает, что: «Всю-то жизнь она что-то устраивала, над чем-то убивалась, а оказывается, что убивалась над призраком. Всю жизнь слово «семья» не сходило у нее с языка; во имя семьи она одних казнила, других награждала; во имя семьи она подвергала себя лишениям, истязала себя, изуродовала всю свою жизнь — и вдруг выходит, что семьи-то именно у нее и нет!»

Призраком — чудовищным, всепоглощающим, калечащим людей — предстает в «Господах Головлевых» и помещичья собственность. Казалось бы, освободив человека от забот о «хлебе насущном», собственность должна была способствовать более разностороннему развитию личности, раскрытию всех ее духовных и нравственных возможностей. Фактически же она освободила многих от труда вообще, от всякой деятельности, и превратила в существа инертные, ленивые. Существа, совершенно не приспособленные к жизни, лишённые внутренних жизненных стимулов и обреченные на умирание.

2

«Господа Головлевы» — сатирический роман Щедрина, в котором с наибольшей рельефностью и силой воплощена тема социального паразитизма и связанного с ним окостенения, омертвления жизни.

Нетрудно заметить, что это та же самая тема, которая лежала в основе «Мертвых душ» Гоголя. Уже на страницах прославленной сатирической эпопеи предстала поразительно яркая галерея помещиков, окостеневших в своих раковинах-имениях, лишенных духовной жизни, «мертвых душ».

Щедрин подхватил и продолжил традицию Гоголя. Он обратился к той же самой социальной среде на новом историческом этапе и показал, чем кончается жизнь, основанная на социальном паразитизме.

Если Гоголь запечатлел процесс умственного, духовного, нравственного окостенения помещиков, процесс омертвления душ человеческих, то Щедрин нарисовал не менее яркую картину дальнейшей деградации помещичьего сословия, картину его полнейшего разложения, завершающегося физическим вымиранием.

Семейство Головлевых — это та социальная ячейка, в которой основные закономерности такого разложения проявились наиболее наглядно.

Уже в самом начале книги мы знакомимся с характернейшим представителем вымирающего рода — Степаном Головлевым, прозванным Степкой-балбесом. Это совершенно опустившийся человек, жалкий пропойца, «блудный сын», силой обстоятельств вынужденный вернуться домой, в «родное» поместье. Степан понимает, что в Головлеве его ждет смерть. И тем не менее возвращается туда, ибо другого выхода у него нет.

Так читатель сразу же сталкивается с мотивом разложения жизни, выморочности, смерти. Мотивом, который будет звучать в романе на всем его протяжении и который уже здесь, в первой главе, обретает все черты не только угрозы, но и реальности, свершившегося факта.

Убогое, одинокое существование в темной, захлавленной комнатке быстро вытравляет из Степана последние признаки жизни, и он превращается в апатичное существо, лишённое малейших проблесков чувства и мысли.

После его неудачного побега из Головлева Арина Петровна пытается умаслить сына, но «балбес словно окаменел».

Напрасны были все льстивые слова Арины Петровны. Ничто не помогало. Степан «безусловно замолчал». По целым дням ходил он по комнате, «наморщив угрюмо лоб, шевеля губами и не чувствуя усталости. Временами останавливался, как бы желая что-то возразить, но не находил слов».

Молчание Степана беспокоило Арину Петровну. Но беспокоило весьма своеобразным образом. «Целый день молчит! — говорила она, — ведь думает же, балбес, об чем-нибудь, куда молчит! вот помяните мое слово, ежели он усадьбы не спалит!»

Однако опасения Арины Петровны были напрасными: «...балбес просто совсем не думал. Казалось, он весь погрузился в безрассветную мглу, в которой нет места не только для действительности, но и для фантазии».

Всматриваясь вместе с автором в мрачную фигуру Степки-балбеса, в фигуры других представителей рода Головлевых, мы понимаем, что все они — закономерный «продукт» тунеядства и паразитизма, на всех лежит печать выморочности, вырождения, омертвения.

Одна только Арина Петровна вроде бы противостоит остальным Головлевым, представляя собой активное, «деятельное» начало. Но и ее деятельность есть не что иное, как фикция. Всю жизнь стремилась она к приобретательству, к увеличению собственности. Но собственность обернулась в конечном счете против нее самой и против ее детей.

Собственность превратила Степана в безвольного, податливого, ни к чему не способного попрошайку: «Самый последний из людей может что-нибудь для себя сделать, может добыть себе хлеба — он один ничего не может».

Собственность сделала из Павла апатичного, угрюмого «человека, лишённого поступков».

Собственность проклятием висела и на остальных отпрысках семейства Головлевых, обрекая их на бесцельное, никчемное существование.

Все они, как Степан, любили рисовать в воображении всякого рода заманчивые перспективы, «но это были всегда перспективы дарового довольства и никогда перспективы труда».

Олицетворением страшной, античеловеческой сущности Головлевых, кроме Арины Петровны, выступает в романе Порфирий Владимирович Головлев. Именно он — главный герой произведения, с наибольшей рельефностью воплотивший в себе самые характерные черты «головлевства». Именно о нем и следует поговорить более подробно.

В первой же главе романа мы встречаемся с характеристикой Порфирия Владимировича. Характеристикой вполне определенной и вместе с тем содержащей в себе некую дозу загадочности.

«Порфирий Владимирович, — пишет Щедрин, — известен был в семействе под тремя именами: Иудушки, кровопивушки и откровенного мальчика, каковые прозвища еще в детстве были ему даны Степкой-балбесом. С младенческих лет любил он приластаться к милому другу маменьке, украдкой поцеловать ее в плечико, а иногда и слегка понаушничать. Неслышно отворит, бывало, дверь маменькиной комнаты, неслышно прокрадется в уголок, сядет и, словно очарованный, не сводит глаз с маменьки, куда она пишет или возится со счетами. Но Арина Петровна уже и тогда с какою-то подозрительностью относилась к этим сыновним заискиваниям. И тогда этот пристально устремленный на нее взгляд казался ей загадочным, и тогда она не могла определить себе, что именно он источает из себя: яд или сыновнюю почтительность».

— И сама понять не могу, что у него за глаза такие, — рассуждала она иногда сама с собою, — взглянет, — ну, словно вот петлю закидывает. Так вот и поливает ядом, так и подманивает!»

Как видим, Порфирий Владимирович с самого начала аттестован весьма выразительно: Иудушка, кровопивушка, откровенный мальчик. Прозвища эти сразу же вскрывают сущность представшего перед нами героя. Обратим внимание на «окончания» этих прозвищ: не Иуда, а Иудушка; не кровопийца, а кровопивушка. Необычные для этих слов суффиксы, идущие вразрез с теми понятиями, которые данными словами обозначаются. Странные, непривычные «окончания» эти — замечательная находка Щедрина-художника. Благодаря им страшные, зловещие слова (Иуда, кровопивец) неожиданно приобрели какой-то благодушный, чуть ли не ласковый оттенок. Необычные суффиксы помогли зловещим словам-понятиям замаскироваться, придали им более «приличный», благообразный вид.

Слово «Иудушка» как бы объединяет в себе два понятия — «Иуда» и «душка», из которых второе обозначает то, кем герой прикидывается, а первое — то, кем он на самом деле является.

Характеристика маленького Порфиша, которая идет вслед за словами «Иудушка» и «кровопивушка», развивает мотив, содержащийся в их «окончаниях». Герой предстает здесь эдаким «душкой», паинькой-мальчиком.

Правда, здесь же начинает звучать и иной мотив — мотив, развивающий тему, содержащуюся в корнях столь необычных слов. Выясняется, что с младенческих лет этот благообразный мальчик любил не только приласкаться к маменьке, но и «слегка понаушничать» (так возникает в романе тема предательства, мотив Иуды).

Вот эта двойственность, двуплановость героя и составляет его внутренний стержень. В этом же его «загадочность» для автора, для читателя и даже для Арины Петровны!

Какой из этих двух планов выражает подлинное нутро Порфирия Владимировича?

Послушливость, преданность, кротость — эти качества герой усиленно демонстрирует, выставляет напоказ. Его благополучие — нынешнее и будущее — зависит от матушки, а матушка требует преданности и послушания. Вот он изюм всех сил и стремится выглядеть преданным и послушным, ласковым и кротким.

Но противоречие между видимой, «казовой» стороной героя и его сущностью уже намечено.

Пройдут годы, Порфиша вырастет, превратится в Порфирия Владимировича. Но по-прежнему будет прилагать все силы к тому, чтобы казаться не тем, кто он есть на самом деле. Причем лик его станет еще более благообразным и добродетельным. Он будет изображать из себя человека набожного, высоко нравственного, ратующего за правду. Он будет играть роль не только послушного сына, но и бескорыстного, справедливого брата, заботливого, чадолюбивого отца, доброго, внимательного дяди, искренне беспокоящегося о сиротах-племянниках.

И за этой видимой стороной притаится и обретет силу хитрый, расчетливый, безжалостный «кровопивец», ради увеличения своей собственности готовый на все!

Как же раскрывает Щедрин подлинную сущность своего героя? Какими художественными средствами осуществляется разоблачение Иудушки?

Одно из них — «зоологические» сравнения и сопоставления.

Приехав в дом к умирающему Павлу, Иудушка беседует с родственниками и даже пытается шутить. «Все улыбну-

лись, — пишет Щедрин, — но кисло как-то, словно всякий говорил себе: ну, пошел теперь паук паутину ткать!»

А вот иные сравнения, не менее выразительные.

Сначала Арина Петровна в сердцах говорит сыну: «А по мне, лучше прямо сказать матери, что она в подозрении состоит, нежели, как змея, из-за чужой спины на нее шипеть». А затем, описывая приезд Иудушки к умирающей Арине Петровне, Щедрин уже от своего имени замечает: «Порфирий Владимирович, в валяных сапогах, словно змей, проскользнул к постели матери...»

Сопоставления Иудушки с пауком и змеем — чрезвычайно важны для понимания истинной сущности героя и характерных особенностей поэтики Щедрина.

В «Господах Головлевых» такого рода «зоологические» сопоставления — редки, ибо главными средствами создания сатирического образа выступают иные структурные элементы. Тем не менее было бы неверно недооценивать их значение в системе художественных приемов, при помощи которых создан образ Порфирия Владимировича. В сложной совокупности элементов, из которых соткана фигура Иудушки, «зоологические» сопоставления выполняют роль важнейших ориентиров, помогающих читателю схватить подлинную, обесчеловеченную сущность героя.

Мало того, на протяжении всего повествования они как бы «подсвечивают» фигуру Иудушки, все время напоминая о себе.

Порфирий Владимирович постоянно плетет паутину, в которую попадают окружающие. Прежде всего, конечно, — мужики. «Он знает, — пишет Щедрин, — что мужик всегда нуждается, всегда ищет занять и всегда же отдает без обмана, с лихвой. В особенности щедр мужик на свой труд, который «ничего не стоит» и на этом основании всегда, при расчетах, принимается ни во что, в знак любви. Много-таки на Руси нуждающегося народа, ах, как много! Много людей, не могущих определить сегодня, что ждет их завтра, много таких, которые, куда бы ни обратили тоскливые взоры — везде видят только безнадежную пустоту, везде слышат только одно слово: отдай! отдай! И вот, вокруг этих-то безнадежных людей, около этой-то перекатной голи, стелет Иудушка свою бесконечную паутину...»

Подобным же образом ведет себя Порфирий Владимирович и по отношению к родственникам; он умело раскидывает сеть, подкарауливает очередную жертву и затем пьет

ее кровь. В эту сеть сначала попадает брат Степан, затем — «милый друг маменька», потом — брат Павел, а вслед за ним — и все остальные.

Последней в паутине головлевского хозяина увязает племянница Аннинька, которую, как пишет Щедрин, Порфирий Владимирович встретил «с обычной благосклонностью, в которой никак нельзя было различить — хочет ли он приласкать человека или намерен высосать из него кровь».

4

Порой можно встретиться с утверждением, будто сатире по самой ее природе чужд психологизм. На самом деле это не так.

В сочинениях великих русских писателей-сатириков — Гоголя и Салтыкова-Щедрина — мы встречаемся с блестящими образцами психологического анализа.

Только анализ этот, разумеется, имеет свои особенности, отличается от психологического анализа Тургенева, Достоевского и Л. Толстого.

Еще Н. Г. Чернышевский в свое время справедливо подчеркивал, что «психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей»¹.

Щедрина как писателя-сатирика интересовала общественная психология, психология различных социальных слоев современного ему общества. Ее-то он и исследует в большинстве своих произведений.

Что же касается «Господ Головлевых», то здесь перед писателем стояла не менее трудная задача — исследование индивидуальной психологии героев, и прежде всего психологии Иудушки. Впрочем, необходимо сразу оговорить, что «индивидуальная психология» в данном случае — это та же «общественная психология», только взятая в индивидуальном преломлении.

«Всем Головлевым присущи черты социальной психологии их сословия — паразитизм, тунеядство, праздномыслие.

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. 3. Гослитиздат, 1947, с. 422—423.

Но в каждом из них эти черты проявляются по-своему, в соответствии с индивидуальными склонностями, с характером. (

В Иудушке качества, свойственные целому сословию, проявились с наибольшей силой и интенсивностью. Вот почему писатель и стремился раскрыть его психологию как можно глубже и обстоятельнее.

9 июля 1876 года Салтыков писал Некрасову: «Боюсь одного: как бы не скомкать Иудушку. Половину я уже изобразил, но в сбитом виде, надо переформировать и переписать. Эта половина трудная, ибо содержание ее почти все психологическое».

Высказывание это чрезвычайно любопытно; оно свидетельствует о том, что писатель главной своей задачей ставил исследование психологии героя и при этом отчетливо сознавал трудность решения данной задачи.

Если Л. Толстой, по меткому определению Чернышевского, исследовал «диалектику души», то психологический анализ Щедрина направлен на исследование *диалектики бездушия*.

Вот здесь-то, на пути постижения психологии бездушия, и встают перед писателем особые трудности. Насколько легче проследить переливы и оттенки души человека духовно богатого, интеллектуально развитого, разностороннего! Что же касается внутреннего мира социально-психологических типов, являющихся объектом сатирического изображения, то он, как правило, предельно беден и убог. Казалось бы, что тут можно исследовать? Исследовать то, чего нет?

Роман «Господа Головлевы», и в частности образ Иудушки, свидетельствует о том, что этот убогий, примитивный внутренний мир может быть исследован не менее обстоятельно, чем интенсивная духовная жизнь интеллектуально развитого человека.

Оказывается, душевный примитивизм обладает своей «сложностью», а моральное уродство своими гранями и оттенками.

Оказывается, внутреннее убожество человека может выражаться столь же разносторонне, как и внутреннее богатство.

Оказывается, обесчеловеченность человека имеет столько же свойств, сколько и его человечность.

При этом выясняется, что и примитивный внутренний

мир подчиняется определенным психологическим закономерностям.

У душевно убогого человека есть свои стремления, свои радости и огорчения, свои заветные желания и мечты. У полнейшего «морального урода» есть свои представления о нравственном безобразии, нравственной красоте и даже свой «моральный кодекс». И у этого урода есть какие-то главные стимулы, которые налагают печать на его душевный мир, определяют его облик, психологию, его поведение.

У Иудушки таким стимулом, как уже говорилось, была собственность. Именно она пробудила в нем одни склонности и черты и убила другие.

Иудушка, как и Арина Петровна служит призрак *собственности*. Вся жизнь его, все его устремления подчинены одному — обогащению.

Что бы ни делал Порфирий Владимирович, что бы ни говорил, истинной целью его всегда является стяжательство. Приобретательство, которое некогда подвигнуло Павла Ивановича Чичикова на отчаянные аферы, Иудушку толкает на деяния еще более страшные, хотя уголовно и не наказуемые. Если герой Гоголя ради обогащения предпринимал действия мошеннические, противозаконные, то герой Щедрина действует «на законном основании».

Писатель неоднократно устами самого Иудушки заявляет, что он поступает «по закону».

Вот Павел бросает Порфирию Владимировичу резкий вопрос-упрек: «Ограбил... мужика?..» Иудушка отвечает: «Кто? я-то! Нет, мой друг, я не граблю; это разбойники по большим дорогам грабят, а я по закону действую. Лошадь его в своем лугу поймал — ну и ступай, голубчик, к мировому! Коли скажет мировой, что травить чужие луга дозволяется, — и бог с ним! А скажет, что травить не дозволяется, — нечего делать! штраф пожалуйста! По закону я, голубчик, по закону!»

Вот Иудушка стремится выведать у умирающего Павла, сделал ли тот распоряжение относительно наследства.

«Не сделал? — ну, и тем лучше, мой друг! По закону — оно даже справедливее. Ведь не чужим, а своим же присным достанется. Я вот на что уж хил — одной ногой в могиле стою! а все-таки думаю: зачем мне распоряжение делать, коль скоро закон за меня распорядиться может. И ведь как это хорошо, голубчик! Ни свары, ни зависти, ни кляуз... закон!»

Именно тот факт, что все свои мерзкие деяния Порфирий Владимирович совершает «на законном основании», делает столь важным обнаружение его внутреннего мира, его подлой, пакостной души.

Психологический анализ Щедрина и направлен прежде всего на то, чтобы раскрыть психологию стяжательства. На протяжении всего романа исследует он глубины души, пораженной стяжательством, и показывает, что служение призраку собственности неизбежно влечет за собой потерю истинно человеческих качеств, духовное и нравственное убожество.

Однако психологический анализ решает в данном случае и другую, более широкую художественную задачу.

Своеобразие образа Иудушки состоит в том, что этот обесчеловеченный человек стремится выдать себя за человека. Порфирий Владимирович старается выглядеть лучше, чем он есть на самом деле. Характерная черта его облика — лицемерие. Оно-то и становится предметом исследования Щедрина-психолога.

Одним из прототипов образа Порфирия Владимировича, как известно, был старший брат писателя — Дмитрий Евграфович. В письме к матери от 22 апреля 1873 года Салтыков так характеризовал его: «...я нахожу, что самое лучшее и даже единственное средство не ссориться с ним — это совсем его не видеть... Этот человек не может говорить резонно, а руководится только одною склонностью к кляузам. Всякое дело, которое можно было бы в двух словах разрешить, он как бы нарочно старается расплодить до бесконечности... Не один я — все знают, что связываться с ним несносно, и все избегают его».

А несколько ниже Салтыков говорит, что у Дмитрия Евграфовича «одна система: делать мелкие пакости». И добавляет: «Ужели, наконец, не противно это лицемерие, эта вечная маска, надевши которую этот человек одною рукою богу молится, а другою делает всякие кляузы?»

Нужно сказать, что лицемерие с давних пор — и не случайно! — привлекало внимание писателей-сатириков. Дело в том, что оно паразитально многолико.

«Маску лицемерия, — писал критик Н. К. Михайловский, — способны надевать и злоба, и разврат, и предательство, и продажность, и клевета, и насильничество, всяческая низость и гнусность, облакаясь в такие именно формы соответственных добродетелей, которые, на словах по крайней

мере, особенно ценятся в данном обществе. Поэтому, сосредоточив свое внимание даже исключительно на лицемерии, сатирик может предъявить очень полную картину современных ему нравов, держа в то же время почвы тонкого психологического анализа. Такая многосторонняя заманчивость задачи всегда привлекала к этому пункту крупные сатирические силы, и всякий вновь выступающий сатирик рискует впасть в подражание либо создать нечто очень слабое по сравнению с высокими образцами, ранее вложенными в сокровищницу всемирной литературы. Салтыков с честью вышел из этой трудности. Его коллекция лицемеров вполне оригинальна и не поbledнеет от сопоставления с лучшими произведениями этого рода европейских писателей¹.

Нельзя не согласиться с приведенными словами критика. Коллекция лицемеров, созданных Щедриным, поистине неповторима. И первое место в ней, бесспорно, занимает Иудушка Головлев.

Писатель блестяще продемонстрировал «многогранность» лицемерия. Иудушка обладает множеством низких, гнусных качеств, и каждое из них стремится выдать за добродетель.

Он постоянно носит маску. Точнее — множество масок.

Маску радушия, благообразия, умиления, которая надет на его настоящее лицо.

Маску родственных чувств, открытости, любви, которая маскирует его подлинное эгоистическое нутро.

Маску, сотканную из «правильных», «справедливых» рассуждений, которая скрывает его истинные мысли и намерения.

Маску высокой нравственности и морали, за которой прячутся полнейшая нравственная разнузданность, аморализм.

Маску человека в высшей степени религиозного, богобоязненного, которой прикрыто пренебрежение к важнейшим христианским заповедям.

Маску вечного, неутомимого труженика, за которой притаился бездельник и пустобрех.

Все эти маски писатель со своего героя срывает. На протяжении всего романа Щедрин разоблачает двуличие, двоедушные Иудушки.

¹ Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1957, с. 493.

Достигается это прежде всего путем обнажения контраста между речами, рассуждениями Порфирия Владимировича и его делами, поступками, истинными помыслами и чувствами.

На словах он выступает решительным сторонником правды: «...я, брат, прямик! Неправды не люблю, а правду и другим выскажу, и сам выслушаю! Хоть и не по шерстке иногда правда, хоть и горьконька — а все ее выслушаешь! И должно выслушать, потому что она — правда».

Фактически же Иудушка все время лжет. Лжет, стараясь выглядеть лучше, благороднее, чадолюбивее. Лжет даже тогда, когда в этом вроде бы нет «необходимости».

На словах Иудушка постоянно ратует за высокую нравственность, за истинно христианскую мораль.

А на деле давно уже чувствует себя свободным «от каких-либо нравственных ограничений...».

По видимости Иудушка чрезвычайно набожен. Слово «бог» постоянно у него на устах. Несколько часов в день он посвящает молитве.

«Но, — разъясняет Щедрин, — он молился не потому, что любил бога и надеялся посредством молитвы войти в общение с ним, а потому, что боялся черта и надеялся, что бог избавит его от лукавого».

А чего стоят «родственные чувства», которые Иудушка постоянно декларирует?

Щедрин показывает, что Порфирий Владимирович все время притворяется. То он разыгрывает из себя послушного, благовоспитанного сына. То изображает заботливого, любящего брата. То прикидывается добрым, чадолюбивым отцом.

И при этом — выгоняет «милого друга маменьку» из имения, обобрав ее. Прибирает к рукам имущество своих «любимых» братьев. Обрекает на смерть своих сыновей.

Есть в романе такая сцена. После похорон Павла устроен поминальный обед. Вот как рисует Щедрин его начало.

«Подойдя к закуске, Порфирий Владимирович попросил отца благочинного благословить яствие и питье, затем налил себе и духовным отцам по рюмке водки, умилился и произнес:

— Новопреставленному! вечная память! Ах, брат, брат! оставил ты нас! а кому бы, кажется, и пожить, как не тебе. Дурной ты, брат! нехороший!

Сказал, перекрестился и выпил. Потом опять перекре-

стился и проглотил кусочек икры, опять перекрестился — и балычка отведал».

Перед нами модель того противоречия между видимостью и сущностью Иудушки, которое будет раскрываться на протяжении всего романа.

И в дальнейшем Порфирий Владимирович перекрестится — и отправит сына на тот свет. Затем еще раз перекрестится — и отправит другого сына на каторгу, а фактически тоже на тот свет. Снова перекрестится — и отправит третьего сына, только что родившегося, в воспитательный дом.

Итак, лицемерие Иудушки не однопланово, а разносторонне, многолико. Вот почему перед нами не «однолинейный» сатирический персонаж, а многогранный, сложный сатирический характер. Порфирий Владимирович «соткан» из множества самых различных и противоречивых качеств, благодаря которым образ приобрел удивительную рельефность и художественную полнокровность.

5

Каков же внутренний стержень этого сложного, многогранного, психологически разработанного сатирического образа? Что составляет основу его поэтики?

Приходится только удивляться тому, насколько тесно, органически образ Иудушки связан с щедринским пониманием окружавшей его действительности как мира призраков.

На протяжении всего романа писатель последовательно демонстрирует опустошенность Иудушки. Причем не ограничивается опосредованным ее раскрытием, а формулирует прямо, откровенно, что выражается в неоднократном употреблении разного рода производных слов с корнем «пустота».

Первый раз эти слова-розги, слова-бичи появляются, когда речь идет об отношении к Иудушке Павла. Писатель подчеркивает, что Павел ненавидел Порфишку; ненавидел «всеми помыслами, всеми внутренностями, ненавидел беспрестанно, ежеминутно. Слозно живой, метался перед ним этот паскудный образ, а в ушах раздавалось слезолицемерное пустословие Иудушки, пустословие, в котором звучала какая-то сухая, почти отвлеченная злоба ко всему живому, не подчиняющемуся кодексу, созданному преданием лицемерия».

«Слезолицемерное пустословие»... «Пустословие», преисполненное «злостью ко всему живому»... Квалификации весьма определенные, резкие. Щедрин вводит в текст то, что ранее только подразумевалось, было в подтексте. И тенденция эта в дальнейшем будет усиливаться, нарастать.

Впоследствии слово «пустословие» и аналогичные ему Щедрин будет употреблять уже в авторской речи: «Иудушка как засел в своем родовом Головлеве, так и не двигается оттуда. Он значительно постарел, вылинял и потускнел, но шильничает, лжет и пустословит еще пуще прежнего...» И ниже: «Он был невежествен без границ, сутяга, лгун, пустослов и, в довершение всего, боялся черта».

Щедрин и впредь будет неоднократно подчеркивать пустословие своего героя: Иудушка остался «лицом к лицу с одним своим пустословием»; «перед таким непреодолимым пустословием оставалось только покориться». Затем данный мотив осложнится еще более злоеющим оттенком: «Не простое пустословие это было, а язва смердящая, которая непрерывно точила из себя гной». И наконец, речь пойдет уже не только о пустословии Иудушки, но и о его «пустомыслии» и «пустоутробии». В романе много раз говорится о его «пустоутробной и изогавшейся натуре», о «всей его пустой утробе», о его «пустомыслии» и «пустоутробии».

Писатель показывает, что и деятельность Иудушки — это бесконечное «переливание из пустого в порожнее».

Было бы неверно сказать, что Порфирий Владимирович Головлев — элементарный бездельник. По видимости, это не так, ибо герой наш почти постоянно чем-нибудь занят. Однако напряженная деятельность его — это особая форма безделья.

«Проведя более тридцати лет в тусклой атмосфере департамента,— пишет Щедрин об Иудушке,— он приобрел все привычки и вождения закоренелого чиновника, не допускающего, чтобы хотя одна минута его жизни оставалась свободною от переливания из пустого в порожнее. Но, взглядевшись в дело пристальнее, он легко пришел к убеждению, что мир делового бездельничества настолько подвижен, что нет ни малейшего труда перенести его куда угодно, в какую угодно сферу. И действительно, как только он поселился в Головлеве, так тотчас же создал себе такую массу пустяков и мелочей, которую можно было не переставая переворачивать, без всякого опасения когда-нибудь исчерпать ее».

Служение призраку собственности доводит Порфирия

Владимировича до того, что и жить он уже начинает не настоящей жизнью, а мнимой, призрачной. Жизнь Иудушки — это призрачное существование, соприкасающееся с действительной жизнью, пытающееся давить на нее, но в конечном счете замыкающееся в себе самой и обретающее размах лишь в мире вымыслов и иллюзий. Вот почему «всесилие» Порфирия Владимировича вместе с тем сопровождается его поразительным бессилием предпринять что-либо в повседневной, живой жизни: «Мысль его до того привыкла перескакивать от одного фантастического предмета к другому, нигде не встречая затруднений, что самый простой факт обыденной действительности заставлял его врасплох. Едва начинал он «соображать», как целая масса пустяков обступала его со всех сторон и закрывала для мысли всякий просвет на действительную жизнь. Леня какая-то обуяла его, общая умственная и нравственная анемия. Так и тянуло его прочь от действительной жизни на мягкое ложе призраков, которые он мог перестанавливать с места на место, одни пропускать, другие выдвигать, — словом, распорядиться, как ему хочется».

Тот же образ призраков, как лейтмотив, снова появляется несколько ниже. Охарактеризовав фантастические мысленные построения своего героя, Щедрин далее дает итоговую обобщающую картину состояния, в котором находился Иудушка: «Фантазируя таким образом, он незаметно доходил до опьянения; земля исчезала у него из-под ног, за спиной словно вырастали крылья. Глаза блестели, губы тряслись и покрывались пеной, лицо бледнело и принимало угрожающее выражение. И, по мере того как росла фантазия, весь воздух кругом него населялся призраками, с которыми он вступал в воображаемую борьбу».

И этот же образ становится структурной основой при описании атмосферы, царящей в головлевском доме: «Отовсюду, из всех углов этого постылого дома, казалось, выползали «умертвия». Куда ни пойдешь, в какую сторону ни повернешься, везде шевелятся серые призраки. Вот папенька Владимир Михайлович, в белом колпаке, дразнящийся языком и цитирующий Баркова; вот братец Степка-балбес и рядом с ним братец Пашка-тихоня; вот Любинька, а вот и последние отпрыски головлевского рода: Володька и Петька... И все это хмельное, блудное, измученное, истекающее кровью... И над всеми этими призраками витает живой призраком, и этот живой призраком — не кто иной, как

сам он, Порфирий Владимирович Головлев, последний представитель выморочного рода...»

Если те, кто уже отошел в царство смерти, охарактеризованы здесь Щедриным как «серые призраки», то сам Иудушка аттестован, как «живой призраком». Образ этот венчает собой повествование.

На протяжении всего романа Иудушка пытается прикидываться человеком.

На самом же деле он — только призраком.

Так в художественной структуре одного из лучших сатирических образов Щедрина проявилась его концепция «призрачной» действительности.

6

Как правило, сатирический образ предстает перед читателем вполне определенным в своей сущности. В повествовании он обычно раскрывается, но отнюдь не развивается, ибо писатель-сатирик показывает нам характеры открыстализовавшиеся, устоявшиеся, как бы «застывшие», «остановившиеся» в своем развитии. Вспомним хотя бы помещиков из «Мертвых душ» Гоголя. Каждый из них — определенный, рельефный сатирический характер. Причем характер сформировавшийся, законченный и на наших глазах лишь раскрывающийся, но не изменяющийся.

Иудушка — один из немногих в литературе сатирических характеров, который не только раскрывается, но и развивается. Развитие это заключается в том, что Порфирий Владимирович все больше и больше обесчеловечивается, вырождается.

Если в начале романа он предстает перед нами внутренне обесчеловеченным, нравственно безобразным, но внешне вполне благообразным и деятельным, то со временем процесс вырождения охватывает все его существо. «Нравственное окостенение» довершается окостенением умственным, а затем и физическим.

6 (18) апреля 1876 года Салтыков писал из Парижа: «Я еще хорошенько и сам не наметил моментов развития, а тема в том состоит, что все кругом Иудушки померли, и никто не хочет с ним жить, потому что страшно праха, который его наполняет. Таким образом он делается выморочным человеком».

Процесс все большего и большего вырождения Иудушки, который приводит его к выморочности, омертвлению, и показывает Щедрин.

Уже во второй главе романа писатель как бы мимоходом заметил, что в пустословии Порфирия Владимировича «звучала какая-то сухая, почти отвлеченная злоба ко всему живому...».

И этот мотив «злости ко всему живому» окажется далеко не случайным. Он характеризует враждебность Иудушки к жизни, к любимым ее проявлениям и свидетельствует о его принадлежности к миру мертвечины, смерти.

Далее мотив этот будет шириться, нарастать. Рисуя сцену смерти Арины Петровны, Щедрин сочтет необходимым подчеркнуть: Иудушка «не понимал, что открывавшаяся перед его глазами могила уносила последнюю связь его с живым миром, последнее живое существо, с которым он мог делить прах, наполнявший его. И что отныне этот прах, не находя истока, будет накапливаться в нем до тех пор, пока окончательно не задушит его».

Порфирий Владимирович продолжает еще двигаться и совершать привычные действия. Но в сущности он давно уже не только «живой призрак», но и «живой труп». Находясь среди живых людей, он в то же время отделен от них невидимой стеной, по одну сторону которой — жизнь, по другую — смерть.

Характеризуя тот тип людей, к которому принадлежит Иудушка, Салтыков подчеркивает: «Нет у них дружеских связей, потому что для дружества необходимо существование общих интересов; нет и деловых связей, потому что даже в мертвом деле бюрократизма они выказывают какую-то уж совершенно нестерпимую мертвенность».

Отныне мотив омертвления Иудушки выходит на первый план, становится доминирующим в повествовании.

«Чувствовалось что-то выморочное, — пишет Щедрин, — и в этом доме, и в этом человеке, что-то такое, что наводит невольный и суеверный страх. Сумеркам, которые и без того окутывали Иудушку, предстояло сгущаться с каждым днем все больше и больше».

Как видим, «выморочность» Иудушки и «сумерки», окружающие его, оказываются сопряженными.

Наступает последняя стадия обесчеловеченности: пустотробие приводит к выморочности, к медленному умиранию.

Иудушка запирается в своем кабинете и целыми днями

находится «в полном одиночестве». Результатом могло быть только одно: «В короткое время Порфирий Владимирович совсем одичал... Он ничего не требовал от жизни, кроме того, чтоб его не тревожили в его последнем убежище — в кабинете. Насколько он прежде был придиричив и надоедлив в отношениях к окружающим, настолько же теперь сделался боязлив и угрюмо-покорен. Казалось, всякое общение с действительной жизнью прекратилось для него. Ничего бы не слышать, никого бы не видеть — вот чего он желал».

Так появляются новые черты в характере Иудушки и — соответственно — новые краски на палитре Салтыкова-художника.

Стремясь убедить читателя, что герой его и в самом деле «совсем одичал», Щедрин пишет, что вечером, напившись чаю, «Иудушка окончательно заползал в свою нору».

В другом месте сказано, что языки Иудушки и Анниньки «запутывались, глаза закрывались, телодвижения коснели. И дядя, и племянница тяжело поднимались с мест и, пошатываясь, расходились по своим логовищам».

Употребляя по отношению к своим героям лексику, которая обычно относится к животным («нора», «логовище»), писатель тем самым показывает степень их обесчеловеченности, их «одичания».

Но и эта стадия «развития» Иудушки оказалась еще не самой последней. Завершает процесс нравственного и физического разложения героя — запой.

Долгое время Порфирий Владимирович «крепился». «Может быть, — пишет Щедрин, — он сознательно оберегался пьянства, ввиду бывших примеров, но, может быть, его покуда еще удовлетворял запой пустомыслия. Однако ж окрестная молва недаром обрекала Иудушку заправскому, «пьяному» запою. Да он и сам по временам как бы чувствовал, что в существовании его есть какой-то пробел; что пустомыслие дает многое, но не все. А именно: недостает чего-то оглушающего, острого, которое окончательно упразднило бы представление о жизни и раз навсегда выбросило бы его в пустоту».

Есть определенная закономерность в том, что человек пустой, пустоутробный, пустослов и пустосвят уже не удовлетворяется запоем пустомыслия, а стремится к состоянию, «которое окончательно упразднило бы представление о жизни и раз навсегда выбросило бы его в пустоту».

Здесь «пустота» означает уже отсутствие жизни, небытие. Она становится синонимом полнейшего отрешения от всего живого, от действительности вообще.

В эту «манящую» пустоту и оказывается в конце концов выброшенным Иудушка: «Чем глубже надвигалась над собой седниками ночь, тем бессвязнее становились речи и бессильнее обуревавшая их ненависть. Под конец не только не чувствовалось боли, но вся насущная обстановка исчезала из глаз и заменялась светящеюся пустотой».

7

«Господа Головлевы» — не очень-то смешная книга, хотя Салтыков-Щедрин был, по верному определению А. В. Луначарского, «человеком неистощимой веселости, блестящего остроумия», «мастером такого смеха, смеясь которым человек становится мудрым»¹.

Почему же скорее печальным, чем веселым получился роман, посвященный семейству Головлевых? Отчего почти не смеемся мы искренним, звонким смехом, когда читаем это замечательное произведение, а только лишь усмехаемся про себя, причем и эти усмешки отдаются в сердце какой-то щемящей болью?

Подобные вопросы с давних пор занимали критиков и литературоведов, обращавшихся к гениальному роману Салтыкова.

Одни полагали, что перед нами произведение вовсе не сатирическое, что «Господа Головлевы» — обыкновенный семейный роман, что здесь Салтыков выступает в качестве художника-бытописателя, а отнюдь не сатирика.

Другие, считая роман сатирическим, стремились использовать его для доказательства того тезиса, что сатира будто бы не обязательно должна быть смешной, что она вполне может обходиться без смеха.

Оба эти мнения представляются необоснованными.

Роман «Господа Головлевы» — книга менее смешная, чем многие другие сатирические произведения Щедрина. Но считать, что в ней вообще нет ничего комического, неверно.

¹ «М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике». М., Гослитиздат, 1959, с. 570.

Предметом отображения в романе о семействе Головлевых, как и в других сатирических сочинениях Щедрина, является *социально-комический мир призраков*.

Здесь меньше того внешнего комизма, который во многих других книгах писателя сопровождает комизм внутренний и в значительной мере служит средством его обнаружения.

Однако если пристальнее взглянуть на нарисованную сатириком картину, то легко понять, что на протяжении всего романа Щедрин изображает нечто по природе своей явно комическое.

С первой главы книги и до последней он воссоздает комедию... Комедию стяжательства. Комедию лицемерия. Комедию пустословия. Комедию окостенения жизни. Комедию умирания.

И считает необходимым подчеркнуть это прямо, без оценок. Писатель несколько раз употребляет даже само это слово — «комедия».

Вот Арина Петровна, произведя раздел, выделила Иудушке самую лучшую часть — Головлево. Сама она, — пишет Щедрин, — «осталась, по-прежнему, в Головлеве, причем, разумеется, не обошлось без семейной комедии. Иудушка пролил слезы и умолил доброго друга маменьку управлять его имением безотчетно, получать с него доходы и употреблять по своему усмотрению, «а что вы мне, голубушка, из доходов уделите, я всем, даже малостью, буду доволен».

Вот Иудушка приезжает к умирающему Павлу и начинает донимать его своими «заботами». Тот вскипел, обозвал незваного гостя «Иудой, предателем». Ругательства умирающего до того проняли Иудушку, что даже губы у него искривились и побелели. «Тем не менее, — продолжает Щедрин, — лицемерие было до такой степени потребностью его природы, что он никак не мог прервать раз начатую комедию».

А вот разглагольствует Порфирий Владимирович после похорон Павла, на поминках. Речь его полна лицемерных соболезнований и фальшивых воздыханий. У Арины Петровны при этом «как будто какой-то свет пролился... перед глазами, и вся эта комедия, к повторению которой она с малолетства привыкла, в которой сама всегда участвовала, вдруг показалась ей совсем новою, невиданною».

Столь же «новою», «невиданною» оказывается вся эта комедия в глазах самого Щедрина, а значит, и в наших гла-

зах. Она выглядит жуткой, страшной, кошмарной. Она оборачивается трагедией.

На протяжении всего романа главный герой его ломает комедию, а «результатом» ее являются «умертвия». В каждой главе книги кто-нибудь умирает. А Иудушка при этом обогащается, раздувается, сосет кровь из новых жертв.

От эпизода к эпизоду, от главы к главе Порфирий Владимирович становится все более и более богатым и властным. Власть его распространяется уже не только на Головлево, но и на всех окружающих. Нет в округе помещика сильнее его! И смех замирает на наших устах. Мы не смеемся. Мы горько усмехаемся. Да и то про себя.

Достоевский как-то заметил, что «в подкладке сатиры» зачастую бывает трагическое. Это действительно так. Ведь разоблачая и высмеивая своих комических героев, писатель-сатирик все время думает о том, каково воздействие этих «героев» на жизнь, на окружающих, зачастую подвластных им людей.

Вот почему трагические мотивы звучат «в подтексте» многих истинно сатирических произведений, в том числе и произведений Салтыкова-Щедрина.

Но бывают такие сатирические сочинения, в которых трагическое из «подтекста» врывается в текст и самым тесным образом переплетается с комическим. К их числу и относится роман «Господа Головлевы».

Сцены и ситуации комические перемежаются здесь с эпизодами драматическими и трагическими. Причем эти последние все время нарастают и нарастают.

Подобным же образом перемешано комическое с трагическим и в фигуре главного героя. На эту особенность характера, созданного Щедриным, обратили внимание еще в то время, когда роман печатался в журнале. «Скажу Вам, что я в восторге от Вашего Иудушки,— писал Салтыкову поэт А. М. Жемчужников и продолжал: — Он, по моему мнению, одно из самых лучших Ваших созданий. Это лицо — совершенно живое. Оно задумано очень тонко, а выражено крупно и рельефно. Вышла личность необыкновенно типичная... В ней есть замечательно художественное соединение почти смехотворного комизма с глубоким трагизмом. И эти два, по-видимому, противоположные, элемента в нем нераздельны. Хотелось бы продолжать смеяться, да нет, нельзя; даже делается жутко: он — страшен. Относиться к нему с постоянным негодованием и злобою также нельзя, потому что

он бесспорно комичен, особенно когда творит самое, по его мнению, важное в нравственном отношении дело: когда рассуждает о боге или молится ему с воздеванием рук»¹.

Приведенные слова Жемчужникова помогают нам лучше понять не только особенности образа Иудушки, но и своеобразие романа в целом.

«Господа Головлевы» — одно из самых лучших созданий великого русского писателя-сатирика. Задуман роман «очень тонко», а все его персонажи вылеплены «крупно и рельефно». В нем есть «замечательно художественное соединение почти смехотворного комизма с глубоким трагизмом». И эти два противоположные элемента настолько нераздельны, что мы и смеемся, и ужасаемся одновременно.

А может быть, даже больше ужасаемся, чем смеемся... Ведь он действительно страшен, этот объективно-комичный призрачный мир, в котором царствуют стяжательство и пустоутробие.

¹ «М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике», с. 585.



А. С. Бушмин

БЕССМЕРТНАЯ СИЛА ИНОСКАЗАНИЙ

(«Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина)

1

«Сказки» — одно из самых ярких творений великого русского сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина. За небольшим исключением, они создавались в течение четырех лет (1883—1886), на завершающем этапе творческого пути писателя.

Одновременно с Салтыковым в 80-е годы выступали со сказками и литературными обработками народных легенд его выдающиеся современники — Л. Н. Толстой, В. М. Гаршин, Н. С. Лесков, В. Г. Короленко. Художники слова шли навстречу тому новому кругу читателей, который, как отмечал в декабре 1885 года Толстой в письме к Салтыкову, «надо считать сотнями тысяч, чуть не миллионами». Годом позже Салтыков, в свою очередь, писал о «подземном гудении» масс, пробуждающихся к сознательной жизни.

Россия находилась накануне нового — пролетарского — этапа освободительного движения, охарактеризованного В. И. Лениным как «движение самих масс»¹. Чутко улавли-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 261.

вая сдвиги в настроениях народа, крупнейшие русские писатели проявляли повышенный интерес к литературным формам, рассчитанным непосредственно на массового читателя.

Своими «Сказками» Щедрин дал высшие образцы демократизации литературы. И это не случайно. Дело в том, что сказка, хотя она и представляет собою лишь один из жанров щедринского творчества, была органически близка художественному методу сатирика. Сказочная форма подготавливалась исподволь, как бы стихийно вызревала в недрах его творчества, постепенно вырастала из некоторых существенных особенностей его сатиры. Сказки Щедрина — это зрелые плоды, завязи которых обнаруживаются уже в самых ранних его произведениях.

Для сатиры вообще и, в частности, для сатиры Щедрина обычными являются приемы художественного преувеличения, фантастики, иносказания, сближения обличаемых социальных явлений с явлениями животного мира. Эти приемы в своем развитии вели к появлению отдельных сказочных эпизодов и «вставных» сказок внутри произведений, далее — к первым обособленным сказкам и, наконец, к созданию цикла сказок. Написание целой книги сказок в первой половине 80-х годов объясняется, конечно, не только тем, что к этому времени сатирик творчески овладел жанром сказки. В обстановке свирепой правительственной реакции сказочная фантастика в какой-то мере служила средством художественной конспирации наиболее острых идейно-политических замыслов сатирика. Приближение формы сатирических произведений к народной сказке открывало также писателю путь к более широкой читательской аудитории. Поэтому в течение нескольких лет Щедрин с увлечением работает над сказками. В эту форму, наиболее доступную народным массам и любимую ими, он как бы переливает все идейно-тематическое богатство своей сатиры и, таким образом, создает своеобразную малую сатирическую энциклопедию для народа.

«Сказки», представляя собою итог многолетней работы сатирика, синтезируют идейно-художественные принципы Щедрина, его оригинальную манеру письма, многообразие его изобразительных средств и приемов, достижения его мастерства в области сатирической типизации, портретной живописи, диалога, пейзажа. Они демонстрируют силу и богатство его юмора, его искусство в применении гиперболы, фантастики, иносказания. «Сказки» являются именно той

книгой Салтыкова-Щедрина, которая наилучшим образом раскрывает читателю богатый духовный мир и многогранную творческую индивидуальность русского художника-мыслителя, шедшего в авангарде общественно-литературного движения второй половины XIX века.

«Сказка,— писал Гоголь,— может быть созданием высоким, когда служит аллегорической одеждою, облакающею высокую духовную истину, когда обнаруживает, ошутительно и видимо даже простолюдину, дело, доступное только мудрецу». Такovy именно щедринские сказки, их высокое идейное содержание выражено в общедоступных художественных формах. Они написаны настоящим народным языком — простым, сжатым и выразительным.

Опираясь на богатейшую образность народной сказки, поговорок и пословиц, Щедрин дал непревзойденные образцы лаконизма в художественной трактовке сложных общественных явлений. Каждое слово, эпитет, метафора, сравнение, каждый образ в его сказках заключают в себе высокий идейно-художественный смысл, концентрируют огромную сатирическую силу. В этом отношении особенно примечательны те сказки, в которых действуют представители зоологического мира.

Художественная символика, связанная с образами животного царства, была издавна закреплена басенной традицией, а в более поздние времена — сатирической сказкой о животных, являвшейся, как правило, творчеством социальных низов. Сказки о животных позволяли народу более смело нападать на своих притеснителей, свободнее говорить в доходчивой, забавной, остроумной манере о серьезных вещах. Эта любимая народом форма художественного повествования нашла в сказках Щедрина широкое применение.

Мастерским воплощением обличаемых социальных типов в образах зверей достигается яркий сатирический эффект при чрезвычайной краткости и динамичности художественных мотивировок. Уже самим фактом уподобления представителей господствующих классов и правящей касты самодержавия хищным зверям сатирик заявлял о своем глубочайшем презрении к ним. Социальные аллегории в форме сказок в зверях предоставляли писателю некоторые преимущества и в цензурном отношении, позволяли употреблять более резкие сатирические оценки и выражения. В сказке «Медведь на воеводстве» Щедрин называет Топтыгина «скоти-

ной», «гнилым чурбаном», «дураком», «негодяем» и т. п., — все это без применения звериной маски было бы невозможно сделать по отношению к царским сановникам, которых сатирик имеет в виду в данном случае. Конечно, царская цензура распознавала замаскированные замыслы писателя, но нередко оказывалась перед невозможностью предъявить ему формальные обвинения.

«Зверинец», представленный в щедринских сказках, свидетельствует о великом мастерстве сатирика, его неистощимой изобретательности в приемах художественного иносказания. Выбор представителей животного царства для иносказаний в щедринских сказках всегда тонко мотивирован и опирается на прочную фольклорно-сказочную и литературно-басенную традицию, и всего заметнее — на традицию Крылова.

Затаенный смысл сказочных иносказаний Щедрина постигается как из самых образных картин, соответствующих поэтическому строю народных сказок или басен, так и благодаря тому, что сатирик нередко сопровождает свои образы прямыми намеками на их скрытое значение.

Топтыгин чижика съел. «Все равно, как если б кто бедного крохотного гимназистика педагогическими мерами до самоубийства довел» («Медведь на воеводстве»).

«Ворона — птица плодущая и на все согласная. Главным же образом, тем она хороша, что сословие «мужиков» представлять мастерица» («Орел-меценат»).

«У птиц тоже, как и у людей, везде инстанции заведены: везде спросят: был ли у ястреба? был ли у кречета? а ежели не был, так и бунтовщиком, того гляди, прослывешь» («Ворон-челобитчик»).

Такой прием переключения повествования из плана фантастического в реалистический, из сферы зоологической в социальную, делает щедринские иносказания, как правило, прозрачными и общедоступными.

«Очеловечивание» звериных фигур своих сказок Щедрин осуществляет с большим художественным тактом, позволяющим сохранить «натуру» образов. Разумеется, иносказание, предназначенное выразить социальный смысл, не достигает цели, если действия зверя в сказке или басне ограничатся только тем, что ему природой позволено. Этому требованию не удовлетворит ни одна даже самая «выдержанная» басня. Важно, чтобы выбор образов для сравнения не был случайным, чтобы художник был остроумен и находчив в распре-

делении ролей и чтобы прямой смысл и подразумеваемый смысл образа были поэтически согласованы.

В сказках Щедрина зайцы изучают «статистические таблицы, при министерстве внутренних дел издаваемые», и пишут корреспонденции в газеты; медведи ездят в командировки, получают прогонные деньги и стремятся попасть на «скрижали Истории»; птицы разговаривают о капиталисте-железнодорожнике Губошлепове; рыбы толкуют о конституции и даже ведут диспуты о социализме. Но в том-то и состоит поэтическая прелесть и неотразимая художественная убедительность щедринских сказок, что, как бы ни «очеловечивал» сатирик свои зоологические картины, какие бы сложные социальные роли ни поручал он своим «хвостатым» героям, последние всегда сохраняют за собой основные свои натуральные свойства.

Коняга — это доподлинно верный образ забитой крестьянской лошади; медведь, волк, лиса, заяц, щука, карась, ерш, орел, ястреб, ворон, чиж — все это не просто условные обозначения, не внешние иллюстрации, а поэтические образы, живо воспроизводящие облик, повадки, свойства представителей животного мира, призванного волею художника дать едкую пародию на общественные отношения буржуазно-помещичьего государства. В результате — перед нами не голая, не прямолинейно тенденциозная аллегория, а аллегория художественная, не порывающая с реальностью тех образов, которые привлечены с целью иносказания.

В своих сказках Щедрин воплотил не только повседневные проявления общественной жизни, классовой борьбы, административного произвола, но и сложные процессы общественной мысли своего времени. И нельзя не восхищаться тем мастерством, с каким представил Щедрин сложные коллизии эпохи в миниатюрных картинах, с каким он заставил своих незадачливых героев — волков и зайцев, щук и карасей — разыграть на этой ограниченной сцене сложные сюжеты социальных комедий и трагедий.

Едва ли, например, можно было доходчивее, ярче, остроумнее передать идею о социальном антагонизме и о деспотической сущности самодержавия, чем это сделано в сказках «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил», «Дикий помещик», «Медведь на воеводстве». С такой же классической ясностью и неподражаемой изобразительностью представлены все лукавые извороты и метаморфозы либерализма в сказках «Вяленая вобла» и «Либерал».

Противопоставление бесправных народных масс господствующей верхушке общества составляет один из важнейших идейно-эстетических принципов Щедрина. В его сказке действуют лицом к лицу, в непосредственном и резком столкновении представители антагонистических классов. Мужик и генералы, мужики и дикий помещик, Иван Бедный и Иван Богатый, заяц и волк, заяц и лиса, «лесные мужики» и воеводы Топтыгины, Коняга и Пустоплясы, карась и щука и т. п. В целом книга щедринских сказок — это живая картина общества, раздираемого внутренними противоречиями. В сказке «Медведь на воеводстве» самодержавная Россия символизирована в образе леса, и днем и ночью гремевшего «миллионами голосов, из которых одни представляли агонирующий вопль, другие — победный клик». Эти слова могли бы быть поставлены эпиграфом ко всему сказочному циклу и служить идейной экспозицией к картинам, рисующим жизнь классов и социальных групп в состоянии непрекращающейся междоусобной войны.

Рядом с глубокой драмой жизни трудящихся Щедрин показывал позорнейшую комедию жизни дворянско-буржуазных слоев общества. Отсюда постоянное переплетение трагического и комического в щедринских сказках, бесперывная смена чувства симпатии чувством гнева, острота конфликтов и резкость идейной полемики.

Принцип социального контраста находит свое выражение не только в построении образной системы, резком противопоставлении персонажей, выборе зоологических масок, но и в тех полемических диалогах действующих лиц, в форме которых развертывается содержание целого ряда сказок. Блестящим примером мастерского диалога может служить «Карась-идеалист». Сюжет сказки, с первых слов («Карась с ершом спорил») и до последних («Вот они, диспуты-то наши, каковы!»), развивается в быстро сменяющихся эпизодах полемики карася то с ершом, то со щукой, и в этих спорах необычайно стремительно и ярко обрисовывается внутренний облик каждого участника диспутов: наивного идеалиста, циничного скептика, прожорливого хищника.

Нет ни возможности, ни необходимости говорить здесь о многих других особенностях, характеризующих щедринские сказки как оригинальные творения искусства слова. Но нельзя не сказать о том, что, по собственному признанию сатирика, всегда составляло его главную силу. Это — щедринский смех, умный смех, облагораживающий и воспитыва-

вающий человека. В отличие от гоголевского «смеха сквозь слезы», есть в нем своя преимущественная эмоциональная нота: щедринский смех чаще бывает гневным, бичующим, негодующим. Однако это не исключает в нем множества других тонов и оттенков, обусловленных разнообразием идейных замыслов, объектов изображения и сменяющихся душевных настроений сатирика. «Сказки», подводившие итог собственно сатирическому творчеству писателя и представляющие собою последний звонкий аккорд щедринского смеха, могут служить как бы хрестоматией образцов юмора Щедрина, во всем богатстве его художественного проявления.

Там, где в «Сказках» идет речь о дворянстве, буржуазии, бюрократии, о либералах, действующих «применительно к подлости», беспощадно отрицающий и карающий смех Щедрина проявляет себя в полной силе. Но мера сатирического негодования становится иной, когда речь идет о средних и низших социальных слоях, о неполноправных и бесправных представителях общества. И поскольку «Сказки» охватывают самый разнородный социальный материал, воспроизводят всю социальную анатомию общества, они представляют все градации щедринского смеха. Он колеблется в широких пределах от резкого презрительного сарказма и до смеха, смешанного с грустью. В первом случае он направлен на Топтыгиных, орлов-меценатов, волков и прочих хищных зверей, олицетворяющих класс эксплуататоров, во втором — на того доверчивого простака, который наивно полагает, что можно смирить хищника верностью и послушанием («Самоотверженный заяц») или призывом к добродетели («Карась-идеалист»). А между этими крайними границами имеется множество переходов, когда в щедринском смехе звучит то веселое издевательство («Недреманое око»), то пренебрежительная насмешка («Премудрый пискарь»), то спокойная ядовитая ирония («Здравомысленный заяц»), то множество других эмоциональных оттенков, почти невыразимых на языке логических понятий.

2

Резкостью сатирического нападения на правительственные верхи самодержавия выделяется «Медведь на воеводстве». Тема сказки восходит ко многим ранее созданным

произведениям сатирика и прежде всего к «Помпадурам и помпадурам» и «Истории одного города». В свою очередь, и художественный прием уподобления представителей правящих классов медведям возникает довольно рано. Так, в рассказе 1863 года «Деревенская тишь» помещик Сидоров видит себя во сне превратившимся в медведя и испытывает удовольствие от того, что в этом новообретенном зверином образе торжествует физическую победу над своим непокорным слугой Ванькой. «Дикий помещик» в одноименной сказке 1869 года, оказавшись без мужиков, звереет, приобретает хватки и облик медведя. В рассказе того же года «Испорченные дети» есть упоминание о «принце Шармане, обращенном в медведя злым волшебником». Примерка медвежьего костюма к соответствующим социальным типам завершилась в 1884 году созданием сатиры «Медведь на воеводстве», где царские сановники преобразованы в сказочных медведей, свирепствующих в лесных трюсках.

В сказке, издевательски высмеивающей царя, министров, губернаторов, заметны признаки ядовитого памфлета на правительство Александра III, личность которого угадывается в образе безграмотного льва. Однако смысл ее состоит в разоблачении не только тупых и жестоких правителей эпохи свирепой реакции, но и монархии вообще как антинародной и деспотической государственной формы.

В сказке выведены трое Топтыгиных. Первые два озаменовали свою деятельность разного рода злодействами, один — мелкими, «срамными», другой — крупными, «блестящими». Топтыгин 3-й отличался от своих предшественников, жаждавших «блеска кровопролитий», добродушным нравом. Он ограничивал свою деятельность только соблюдением «исстари заведенного порядка», довольствовался злодействами «натуральными». Однако и при воеводстве Топтыгина 3-го ни разу лес не изменил своей прежней физиономии. Так продолжалось многие годы. Наконец лопнуло терпение мужиков, и они расправились с Топтыгиным 3-м, как перед тем расправились с Топтыгиным 2-м.

Причина народных бедствий заключается, следовательно, не в злоупотреблении принципами власти, а в самом принципе самодержавной системы. Спасение не в замене злых Топтыгиных добрыми, а в устранении Топтыгиных вообще, то есть в свержении самодержавия. Такова основная идея сказки.

По резкости и смелости сатиры на монархию рядом с «Медведем на воеводстве» может быть поставлена написанная в том же, 1884 году сказка «Орел-меценат», в которой ядовито изобличается псевдопросветительская практика самодержавия. Эти две политические сатиры, метившие в высшие административные сферы, при жизни писателя не были допущены цензурой к опубликованию, но они распространялись в русских и зарубежных нелегальных изданиях и сыграли свою революционизирующую роль. Только в советские годы увидела свет и сказка «Богатырь», где сатирик клеймит презрением царизм, уподобляя его гниющему трупу мнимого великана.

С едким сарказмом обрушивался Щедрин на представителей массового хищничества — дворянство и буржуазию, действовавших под покровительством правящей политической верхушки и в союзе с нею. Хищники, подвизающиеся на хозяйственной арене, выступают в сказках то в обычном социальном облике помещика («Дикий помещик»), купца («Верный Трезор»), кулака («Соседи»), то — и это чаще — в образах волков, лисиц, щук, ястребов и т. д.

В 80-е годы мутная волна реакции широко захватила интеллигенцию, средние, различные слои общества, породив настроения страха, упадочничества, соглашательства, ренегатства. Поведение и психология «среднего человека», запуганного административными преследованиями, нашли в щедринских сказках сатирическое отражение в образах премудрого пискаря, самоотверженного зайца, здравомысленного зайца, вяленой воблы, российского либерала.

В «Премудром пискаре» сатирик выставил на публичный позор малодушие той части интеллигенции, которая в годы разгрома народолюбцев поддалась настроениям постыдной паники. Изображением жалкой участи обезумевшего от страха героя сказки, пожизненно замуровавшего себя в темную нору, Щедрин высказал свое предостережение и презрение всем тем, кто, покоряясь инстинкту самосохранения, уходил от активной общественной борьбы в узкий мир личных интересов.

Может показаться с первого взгляда, что обличением трусости с «Премудрым пискарем» сближается «Самоотверженный заяц». Однако при некотором сходстве идейного содержания эти сказки существенно отличаются друг от друга. Они не повторяются и не варьируют, а дополняют

одна другую в изобличении рабской психологии, освещая разные ее стороны.

На приглашение волка остановиться «заяц не только не остановился, а еще пуще ходу прибавил». Пойманный волком, заяц сидит под кустом в ожидании очереди быть съеденным и «не шевельнется». Было у него желание убежать, но как только он посмотрел на волчье логово — так и «закатилось заячье сердце». И все же не трусость является главной чертой его психологии, во всяком случае, не она служит основным объектом нападения сатирика в данной сказке. Главная мотивировка поведения зайца заключается в его словах: «Не могу... волк не велел».

Отпущенный волком на побывку к невесте, заяц торопился вернуться к указанному сроку. Конечно, не трусость руководила зайцем, когда он спешил своевременно угодить в волчью пасть, и не одно только желание выручить «невестина брата», оставленного волком в качестве заложника. Он «слово, вишь, дал, а заяц своему слову — господин». Как видим, заяц благороден. И это напрасное благородство по отношению к волку имеет своим источником рабскую покорность.

В образе самоотверженного зайца Щедрин обобщил именно ту воспитанную в массах веками классового гнета разновидность рабской психологии, в которой повинование пересиливало инстинкт самосохранения и возводилось на степень благородства, добродетели. Заглавие сказки с удивительной точностью выражает ее смысл. Слово *заяц*, которое всегда в переносном значении служит синонимом трусости, дано в неожиданном сочетании с эпитетом *самоотверженный*. Самоотверженная трусость! Уже в одном этом выражении сатирик вскрывает противоречивость психологии подневольной личности, извращенность человеческих отношений в обществе, основанном на насилии.

Со сказкой о самоотверженном зайце перекликается сказка «Здравомысленный заяц». В ней высмеиваются попытки теоретического оправдания рабской «заячьей» покорности, либеральные рецепты приспособления к режиму насилия, философия умиротворения классовых интересов. Трагическое положение труженика герой сказки возвел в особую философию обреченности и жертвенности. Убедительный в том, что волки зайцев «есть не перестанут», здравомысленный «философ» выработал соответствующий своему пониманию идеал усовершенствования жизни, который

сводился к проекту более рационального поедания зайцев (чтоб не всех сразу, а поочередно). Об этом он «так здраво рассуждал, что и ослу впору». Сидит, бывало, под кустиком и перед зайчихой своей здоровыми мыслями щеголяет:

«Сколько раз я и говорил, и в газетах писал: господа волки! вместо того, чтоб зайца сразу резать, вы бы только шкурку с него содрали — он бы, спустя время, другую вам предоставил! Заяц, хошь он и плодуш, однако, ежели сегодня целый косяк вырезать, да завтра другой косяк — глядь, ан на базаре-то, вместо двугривенного, заяц уж в полтину вскочил! А кабы вы чередом пришли: господа, мол, зайцы! не угодно ли на сегодняшнюю волчью трапезу столько-то десятков штук предоставить? — Судовольствием, господа волки! Эй, староста, гони очередных! — И шло бы у нас все по закону, как следует. И волки, и зайцы — все бы в надежде были»

Сатирическое жало сказки о здравомысленном зайце направлено против мелкого реформизма, против того мизерного, трусливого и вредного народнического либерализма, который был особенно характерен для 80-х годов.

Если идеология здравомысленного зайца оформляется в особую социальную теорию поведения самоотверженных зайцев, то вяленая вобла в одноименной сказке выполняет такую же роль относительно житейской практики премудрых пискарей. Проповедью идеала умеренности и аккуратности во имя шкурного самосохранения, своими спасительными рецептами — «тише едешь, дальше будешь», «уши выше лба не растут», «ты никого не тронь — и тебя никто не тронет» — вобла оправдывает и прославляет низменное пискариное существование и тем самым вызывает восхищение «благородных пискарей, которые, по милости ее советов, неискалеченными остались».

Мораль вяленой воблы носит характерные признаки общественной реакции 80-х годов. Процесс «вяления», омертвления и оподления душ, покорившихся злу и насилию, начался раньше, но эпоха реакции усыновила воблу и дала ей «широкий простор для применений». Пошлые призывы воблы потому так и пришлись ко времени, что они помогали людям, утратившим гражданское достоинство, «нынешний день пережить, а об завтрашнем — не загадывать».

Трагикомедия либерализма, представленная в «Здравомысленном зайце» и «Вяленой вобле», нашла великолепное

завершение в едкой сатире «Либерал». Сказка замечательна не только тем, что в истории ее героя, легко скатившегося от проповеди «идеала» к «подлости», остроумно олицетворена эволюция русского буржуазного либерализма. В ней рельефно раскрыта психология ренегатства вообще, вся та система софизмов, которыми отступники пытаются оправдать свои действия и в собственном сознании, и в общественном мнении.

Щедрин всегда проявлял непримиримость к трусливым либералам, лицемерно маскировавшим свои жалкие общественные претензии громкими словами. Он не испытывал к ним другого чувства, кроме открытого презрения. Более сложным было отношение сатирика к тем честным, наивным мечтателям, представителем которых является герой знаменитой сказки «Карась-идеалист». Как искренний и самоотверженный поборник социального равенства, карась-идеалист выступает выразителем общественных идеалов самого Щедрина и вообще передовой части русской интеллигенции. Но наивная вера карася в «бескровное преуспеяние», в возможность достижения социальной гармонии путем одного морального перевоспитания хищников, обрекает на неминуемый провал все его высокие мечтания. Горячий проповедник чаяемого будущего жестоко поплатился за свои иллюзии: он был проглочен щукой.

Достойны особого внимания строки «Карася-идеалиста», рисующие гибель наивного мечтателя, задавшегося целью посредством одного магического слова лютую щуку в карася превратить.

Карась в третий раз явился к щуке на диспут, и притом с некоторыми повреждениями.

«Но он все еще бодрился, потому что в запасе у него было магическое слово.

— Хоть ты мне и супротивник, — начала опять первая щука, — да, видно, горе мое такое: смерть диспуты люблю! Будь здоров, начинай!

При этих словах карась вдруг почувствовал, что сердце в нем загорелось. В одно мгновение он подобрал живот, затрепыхался, зашелкал по воде остатками хвоста и, глядя щуке прямо в глаза, во всю мочь гаркнул:

— Знаешь ли ты, что такое добродетель?

Щука разинула рот от удивления. Машинально потянула она воду и, вовсе не желая проглотить карася, проглотила его».

Ироническим указанием на машинальность действий щуки автор подсаживал читателю мысль о тщетности всяких апелляций к совести хищников. Хищники не милуют своих жертв и не внемлют их призывам к великодушию. Волк не тронулся самоотверженностью зайца, щука — карасиным призывом к добродетели. Гибнут все, кто пытался, избегая борьбы, спрятаться от неумолимого врага или умиротворить его, — гибнут и премудрый пискарь, и самоотверженный заяц, и его здравомысленный собрат, и вялая вобла, и карась-идеалист.

«— Резолюция-то вам всем одна, — говорит лиса здравомысленному зайцу.

— А может быть, ты и помилуешь? — вполголоса сделал робкое предположение заяц.

— Час от часу не легче! — еще пуще рассердилась лиса. — Где ты это слышал, чтобы лисицы миловали, а зайцы помилование получали?»

Беспощадным обнажением непримиримости социальных противоречий, изобличением идеологии и тактики союза с реакцией, высмеиванием наивной веры простаков в великодушные хищников щедринские сказки подводили читателя к осознанию необходимости и неизбежности социальной революции.

Сказку «Карась-идеалист» художник И. Н. Крамской справедливо назвал «высокой трагедией». И на многих других маленьких щедринских комедиях, заканчивающихся кровавой развязкой, лежит трагический отблеск эпохи Александра III, ознаменовавшейся свирепым правительственным террором, разгромом народовольчества, жестокими полицейскими преследованиями интеллигенции.

Наибольшим драматизмом отмечены те страницы щедринских сказок, где рисуются картины массового пореформенного разорения русского крестьянства, изнывавшего под тройным ярмом: чиновников, помещиков и буржуазии. Здесь рассказано о беспросветном труде, страданиях, сокровенных думах народа («Коняга», «Деревенский пожар», «Соседи», «Путем-дорогою»), о его вековой рабской покорности («Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил»), о его тщетных попытках найти правду и защиту в правящих верхах («Ворон-челобитчик»), о стихийных взрывах его классового негодования против угнетателей («Медведь на воеводстве», «Бедный волк») и т. д. Через все эти изумительные по своей правдивости, лаконичности и

яркости зарисовки крестьянской жизни проходит мотив истинно страдальческой любви писателя-гуманиста к народу.

Источником постоянных мучительных раздумий Щедрина служит поразительный контраст между сильными и слабыми сторонами русского крестьянства. Представляя собою огромную силу, проявляя беспримерный героизм в труде и способность превозмочь любые бедствия жизни, крестьянство вместе с тем безропотно, покорно терпело своих притеснителей, пассивно переносило гнет, фаталистически надеясь на какую-то внешнюю помощь, питая наивную веру в пришествие добрых начальников.

С горькой иронией изобразил Щедрин податливость, рабскую покорность крестьянства в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил». Громаднейший мужичина — мастер на все руки. Перед его активным протестом, если бы он был на это способен, не устояли бы генералы. А между тем он безропотно подчиняется прожорливым тунеядцам. Добыл им по десятку яблок, а себе взял «одно, кислое». Сам же веревку свил, чтобы генералы держали его ночью на привязи. Да еще был благодарен генералам за то, что они «мужицким его трудом не гнушались». Трудно себе представить более рельефное изображение силы и слабости русского крестьянства в эпоху самодержавия.

Главной причиной долготерпения угнетенных масс Щедрина справедливо считал отсутствие у них политической сознательности, понимания своего значения как основной общественной силы. Писатель последовательно проводил в «Сказках» идею о необходимости противопоставить эксплуататорам мощь народную. Он настойчиво внушал «измученному Коняге» и «измалодушничавшему воронью» («Ворон-челобитчик»), что их притеснители — жестоки, но не столь могущественны, как это представляется уstraшенному сознанию. Он стремился поднять сознание масс, вооружить их мужеством и верой в свои дремлющие силы, разбудить их огромную потенциальную энергию для коллективной самозащиты и активной освободительной борьбы.

«Коняга» — выдающееся произведение Щедрина о бедственном положении крестьянства в царской России. Никогда не утихавшая боль писателя-демократа за русского мужика, вся горечь его раздумий о судьбах своего народа, родной страны сконцентрировались в тесных границах сказки и высказались в жгучих словах, волнующих образах, исполненных высокой поэтичности картинах.

Во всей сказке, от начала и до конца ее, звучит трагическая нота, вся сказка пропитана чувством тревоги гуманиста за судьбу подневольного труженика и чувством гнева сатирика на идеологов социального неравенства, на всех тех пустоплясов, которые пытались разными фальшивыми теориями оправдать, опоэтизировать и увековечить подневольное положение коняги.

Примечательно, что в сказке крестьянство представлено непосредственно в образе мужика и в образе его двойника — Коняги. Человеческий образ казался Щедрину недостаточным для того, чтобы воспроизвести всю ту скорбную картину каторжного труда и безответных страданий, которую являла собою жизнь крестьянства при царизме.

Коняга — символ силы народной и в то же время символ его забитости, вековой несознательности. Коняга, как и мужик в сказке о двух генералах, это громадина, еще не осознавшая своей мощи, это плененный сказочный богатырь.

Где выход из плена? Щедрин мучительно ищет ответа, но эти поиски не дают утешительных результатов.

Как глубокий и трезвый мыслитель, он не верил в возможность осуществления социальной гармонии без активной борьбы, высмеивал «карасиные» теории о моральном перевоспитании «щук». Известно также постоянное отрицательное отношение Щедрина к методу индивидуального террора или к революции, замышляемой кучкой заговорщико-интеллигентов. Участие широких масс в освободительном движении он считал решающим фактором коренных общественных преобразований. Но в мировоззрении Щедрина, которое было ограничено кругом идей крестьянского демократа-социалиста, представление о массовой преобразующей силе связывалось прежде всего с крестьянством. В то же время исторический опыт внушал Щедрину сомнения относительно способности крестьянства к самостоятельной организованной и сознательной борьбе. Отсутствие близкой перспективы вызволения мужика из вековечного «плена» явилось причиной тех глубоких идейных переживаний и скорбных настроений писателя, которые отразились в сказке о многострадальном бессловесном коняге.

Эта сказка, как и — в значительной мере автобиографическая — сказка-элегия «Приключение с Крамольниковым», свидетельствует, что в 80-е годы в мировоззрении Салтыкова-Щедрина назревали серьезные перемены. Он по-прежнему оставался последователем утопического социа-

лизма — и в то же время обострялось его критическое отношение к слабым сторонам этого учения. Он оставался крестьянским демократом — и вместе с тем усиливались его сомнения в способности крестьянства стать организованной общественной силой. Он был сторонником «мирных» пропагандистских, легальных способов достижения коренных социально-политических преобразований — и все более убеждался, что в условиях монархической России они не оправдывают надежд.

Новые идейные искания писателя остались незавершенными, до понимания исторической роли пролетариата он не дошел, закончив свою литературную деятельность в преддверии пролетарского этапа освободительного движения.


«Сказки» писателя-демократа, так страстно и так талантливо боровшегося оружием художественного слова за социальную справедливость, сыграли благотворную роль в развитии революционной пропаганды. Проявляя интерес к этим сказкам Ф. Энгельс, неоднократно использовали их в своей публицистике русские марксисты. В. И. Ленин блестяще сталкивал многие идеи и образы щедринских сказок, применив их к условиям политической борьбы своего времени.

Оказали свое воздействие сказки Щедрина и на дальнейшее развитие русской литературы. Не без их влияния создавались, в частности, «Русские сказки» М. Горького, сатирические стихи В. Маяковского и Демьяна Бедного. Советские писатели, прибегая к сатире, неизменно находят для себя поддержку и творческое вдохновение в щедринских образах.

Щедринские сказки — это и великолепный сатирический памятник минувшей эпохи, и действенное средство нашей сегодняшней борьбы с пережитками прошлого и с современной буржуазной идеологией. Вот почему «Сказки» Салтыкова-Щедрина не утратили своей яркой жизненности; они по-прежнему остаются в высшей степени полезной и увлекательной книгой. Это совершенное художественное творение великого сатирика и сегодня щедро обогащает нас теми мудрыми мыслями, меткими образами, яркими афоризмами, которые облагораживают и воспитывают человека в духе высокого гражданского призвания.



К.И. ТЮНЬКИН



**СТРАДАНИЯ
И РАДОСТИ
„ДОВРЫХ СЕРДЕЦ“**

(«Бедные люди» Ф. М. Достоевского)

«Бедные люди»... Есть что-то мучительное, сжимающее сердце в самом этом названии первого напечатанного произведения Ф. М. Достоевского...

Но открываются «Бедные люди» радостно-восторженным восклицанием героя: «Бесценная моя Варвара Алексеевна! Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив!» О своем «чрезмерном» счастье, радости «донельзя» пишет бедной девушке, что живет в доме напротив, Вареньке Доброселовой маленький чиновник, титулярный советник Макар Алексеевич Девушкин. Чем же вызвана эта радость? Макар Алексеевич переполнен чувством любви к Вареньке, а Варенька, кажется ему, ответила на его чувство...

Восторженному чувству Макара Девушкина соответствует, «аккомпанирует» весенняя, расцветающая природа: «У нас растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется... <...> Тут же подумал я, Варенька, что и мы, люди, живущие в заботе и тревожении, должны тоже за-

видовать беззаботному и невинному счастью небесных птиц, — ну, и остальное всё такое же, сему же подобное; то есть я все такие сравнения отдаленные делал». И тут же Макар Алексеевич признается, что все эти свои «мечтания нежные», мысли «приятные, острые, затейливые» он «взял из книжки». Он, конечно, любит Вареньку истинно и искренне, и радость его неподдельна. Но собственных слов для выражения обуревающих его, просящихся из сердца чувств он никак не может найти. «Слогу нет никакого», — признается в одном из первых писем к Вареньке Макар Алексеевич. И он прибегает к помощи «книжки», в которой находит подходящие к случаю слова. И дело, конечно, не в том, какую именно книжку читал Макар Алексеевич. Самый слог ее очень характерен — он составлен из привычных, распространенных формул литературы конца XVIII — начала XIX века, получившей наименование «сентиментальной». Книжка эта — знак именно этой литературы, которая была доступна и близка Макару Алексеевичу, отвечала его сокровенным чувствам, его собственным «нежным мечтаниям», «чувствительному», «доброму сердцу». Сентиментальная литература — это и есть литература о чувствительных, добрых сердцах, о натуральном, естественном человеческом чувстве — прежде всего чувстве любви.

За полвека до появления «Бедных людей» Достоевского русские читатели познакомились с сентиментальной повестью Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». В ней рассказывалось о «плачевной» судьбе «поселянки» — крестьянской девушки, погубленной легкомысленным и безнравственным дворянином. Оскорбленная душа простодушной и невинной Лизы не могла вынести постигшей ее беды. Лиза бросается в пруд...

Карамзин скорбит, плачет над участью бедной Лизы, негодует, рассказывая о поступке слабого и ветреного Эраста, погубившего ее. Чувствительность — свойство доброго, «горячего» сердца, способного не только радоваться радостям ближних и «общей радости природы» («Бедная Лиза»), но и страдать и сострадать. Но добрые сердца — именно потому — сердца легко ранимые, воспринимающие и горести и радости остро и мучительно, сердца бедные, несчастные. Страдания и горести преследуют их.

Бедная Лиза... Бедные люди...

Слово «бедный» многозначно. Лиза «бедная» прежде всего потому, что она страдает, что она несчастна. Но ведь

бедность не только в этом — она в лишениях, голоде и холоде, причина которых — в социальном, общественном неравенстве.

Со всей ясностью это понял Пушкин. В 1830 году им была написана повесть «Станционный смотритель». Ситуация пушкинской повести в известном смысле повторяет ситуацию «Бедной Лизы» Карамзина. Легкомысленный дворянин увозит от отца его дочь, воспитанную отцом без матери (Лиза тоже была сиротой, лишившейся отца). Однако художественная трактовка этой ситуации у Пушкина иная, чем у Карамзина; «центр тяжести» «Станционного смотрителя» иной. Любовная история Дуни, в отличие от истории Лизы, заканчивается счастливо, она становится «барыней». «Плачевной» же оказывается судьба отца Дуни, Самсона Вырина, навсегда расставшегося с дочерью. Именно он — главный герой пушкинской повести. И характер его разрабатывается не только в моральном (несчастный чувствительный человек), но и в социально-психологическом плане. Этот страдающий и умирающий от горя человек — маленький чиновник, коллежский регистратор (чин самый низший, XIV-й, по петровской табели о рангах), «сущий мученик четырнадцатого класса», по словам Пушкина. Пушкин и здесь открывал для русской литературы новые пути.

Писателей тридцатых — сороковых годов все больше и больше привлекает эта среда — весьма многочисленное мелкое русское чиновничество, масса бедного, неимущего или малоимущего люда русских городов и городков, столицы и провинции, человеческие драмы, разыгрывающиеся в этой среде. Заслугу новой литературной школы, получившей в 40-х годах наименование «натуральной», Белинский и увидел в том, что она «от высших идеалов природы и жизни» обратилась к повседневной, обыденной русской действительности, к человеку массы. «Но что может быть интересного в грубом, необразованном человеке? — Как что? — спрашивает Белинский и отвечает: — Его душа, ум, сердце, страсти, склонности, — словом, все то же, что и в образованном человеке!» («Взгляд на русскую литературу 1847 года»).

Вникнуть в душу, разглядеть ум, страсти, сердце в самом обыкновенном, маленьком человеке, вслед за Пушкиным, сумел со всей силой своего гения Н. В. Гоголь. И за ним пошли лучшие писатели натуральной школы, среди которых был и Ф. М. Достоевский.

В 1842 году была напечатана повесть Гоголя «Шинель». Сюжет повести прост: бедный, забитый, недалекий титулярный советник Акакий Акакиевич Башмачкин, не способный ни к чему другому, кроме переписывания служебных бумаг, вынужден, с огромными лишениями и трудами, шить себе новую шинель. Но радость Акакия Акакиевича преждевременна: в глухую петербургскую ночь воры снимают с плеч бедного титулярного советника предмет его долгих мечтаний. Попытки Акакия Акакиевича отыскать шинель тщетны. Отчаяние, унижение перед «значительным лицом», генералом, у которого Акакий Акакиевич хотел добиться справедливости, наконец, злокачественная петербургская лихорадка очень скоро сводят бедного Акакия Акакиевича в могилу. Во второй части повести бедный чиновник является уже фантастическим мертвецом-призраком, сдирающим шинели с плеч господ-чиновников, пока наконец не добирается до шинели оскорбившего его «значительного лица». Но дело, конечно, не в самом этом сюжете, а в совершенно новом для литературы характере героя — маленького человека, его трагической истории, определяемой социальным положением, в его личной судьбе, отражающей судьбу многих таких же незаметных тружеников.

Белинский, отметив бесспорно «сильное влияние» Гоголя на творческую манеру Достоевского, делал и такую оговорку: «...это должно относиться только к частностям, к оборотам фразы, но отнюдь не к концепции целого произведения и характеров действующих лиц. В последних двух отношениях талант г. Достоевского блещит яркою самостоятельностью». Писал это Белинский, имея в виду первое напечатанное произведение Достоевского.

Осенью 1844 года двадцатитрехлетний отставной поручик Федор Достоевский поселился на одной квартире с начинающим литератором Григоровичем, своим товарищем по петербургскому Инженерному училищу. Достоевский лишь недавно сделал решительный шаг, который изменил его жизнь и определил дальнейшую судьбу, — он, военный инженер, оставил службу и полностью отдался любимому и единственно для него возможному делу — литературному труду. Григорович видел, как сотоварищ и сосед его «просиживал целые дни и часть ночи за письменным столом». Достоевский писал в это время роман «Бедные люди».

Старые петербургские дома, населенные бедными жильцами: мелкими чиновниками, ремесленниками, студента-

ми, — неприглядный быт «чердаков» и «подвалов» — все это узнал Достоевский за годы своей петербургской жизни, все это запечатлелось в его воображении, глубоко запало в сердце. И вот уже «мерещится» ему та «история», которую он рассказал в первом романе: «...в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история» («Петербургские сновидения в стихах и прозе»).

«Бедные люди» — роман в письмах. «Не понимают, как можно писать таким слогом, — сообщал Достоевский брату 1 февраля 1846 года, вскоре после выхода в свет «Бедных людей», о высказываниях некоторых критиков. — Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не мог». В самом деле, в «Бедных людях» нет того, что мы обыкновенно называем «авторской речью», нет прямого авторского повествования о героях, их мыслях и чувствах, событиях их жизни. Обо всем этом герои — чиновник, титулярный советник Макар Алексеевич Девушкин и Варенька Доброселова, «девочка, оскорбленная и грустная», — рассказывают сами, в своих письмах друг другу. Благодаря этому их внутренний мир предельно открыт читателям. А мир внешний, среда, в которой они существуют, от которой зависят их судьбы, предстают перед нами не в авторском описании, а увиденный их глазами, изображенный их словами, их «слогом».

Этот мотив «слога» стал одним из самых важных в письмах Макара Девушкина. Герой гоголевской «Шинели», Акакий Акакиевич Башмачкин, конечно, не сумел бы написать ни одного письма вроде тех, что пишет Девушкин. Акакий Акакиевич не только не имеет «слога», он действительно бессловесен, лишен этого поистине «божественного» дара слова, который, собственно, и делает человека человеком. В ответ на гнусные выходки своих сотоварищей-чиновников, сыпавших ему на голову бумажки и уверявших, будто это снег, он только и мог пожаловаться: «Зачем вы меня обижаете?» Макар Алексеевич на подобные же «обиды» уже способен написать своим «слогом» целое рассуждение о своем униженном человеческом достоинстве; он уже пытается понять свое место в «благоустроенном обществе» (ироническое определение современного общества, данное

русским критиком Валерьяном Майковым, высоко ценившим Достоевского).

Восторженным восклицанием о безмерном счастье открывается таким образом не только роман Достоевского: это первые строки первого письма Макара Алексеевича Девушкина Вареньке Доброселовой.

А Макар Алексеевич только что переехал в дом напротив дома Вареньки, через двор, и занял в населенной многочисленными бедными жильцами квартире комнатку при кухне, за перегородкой. Об этом-то и сообщает в первом же письме Макар Алексеевич, сообщает, правда, как-то осторожно, с какими-то оговорками и словесными ужимками, с беспокойно оправдывающей интонацией. Но все неудобства нового жилища его не пугают, главное — напротив Варенькины окна, напротив — Варенька, а это и есть, для Макара Алексеевича, — счастье. Фантазия и чувства Макара Алексеевича так разыгрываются, что он даже обещает Вареньке в «будущем письме» описать всех своих соседей «сатирически, то есть как они там сами по себе, со всеми подробностями».

Но вот начинает звучать второй, ответный голос — голос Вареньки Доброселовой. Интонации его иные, и «слог» писем Вареньки отличается от «слога» писем Девушкина. Лейтмотив ее первого письма совсем не радостный, хотя и она поутру, в тот весенний день 8 апреля, когда начинается действие романа, была весела (обратим внимание на то, что Достоевский очень точно обозначает время действия своего романа — от весны до осени). Варенька не может забыть о тяжелом, безрадостном прошлом, когда она была оскорблена «злыми людьми»: «Назад и посмотреть страшно. Там все такое горе, что сердце пополам рвется при одном воспоминании. Век буду я плакаться на злых людей, меня погубивших!» И Варенька не склонна видеть жизнь в розовом свете: «Я больно, раздражительно чувствую; впечатления мои болезненны», «я не имею будущности».

Испытанное горе делает людей пронизательными, особенно если натура их глубока и не склонна к иллюзиям, к самообману. И в восторгах Макара Алексеевича умная Варенька почувствовала что-то натянутое. По письму его она сразу же угадала, что совсем не так уж радостно на душе ее друга и покровителя, как ему хочется это представить от безмерной доброты сердца: «...у вас что-нибудь да не так — и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают.

Что это, я думаю, уж нет ли тут и стихов?» В самом деле, не «из книжки» ли все это?

Мы с умыслом упомянули выше о чувствительных по-вестях, популярных в конце XVIII — начале XIX века. Ведь и сам Макар Алексеевич признается потом в одном из писем к Вареньке, что он был читателем именно таких «книжек». Это была та литература, которая формировала не только его слог, но и его сознание, помогала выразиться его чувствам, его доброму и горячему сердцу.

Разумеется, эта сентиментальная форма выражения очень далека от истинного и трезвого понимания окружающего мира, понимания людей и их отношений. Но она в значительной степени соответствует характеру и особенностям сознания и души Макара Алексеевича Девушкина. Его доброе, чувствительное сердце склонно к восторженному восприятию окружающего, к преувеличению «благости» и «доброты» того мира, в котором он существует. Свою собственную безграничную доброту, свой сентиментальный «оптимизм» он готов перенести на весь этот, как ему кажется, прекрасный божий мир. Весенняя природа полна радостью и света, и ему хочется, чтобы такой же радостью была преисполнена не только его душа, но и душа любимой им Вареньки.

Оправдываясь в своих восторгах, в ответ на грустное письмо Вареньки, Макар Алексеевич готов признаться, что он «занес околесную». Но ведь, по его словам, «это ни от чего иного происходит, как от излишней, глупой горячности сердца».

Конечно, в изъявлении чувств Макара Алексеевича к Вареньке, одинокой и беспомощной, «горячность сердца» вовсе не кажется «глупой». Она оправдана и понятна, хотя и сама Варенька упрекает своего покровителя в том, что тот «слишком все принимает к сердцу».

Утром того апрельского дня, когда было написано Макаром Алексеевичем первое его письмо, все представлялось ему светлым и радостным. И вдруг, после того как побывал на службе, в тот же день, во втором письме: «Уж потом только как осмотрелся, так все стало по-прежнему — и серенько и темненько», «и мысли-то такие чудные, как будто и они тоже болят». Особенно в первых письмах Девушкина ощущается этот контраст, эти переходы от экзальтации, преувеличения радости к чувствам горестным и страдальческим. И вот уже настроение Макара Алексеевича резко

меняется. Его взгляду открывается то, что хотел бы он не видеть, скрыть от себя.

Так начинается эта переписка, преисполненная «горячности сердца», иногда чрезмерной, экзальтированной, но всегда предельно, обнаженно искренней. С болью душевной слышим мы эти два столь различных голоса, судорожно перебивающих друг друга и в то же время неразделимых, сливающихся в какую-то удивительную гармонию, в какой-то лирический и в то же время драматический дуэт.

В одном из поздних, уже «осенних» писем, относящихся ко времени полного отчаяния, Макар Алексеевич описывает, как его, напутавшего при переписке какой-то «нужной бумаги», зовут к «его превосходительству». И вот, уже в кабинете его превосходительства: «...я взглянул направо в зеркало, так просто было отчего с ума сойти от того, что я там увидел». А увидел там Макар Алексеевич самого себя, трясущегося, в потертом вицмундире с обсыпавшимися пуговицами, увидел себя в зеркале как бы со стороны, узнал ту правду, которую хотел бы не знать, скрыть от себя.

Макар Алексеевич живет очень непростой, очень противоречивой духовной жизнью. Одна из особенностей его сознания — боязнь правды, желание видеть существующий мир «в розовом свете». Но этим его сознание не исчерпывается. Оно двойственно, и источник этой двойственности — несовпадение, а чаще всего — прямая противоположность между идеальными представлениями, мечтами и надеждами, между чувствительностью сердца героя и угнетающей прозой и холодностью действительности, противоположность между стремлением к человеческому единению и братству и фатальной «разрозненностью частных интересов в благоустроенном обществе».

Противоречивость духовного мира Девушкина подчинена, однако, определенной закономерности, проистекающей из той глубокой и сложной художественной задачи, которую поставил себе Достоевский. Собственно, сюжет «Бедных людей» — это постепенное мучительное осознание героем правды о собственной жизни и о том мире, в котором он обречен существовать. Отсюда — постоянное нарастание трагизма и вместе с тем усиление социальной содержательности романа.

Сознание Девушкина как бы смотрится в зеркало социального его бытия и в мучениях и страданиях («мысли болят», «душу ломит, и слышно там, в глубине, душа моя

дрожит, трепещет, шевелится» и т. п.) нащупывает истину, останавливается перед ней, как перед пропастью, и в ужасе пятится назад. Девушкин начинает рассуждать социально, разумеется, в доступных ему пределах и формах и все в той же, свойственной его сознанию и «слогу» оговорочной манере. Одна из постоянных тем его писем — мир «бедных людей», петербургского социального «дна». Можно даже сказать, что квартира, где живет Макар Алексеевич, представляет собой как бы уменьшенную модель этого мира. Он последовательно описывает, как это и обещал Вареньке, всех своих соседей, «как они там сами по себе, со всеми подробностями». Одной из таких «подробностей» оказывается и его собственное существование.

Поначалу Макар Алексеевич уверен, что не только природа, но и общественные отношения устроены целесообразно и благобно, он не может себе позволить никакого «вольнодумства». «Я ведь и сам знаю,— пишет Девушкин, обиженный в своем департаменте каким-то «злым человеком»,— что я не много делаю тем, что я переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что же тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? (...) если бы все сочинять стали, так кто же бы стал переписывать?» Короче говоря, всякий занимает свое, предназначенное ему «благодатью господней» место в «благоустроенном обществе». Одному положено сочинять, другому переписывать, одному — приказывать, другому — подчиняться, одному — в карете ездить, другому — пешком ходить. Весьма стройная, гармоническая система общественной иерархии, в которой каждому уготована своя «линия», своя судьба.

Так и прожил бы, наверное, добрый Макар Алексеевич, в полной уверенности в благодати судьбы, выпавшей на его долю, — переписывать, переписывать, переписывать, а отнюдь не сочинять! (К тому же ведь: «Не замечен, ни в чем не замечен, поведения примерного, жалованья достаточно, по окладу...») Если бы... Если бы та же судьба не свела его с бедной «оскорбленной девочкой», не осчастливила его беспредельной любовью к ней. Из ничтожного титулярного советника (вспомним, что титулярным советником был и Акакий Акакиевич Башмачкин) Макар Алексеевич Девушкин, может быть даже не осознавая это, даже боясь этого, превращается в личность, человечески растет у нас на глазах. Судьба Макара Девушкина рисуется Достоевским не просто

как судьба маленького чиновника, занимающего свое место в пирамиде общественной иерархии, — она рисуется как *судьба человека*. Достоевский заметил в одной из своих более поздних статей, что Гоголь из пропавшей у чиновника шинели сделал «ужасную трагедию». Трагедия Девушкина более ужасна, потому что более человечна. Человеческое никак не укладывается в ограниченные рамки стройной общественной пирамиды...

И подобно тому как действительность оказывается тем «зеркалом», отражаясь в котором его положение становится истиной его сознания, своеобразную роль «зеркала», отражающего и корректирующего, как бы поправляющего мысли и чувства Девушкина, играет другое сознание, другой голос — голос Вареньки Доброселовой. Варенька судит и оценивает, Варенька даже учит, учит своим прошлым, своим «словом», своей тоской и своей трезвостью.

И Варенька, и Макар Алексеевич одиноки. Одиночество, «сиротство» — вообще удел «бедных людей» (вспомним здесь и героев «Бедной Лизы», «Станционного смотрителя», «Шинели»).

В своем одиноком «сиротстве» Макар Алексеевич всегда как бы равен себе, у него в сущности нет биографии. Лишь однажды приподнялся краешек завесы над его прошлым: «Родитель мой был не из дворянского звания и со всей-то семьей своей был беднее меня по доходу». Лишь однажды он стал вспоминать, и все это идиллическое, «в розовом свете», воспоминание о двадцати годах жизни уложилось всего лишь в несколько строк. (Впрочем, тут же, в свойственной его «слогу», а, следовательно, и сознанию манере Девушкин оговаривается: «Вам, может быть, такая материя не нравится, да и мне вспоминать не так-то легко, особливо теперь: время сумерки».) И в этом отношении Варенька как бы ставит «зеркало», в котором истина прошлой жизни Макара Алексеевича видится яснее, чем в собственных идиллических, хотя и «нелегких» воспоминаниях его: «Неужели же вы так всю свою жизнь прожили, в одиночестве, в лишениях, без радости, без дружеского приветливого слова, у чужих людей углы нанимая?» Вся *подлинная* биография Макара Девушкина в сущности укладывается в несколько месяцев его отношений с Варенькой, отраженных в их переписке. Наверное, только от Вареньки он услышал «дружеское приветливое слово», узнал, что «сердцем и мыслями» он человек. Макар Алексеевич рождается к истинной чело-

веческой жизни ранней весной, когда рождается его любовь, и умирает осенью, когда эта любовь отнята у него «чужим человеком». Здесь, в этих пределах, — вся жизнь и судьба его.

Другое дело — жизнь и судьба Вареньки. Вместе с одним из писем она присылает Макару Алексеевичу тетрадь своих воспоминаний — рассказ о ее прошлом до встречи с Макаром Алексеевичем. Она еще очень молода, но жизнь ее богаче и содержательнее долгой жизни Девушкина. И для нее красота и естественность жизни природы противостоит ужасу и тоске городского, петербургского существования. Самое счастливое время ее жизни — детство — прошло в деревне. И ее отношение к природе, далекое от сентиментальности Макара Алексеевича, воспитано этой подлинной красотой сельского быта. «Бывало, с самого раннего утра убегу или на пруд, или в рощу, или на сенокос, или к жнецам — и нужды нет, что солнце печет, что забежишь сама не знаешь куда от селенья, исцарапаешься об кусты, разорвешь свое платье, — дома после бранят, а мне и ничего». Восприятие природы у Девушкина, по своим традициям, сентиментально, книжно. Варенькино же ощущение — правдивое, если можно так сказать, — прямое, непосредственное. И если уж говорить о литературных традициях сознания и «слога» Вареньки, то это, конечно, традиции пушкинские. И читает Варенька не сентиментальные повести, вроде «Мальчика, наигрывающего разные штучки на колокольчиках», а Пушкина и Гоголя. Поэтому и «слог» Варенькиной тетради, так же как и ее писем, совсем иной, чем «слог» писем Девушкина.

Но вот, пишет Варенька дальше, она, вместе с отцом и матерью, должна покинуть столь близкую ее сердцу деревню. Как многозначителен этот контраст света, ясности, теплоты и — мрака, холода: «Мы въехали в Петербург осенью. Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба и толпились крикливые стаи птиц; все было так ясно и весело, а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть и толпа новых, незнакомых лиц, негостеприимных, недовольных, сердитых!»

Со всех сторон сердитые «чужие люди» — чужие люди в пансионе, куда отдали маленькую дикарку, чужие люди, измучившие и погубившие бедного отца Вареньки, чужие

люди, сломавшие ее собственную судьбу... «Страшная тоска и скука» — вот лейтмотив рассказа Вареньки о ее петербургской жизни. И лишь минутами, при общении с людьми близкими, — «исступление радости». Исступление, экзальтация — радости или горя — это уже психология «бедного человека», человека петербургских низов, психология, открытая гением Достоевского.

Кроме деревенского детства, было в жизни Вареньки еще одно счастливое мгновение, о котором она так просто и строго рассказывает в своей «тетради», — почти детская, захватившая все ее существо любовь к бедному студенту Покровскому. Но это действительно лишь мгновение, солнечный блик в мрачных тучах, нависших над ее судьбой. Смерть Покровского, смерть матери — и вот Варенька совсем одна среди жестоких чужих людей, губящих ее, она, беззащитная сирота, в руках этих людей. «Родственница» и «благотельница» Анна Федоровна, в доме которой вынуждена жить Варенька, просто-напросто продает ее некоему господину Быкову. И отсюда этот лейтмотив ее писем к Макару Алексеевичу: «...что они со мною сделали!»

Вот здесь-то, в этот-то момент и встречает Вареньку Макара Алексеевич. Своей заботой, своей любовью он хочет защитить ее от злых людей, успокоить ее бедное разбитое сердце, ее оскорбленную душу.

Охватившая Макара Алексеевича любовь к Вареньке — полный переворот в его судьбе, нарушение того незаметного течения жизни, которое стало ему привычным.

Но дело не только в этом. Дело в том, что с этого момента начинается перелом в его сознании, именно отсюда берет начало сложное и противоречивое движение столь на первых порах неповоротливой его мысли и неуклюжего «слога» — движение к открытию истины не только о себе, но и о «бедном человеке» вообще, о его месте в мире, в существующей социальной иерархии.

Сначала Макару Алексеевичу даже кажется, что в этом его существовании для Вареньки, желаний не только обеспечить ее всем необходимым, но даже цветочками и конфетами, — в таком существовании он обрел какое-то равновесие. Только бы Варенька была спокойна, не думала «от нас отходить» куда-то к «чужому человеку», а уж он-то, Макара Алексеевич, будет спокоен.

Но такое представление Макара Алексеевича — явная иллюзия, самообман, и он очень скоро вынужден это почув-

ствовать, а потом и понять. Иллюзии рушатся, равновесие, которое он хочет найти, так неустойчиво.

Прежде всего это равновесие постоянно нарушает сама Варенька своей непроходящей тоской, своим непоправимым, безутешным горем. Не дано Макару Алексеичу ее утешить и успокоить. Своим беспокойством, своим мученьем мучает Варенька его доброе сердце. Она живет прошлым, которого не может забыть (об этом прошлом — ее «тетрадь»), и мучительной мыслью о том, что у нее «нет будущности». Она хочет какого-то иного будущего, отличного от ее теперешнего положения, от ее настоящего. Она-то понимает, что это настоящее не может быть вечным.

Важным этапом в движении сознания Макара Девушкина становится чтение им тех книг, что присылает ему Варенька. Особенность восприятия Макаром Алексеичем читаемого — какой-то трепетно, болезненно личный характер. И в этом случае перед нами также не «рожа сочинителя», а лицо, личность Макара Девушкина, его судьба, его чувства, его кругозор.

Первой присланной Варенькой книгой были повести Пушкина. «Теперь я «Станционный смотритель» здесь в вашей книжке прочел,— пишет Макар Алексеич.— (...) Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. (...) Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться». Эти суждения Макара Алексеича свидетельствуют, что он воспринимает трагедию Самсона Вырина вовсе не только как трагедию маленького униженного человека, а как такую трагедию, которая может «застигнуть» всякого человека. Это трагедия не исключительная, а общечеловеческая — в сущности такова и мысль самого Достоевского, важнейшая в концепции «Бедных людей».

С иным чувством — чувством негодования и оскорбленного достоинства — читает Макар Алексеич гоголевскую «Шинель». «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено! Да тут и на улицу нельзя показаться будет; ведь тут это все так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь

теперь». Социальная характерность — какая-то иногда даже комическая, смешная, жалкая — мыслей, слов, быта скромного титулярного советника, для самого него, для Макара Алексеича, — это не главное, главное же — человеческое достоинство, скрыто ли оно под генеральскими эполетами или под ветхой шинелью бедного чиновника.

Макар Алексеич очень скоро почувствовал неотразимую правду гоголевской повести — социальную правду бытия бедных людей: он узнал себя в Акакии Акакиевиче. Но это именно та правда, против которой он протестует всеми силами своей души. Макар Алексеич хочет справедливости в отношении к маленькому человеку, хочет, чтобы он был вознагражден за свои страдания и муки, и потому он по-своему «переписывает» исход жизненной трагедии Акакия Акакиевича: «А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы...»

Но сам-то Достоевский очень хорошо знал, что горячая жажда человеческой справедливости для Акакия Акакиевича, Макара Алексеича, Вареньки неосуществима в «благоустроенном обществе», в том обществе, где раз навсегда определено «такому-то повелевать, а такому-то безропотно и в страхе повиноваться». И об этом красноречиво свидетельствовала вся дальнейшая судьба Макара Девушкина.

Он хочет спасти Вареньку. Но как это сделать ему, бедному титулярному советнику? Варенька больна, не может работать, не может содержать себя. Бедность и унижения обрушиваются на Макара Алексеича. Он уже не просто бедный, он — нищий человек. Страдания и безысходность (ему уже и в долг никто не дает), боль и отчаяние его увеличиваются. С глаз его падает завеса, ему открывается истина, заставляющая его «вольнодумствовать» почти в духе социалистов-утопистов, идеи которых разделял Достоевский в годы писания романа. Письмо Макара Алексеича, датированное пятым сентября, — поразительный по силе взлет его мысли, осознавшей всю правду, правду «несправедливую», но, к несчастью, неотразимую. Это письмо — как вдохновенное прозрение: «Вы у меня добрая, прекрасная, ученая;

отчего же вам такая злая судьба выпадает на долю? Отчего это так все случается, что вот хороший-то человек в запустенье находится, а к другому кому счастье само напрашивается? Знаю, знаю, маточка, что нехорошо это думать, что это вольнодумство; но по искренности, по правде-истине, зачем одному еще во чреве матери прокаркнула счастье ворона-судьба, а другой из воспитательного дома на свет божий выходит?» «Вольное» слово, «вольная мысль» Макара Алексеевича — это его собственная мысль, собственное слово: «...ни из какой книжки ничего не выписывал», — заключает он свои рассуждения в этом же письме.

Но за таким взлетом мысли, чувства, «слога» — как падение в пропасть. «Сформировавшийся слог» Макара Алексеевича позволяет ему с удивительной силой изобразить последние дни его общения с Варенькой, в сущности — трагический исход всей его жизни, предсказанный им самим в письме о «Станционном смотрителе»: «И себя и меня сгубить можете». В эти последние дни быстрота и напряженность событий катастрофически нарастают, действие идет к неизбежному концу и итогу.

В гоголевской «Шинели» одно из самых страшных и мучительных мест — встреча Акакия Акакиевича со «значительным лицом», генералом. Это — последний толчок к гибели, за которым — смерть.

Пожалуй, еще более ужасна по своему нравственному смыслу встреча Макара Алексеевича с «его превосходительством», тоже «значительным лицом», хотя внешне эта описанная самим Макаром Алексеевичем сцена, ее итог вроде бы противоположны тому, что произошло в кабинете «значительного лица» в повести Гоголя. Гоголевский генерал просто-напросто выгоняет несчастного чиновника, трепещущего от страха, но все-таки попытавшегося хоть раз в жизни сказать какое-то слово, защитить себя. Герой же Достоевского именно здесь, представ пред очи его превосходительства, только что увидев в зеркале свой жалкий облик, вдруг теряет дар речи. Генерал же, напротив, не только не выгнал его, но даже приласкал, дал сто рублей, руку пожал.

Нравственную суть этой сцены романа чутко уловил Белинский, сказавший автору во время их первой встречи, по воспоминанию самого Достоевского: «Да ведь этот ваш несчастный чиновник — ведь он до того заслужился и до того довел себя уже сам, что даже и несчастным-то себя не

смеет почесть от приниженности и почти за вольнодумство считает малейшую жалобу, даже права на несчастье за собой не смеет признать... А эта оторвавшаяся пуговица, а эта минута целования генеральской ручки, — да ведь тут уж не сожаление к этому несчастному, а ужас, ужас! В этой благодарности-то его ужас! Это трагедия! Вы до самой сути дела дотронулись, самое главное разом указали» («Дневник писателя» за 1877 год).

«Слишком доброе сердце» Макара Алексеевича (слова Вареньки) иной раз граничит с какой-то не знающей пределов приниженностью «ветошки», и — ветошки, сознающей, что она ветошка, — с нравственной дряблостью, утратой всякой «амбиции», всякого самоуважения. Что как не болезненный «припадок доброты душевной» (собственные его слова), — все его отношение к поступку доброго генерала! И Макару Алексеевичу опять все видится в розовом свете. Оказывается даже, что «хорошо жить на свете, Варенька! Особенно в Петербурге».

Но вот тут-то и настигает Макара Алексеевича катастрофа, разрушающая его надежды и его жизнь. Вновь появляется «чужой человек», в котором как бы олицетворяются все силы общественного зла, тот самый господин Быков, который соблазнил одинокую и беспомощную Вареньку. Теперь господин Быков предлагает Вареньке руку и сердце.

Варенька не может, не в состоянии противиться, как бы ни была она благодарна Макару Алексеевичу за его, пожалуй, уж и чрезмерную привязанность, за его слишком доброе сердце. Могла ли она ответить на эту чрезмерную привязанность, на эту беспредельно болезненную любовь? Не «томилась» ли она «преданностью» Макара Алексеевича (как предположил не без основания В. Н. Майков)? «Что вы сделали, что вы сделали, что вы над собой сделали!» — отчаянно восклицает в своем последнем письме Макар Алексеевич. Варенька, конечно, понимает, что идет на страдание, может быть на гибель. Но Варенька со свойственной ей трезвостью и ясностью ума понимала и другое, то, что она высказала в одном из своих писем: «...несчастье — заразная болезнь. Несчастливым и бедным нужно сторониться друг от друга, чтоб еще более не заразиться. Я принесла вам такие несчастья, которых вы и не испытывали прежде в вашей скромной и уединенной жизни. Все это мучит и убивает меня».

Как хотелось Макару Алексеевичу, чтобы в истории Акакия Акакиевича Башмачкина зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала! Но и в его собственной истории торжествует зло, а не добродетель, торжествуют те общественные силы, которые имеют власть решать и приказывать, другие же — обречены повиноваться.



К.И. Тютюкин



**КРАХ
„НЕДОКОНЧЕННОЙ“
ИДЕИ**

(«Преступление и наказание»
Ф. М. Достоевского)

В 1866 году был напечатан роман «Преступление и наказание» — роман о современной России, пережившей эпоху глубочайших социальных сдвигов и нравственных потрясений, эпоху «разложения», роман о современном герое, вместившем в грудь свою все страдания, боли, раны времени.

Когда Достоевский вернулся в Петербург после каторги и ссылки и приступил в 1861 году к изданию своего первого журнала «Время», ему казалось, что для России наступила новая эпоха, открылись радужные перспективы: ведь масса веками бесправных людей, «рабов», русских крестьян, стала свободна. А именно в них видел источник обновления Достоевский, в их нравственном и духовном единении с русской интеллигенцией. Но светлое настроение Достоевского было недолгим. Очень скоро стало ясно, что реформа не принесла желанного перелома. Потерпела крах уверенность в близком коренном обновлении, в неминуемой и недалекой гибели «прошлых времен» (Салтыков-Щедрин). Оптимистические надежды были разбиты, радостные

упования развеяны, «прошлые времена» и не думали и не хотели умирать, напротив, они стали более цепкими, более изворотливыми, приобретя нового союзника — буржуазного хищника-дельца. Наступило время тяжких разочарований, мучительных душевных кризисов.

Достоевский недаром подчеркивал современность своего романа. «Действие современное, в нынешнем году», — писал он в одном из писем в сентябре 1865 года. Путей самого глубокого обновления — социального, духовного, нравственного — искала передовая русская молодежь конца пятидесятых — начала шестидесятых годов. Трагические метания Раскольникова имеют тот же источник. Отсюда начинается движение и его мысль. Однако в судьбе молодых людей вроде Раскольникова годы реакции сыграли роковую роль, толкнули их к особым, бесплодным, трагически несостоятельным формам протеста.

Когда Достоевский писал «Преступление и наказание», жил он в той части Петербурга, где селились мелкие чиновники, ремесленники, торговцы, студенты. Здесь, в холодном осеннем тумане и жаркой летней пыли «серединных петербургских улиц и переулков», лежащих вокруг Сенной площади и Екатерининского канала, возник перед ним образ бедного студента Родиона Раскольникова, здесь и поселил его Достоевский, в Столярном переулке, где в большом доходном доме снимал квартиру сам.

Было два Петербурга. Один — город, созданный гениальными архитекторами, Петербург Дворцовой набережной и Дворцовой площади, поражающий нас и ныне своей вечной красотой и стройностью — «полночных стран краса и диво», как назвал его Пушкин. Но был и другой — «дома без всякой архитектуры», кишашие «цеховым и ремесленным населением», Мещанские, Садовые, Подъяческие улицы, набережные «Канавы» (Екатерининского канала); харчевни, распивочные, трактиры, лавчонки и лотки мелких торговцев, ночлежки...

Хорошо знал Достоевский Петербург дворцов и парков, «сию великолепную и украшенную многочисленными памятниками столицу» (как сказал на своем оригинальном и выразительном языке герой «Преступления и наказания» Мармеладов), несколько лет прожил он, воспитанник Инженерного училища, в одном из этих дворцов — знаменитом Михайловском замке, рядом с Марсовым полем и Летним садом. Но глух и нем был для Достоевского этот

Петербург, как и для его героя Раскольникова, веял величием, холодом и враждебностью. И напротив, в каморках и на улицах другого Петербурга открылось Достоевскому такое неисчерпаемое содержание, такая фантастическая бездонность жизни — ситуации, характеры, драмы, — такая трагическая поэзия, каких еще не знала мировая литература.

Под вечер жарчайшего июльского дня, незадолго до захода солнца, уже бросающего свои косые лучи, из жалкой каморки «под самую кровлей высокого пятиэтажного дома» выходит в тяжелой тоске бывший студент Родион Раскольников. Так начинается роман Достоевского. И с этого момента, не давая себе передышки, без мгновения покоя и отдыха — в иступлении, в глубокой задумчивости, в страстной и безграничной ненависти, в бреде — мечется по петербургским улицам, останавливается на мостах, над темными холодными водами канала, поднимается по вонючим лестницам, заходит в грязные распивочные герой Достоевского. И даже во сне, прерывающем это «вечное движение», продолжается лихорадочная жизнь Раскольникова, принимая уже формы и вовсе фантастические.

«Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, нарастала, накоплялась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения» — во что бы то ни стало, любой ценой. «Ужасный, дикий и фантастический вопрос» гонит и ведет героя Достоевского.

Какой же вопрос замучил, истерзал Раскольникова?

Уже в самом начале романа, на первых его страницах, узнаем мы, что Раскольников «покусился» на какое-то дело, которое есть «новый шаг», новое собственное слово, что месяц назад зародилась у него «мечта», к осуществлению которой он теперь близок.

А месяц назад, почти умирая с голоду, он вынужден был заложить у старухи-«процентщицы», ростовщицы, колечко — подарок сестры. Непреодолимую ненависть и отвращение почувствовал он, «задавленный бедностью», к вредной и ничтожной старушонке, сосущей кровь из бедняков, наживающейся на чужом горе, на нищете, на пороке. «Странная

мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок». И вдруг услышанный в трактире разговор студента с офицером о ней же, «глупой, бессмысленной, ничтожной, злой, больной старушонке, никому не нужной и, напротив, всем вредной». Старуха живет «сама не знает для чего», а молодые, свежие силы пропадают даром без всякой поддержки — «и это тысячами, и это всюду!». «За одну жизнь, — продолжает студент, — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна». Убей старуху, возьми ее деньги, «обреченные в монастырь», — возьми не себе — для погибающих, умирающих от голода и порока, и будет восстановлена справедливость! Именно эта мысль, названная Достоевским в одном из писем «недоконченной», наклеивалась и в сознании Раскольникова.

А еще раньше, полгода назад, «когда из университета вышел», написал Раскольников, бывший студент-юрист, статью «О преступлении». В этой статье рассматривал Раскольников психологическое состояние преступника на продолжение всего хода преступления. Кроме того, коснулся в своей статье Раскольников намеком и вопроса о таком преступлении, которое разрешается по совести и потому, собственно, не может быть названо преступлением. Дело в том, разъясняет позднее Раскольников мысль своей статьи, «что люди, по закону природы, разделяются вообще на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово». Первые склонны к послушанию, смирению, благоговению пред законом. Вторые — во имя нового, лучшего — могут преступить закон и «для своей идеи» («смотря, впрочем, по идее и по размерам ее», — оговаривается Раскольников), если требуется, «дать себе разрешение перешагнуть через кровь». Такое нарушение закона — не преступление (разумеется, в глазах необыкновенного человека).

Итак, давно уже зародилась в мозгу Раскольникова мысль, что во имя великой идеи, во имя справедливости, во имя прогресса кровь по совести может быть оправдана, разрешена, даже необходима. Посещение старухи лишь

обостряет, как бы подгоняет его мысль, заставляет ее биться и работать со всем присущим раскольниковскому сознанию напряжением.

Для студента в трактире столь красноречиво развитая им идея убийства с благой целью — только «головная» теория, ведь он-то никогда не убьет, никогда не переступит. А раз так, «коль сам не решаешься, — замечает офицер, — так нет тут никакой справедливости». «Серьезный вопрос», который задает студент, этим ответом полностью исчерпан. Но можно ли так просто ответить на «дикий и фантастический вопрос» Раскольникова? Мысль Раскольникова продолжает свою напряженную, беспокойную работу, свое «хождение по мукам» — именно потому, что ему необходим истинный ответ. Точнее сказать, мысль его начинает, с посещения старухи, свой последний круг, чтобы достичь той точки, когда мысль переходит в действие, дело, ибо только дело и есть такой истинный, окончательный ответ.

Гонимый своим «фантастическим вопросом», выходит Раскольников из своей каморки.

В отвратительном грязном трактире, под пьяный шум, крик и хохот, слушает Раскольников витиеватую — шутовскую и трагическую — речь «пьяненького» Мармеладова о семнадцатилетней дочери, Сонечке, ее подвиге, ее жертве, о спасенном ею — страшной ценою — семействе. И что же? Привыкли и пользуются. «Катерину Ивановну облегчает, средства посильные доставляет», Мармеладов последние тридцать копеек вынесла — на полуштоф. «Ко всему-то подлец-человек привыкает!»

Но правда ли, что нет другого выхода, что «ко всему привыкать», примиряться и терпеть — всеобщий удел, удел всего рода человеческого? И вот яростная вспышка бунтующей раскольниковской мысли. «Ну, а коли я соврал, — воскликнул он вдруг невольно, — коли действительно не подлец человек, весь вообще, весь род то есть человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..»

Подлец тот, кто ко всему привыкает, все принимает, со всем смиряется. Но нет, нет, не подлец человек — «весь вообще, весь род человеческий», не подлец тот, кто бунтует, разрушает, переступает — нет никаких преград для необыкновенного, «непослушного» человека. Выйти за эти преграды, переступить их, не примириться!

И еще один удар, еще ступень к бунту — письмо матери о Дунечке, сестре, «всходящей на Голгофу», Дунечке, которая нравственную свободу свою не отдаст за комфорт, из одной личной выгоды. За что же отдается свобода? Чувствует, по письму матери, Раскольников, что ради него, ради «бесценного Роды», восхождение на Голгофу предпринимается, ему жизнь жертвуется. Маячит перед ним образ Сонечки — символ вечной жертвы: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!»

А где же выход? Можно ли без этих жертв, нужны ли они? «...Письмо матери вдруг как громом в него ударило. Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями, о том, что вопросы не разрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или... «Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе всё, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!» Послушно склонить голову перед судьбой, требующей страшных жертв, отказывающей человеку в праве на свободу, принять железную необходимость унижения, страдания, нищеты и порока, принять слепой и безжалостный «фатум», с которым, казалось бы, смешно спорить, — это, для Раскольникова, — «отказаться от жизни совсем». Но Раскольников хочет «действовать, жить и любить!».

И наконец — встреча с пьяной обесцеленной девочкой на Конногвардейском бульваре. И она — жертва каких-то неведомых стихийных законов, жестокой и непреодолимой необходимости, успокоительно оправдываемой теми, кто принял, кто примирился: «Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать. Прогоните! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего!» Но ведь Сонечка, Сонечка-то уж попала в этот «процент», так легче ли ей оттого, что тут закон, необходимость, судьба? И можно ли принять такую судьбу покорно и безропотно? «А что, коль и Дунечка как-нибудь в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?..» Вновь — исступленный «вскрик», вновь — предельный накал бунтующей мысли, бунт против того, что «наука» называет «законами» бытия. Пусть экономисты

и статистики хладнокровно высчитывают этот вечный процент обреченных на нищету, проституцию, преступность¹. Не верит им Раскольников, не может принять «процента».

Но при чем тут старуха-ростовщица? Какая же связь между бунтом Раскольникова и убийством гнусной старухи? Может быть, эта связь разъясняется услышанным Раскольниковым рассуждением студента о справедливости и вся разница между студентом и Раскольниковым лишь в том, что Раскольников хочет просто-напросто восстановить справедливость? И значит, убийство совершается с целью справедливую — взять деньги и облагодетельствовать ими нищее человечество? И преступления никакого нет, а есть элементарная арифметика: за тысячи спасенных жизней — одна ничтожная жизнь вредной старухи.

Может быть, дело еще проще: студент Раскольников голоден, «задавлен бедностью», «до того худо одет, что иной, даже и привычный человек посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу». И сразу возникает естественное: был голоден, потому и убил.

Мать надрыгает себя на работе, за которую платят гроши, сестра идет в гувернантки — за те же гроши, на нравственную пытку. Хотел помочь матери, спасти сестру — потому и убил.

Конечно, может быть, и желал бы Раскольников помочь Соне старухинными деньгами, спасти детей Катерины Ивановны, как потом спасает их, определивши в пансионы и приюты, Аркадий Иванович Свидригайлов.

Конечно, и личные невзгоды и боли мучили Раскольникова: ведь недаром письмо матери было, пожалуй, окончательным толчком к бунту, недаром именно это письмо вновь и уже неотразимо поставило перед ним «ужасный, дикий и фантастический вопрос».

Но так ли — в глубине своей, в сути своей, — так ли просты нравственные побуждения Раскольникова, подвигнувшие его на убийство? Ведь на какое дело он покусился! Не романтический же он «благородный разбойник», раздающий беднякам награбленные богатства! Да и голоден он если и был, то вовсе не голод причина его мучений. Да и матери с сестрой мог бы он помочь (признается Расколь-

¹ Достоевский здесь спорит с буржуазными экономистами, использовавшими результаты статистических исследований для доказательства вечности и неизменности законов буржуазного бытия (См.: Г. М. Фридендер. Реализм Достоевского, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1964, с. 150—152).

ников Соне), стоило лишь приняться за какую-нибудь работу: давать уроки, переводить — ведь работает же Разумихин. И даже комфорту мог бы достичь Раскольников, с его-то незаурядными способностями (достиг же Петр Петрович Лужин, а куда ему до Раскольникова!).

«Не то, не то!» — понимает Соня. «Совсем, совсем, совсем тут другие причины!» — с мучением, почти в бреду, подтверждает Раскольников. «Если б только я зарезал из того, что голоден был... то я бы теперь... счастлив был!»

Так в чем же тогда дело? Что нужно Раскольникову, с его страстной мятущейся мыслью, что нужно этому «мученику» и «скитальцу» Достоевского? Не буржуазного благополучия ищет Раскольников, его не купить комфортом, и это в то время, когда, как говорит Порфирий, «вся жизнь проповедуется в комфорте». И фамилия его говорит об особом избранном им пути — пути подвижничества, отречения, борьбы. «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль бога найдет». Так говорит в своем последнем разговоре с Раскольниковым Порфирий Петрович, антипод Раскольникова, все время снижающий, как бы сознательно опощляющий его идею, противник всех раскольниковских убеждений, — говорит, когда уже видит — одолел Раскольникова. А мать, сестра, Разумихин, Соня, Полечка? Они просто любят, любят всей душой, несмотря ни на что, все прощают — за «великое сердце».

Велико обаяние личности Раскольникова, его «широкого сознания и глубокого сердца». Поразил Соню Раскольников, когда посадил он ее, опозоренную, растоптанную, изгнанную, рядом с сестрой и матерью, а потом поклонился ей — страдальце, жертве, — всему страданию человеческому поклонился. Целый новый мир неведомо и смутно сошел тогда в ее душу — целый мир, сначала непонятный Соне, но — это-то Соня сразу почувствовала — «новый», чуждый, враждебный миру безысходно «привычного» мучения, общепринятой морали.

Любят Раскольникова, ибо «есть у него эти движения», непосредственные движения чистого и глубокого сердца, и он, Раскольников, любит — мать, сестру, Соню, Полечку. И потому глубочайшее отвращение и ненависть испытывает к трагическому фарсу бытия, разыгрываемому измученны-

ми, искалеченными актерами, среди которых — те, кого он так глубоко любит. И ненависть эта тем сильнее, чем уязвимее душа Раскольникова, чем беспокойнее и честнее его мысль, чем строже совесть. Именно это — душевная уязвимость, беспокойная и честная мысль, неподкупная совесть — влечет к нему сердца.

Раскольников сознает и судит мир и человека — в этом величие и обаяние его действительно незаурядной личности.

Не собственная бедность, не нужда и страдания сестры и матери терзают Раскольникова, а, так сказать, нужда всеобщая, горе вселенское — и горе сестры и матери, и горе погубленной девочки, и мученичество Сонечки, и трагедия семейства Мармеладовых, беспросветная, безысходная, вечная бессмыслица, нелепость бытия, ужас и зло, царствующие в мире.

Мир страшен, принять его, примириться с ним — невозможно, противоестественно, равносильно отказу от жизни. Но Раскольников, дитя своего «смутного», трагического времени, не верит и в возможность тем или иным способом залечить социальные болезни, изменить нравственный лик человечества. «Так доселе велось и так всегда будет!» Остается одно — отделиться, стать выше мира, выше его обычаев, его морали, переступить вечные нравственные законы (не говоря уже о законах формальных, временных), вырваться из той необходимости, что владычествует в мире, освободиться от сетей, опутавших, связавших человека, оторваться от «тяжести земной». На такое «преступление» способны поистине необыкновенные люди, или, по Раскольникову, собственно люди, единственно достойные именоваться людьми. Стать выше и вне мира — это и значит стать человеком, обрести истинную, неслыханную свободу. Или послушание, или бунт «гордого человека», необыкновенной личности — третьего, по Раскольникову, не дано.

Такой бунт должен поставить Раскольникова в особые отношения с миром, ибо тогда он сможет в себе самом найти Архимедову точку опоры, чтобы перевернуть мир. И здесь мысль героя Достоевского поднимается до предельной грани, до бунта вселенского, космического. Вот оно, «новое собственное» слово Раскольникова: «Мне вдруг ясно, как солнце, представилось, что как же это ни единый до сих пор не посмел и не смеет, проходя мимо всей этой нелепости, взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту!» Это окончательное, последнее действие, прекращающее

испокон века установленное течение жизни, коренной поворот всего бытия. Но Раскольников чувствует себя способным и на большее, он хочет взвалить себе на плечи бремя тяжести невероятной, поистине сверхчеловеческой. На истерический вопрос Сони: «Что же делать?», после мучительного разговора о будущем, фатально предопределенном детям Катерины Ивановны («Разве Полечка не погибнет?»), Раскольников отвечает так: «Сломать что надо, раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя!»

Но вот вопрос: способен ли ты быть настоящим человеком, право имеющим «сломать», способен ли на бунт-преступление: «...мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я преступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею?..» Поистине — «ужасный, дикий и фантастический вопрос!»

Убийство старухи — единственный, решающий, первый и последний эксперимент, сразу все разъясняющий: «Тою же дорогою идя, я уже никогда более не повторил бы убийства».

Раскольникову его эксперимент нужен именно для проверки своей способности на преступление, а не для проверки идеи, которая, как он до поры до времени глубоко убежден, неопровержима. «Казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений» — это перед убийством. Но и потом, сколько бы раз он ни возвращался к своим мыслям, сколь строго он ни судил бы свою идею, казуистика его только вытачивалась все острее и острее, делалась все изощреннее. И уже решившись выдать себя правосудию, он говорит сестре: «Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!» И наконец на каторге, «на свободе», подвергнув свою «идею» беспощадному анализу, он не в силах от нее отказаться: идея истинна, совесть его спокойна. Сознательных, логических опровержений своей идее Раскольников не находит до конца. Ибо вполне объективные особенности современного мира обобщает Раскольников, уверенный в невозможности что-либо изменить: разделение мира на угнетенных и угнетателей, властителей и подвластных, насильников и насилуемых.

Вместе с тем — и в этом гениальность романа Достоевского — как бы параллельно с «вытачиванием казуистики» все нарастает, усиливается и наконец побеждает опровер-

жение раскольниковской идеи — опровержение душой и духом самого Раскольникова, нравственной силой Сони Мармеладовой. Это опровержение не логическое, не теоретическое — это опровержение жизнью.

Глубочайшая уязвленность ужасом и нелепостью мира сего родила раскольниковскую идею. Но она же — способность страдать и сострадать — и уничтожает эту идею.

Весь месяц от убийства до признания проходит для Раскольникова в непрестанном напряжении, не прекращающейся ни на секунду борьбе.

И прежде всего — это борьба с самим собою.

Борьба в душе Раскольникова начинается даже еще до преступления. Совершенно уверенный в своей идее, он вовсе не уверен в том, что сможет осуществить, «поднять» ее. И от этого глубоко несчастен. Уже в это время начинаются его лихорадочные метания, хождения души по мытарствам.

Благодаря множеству как бы нарочно сошедшихся случайностей Раскольникову поразительно удается, так сказать, техническая сторона преступления. Материальных уликов против него нет. Но тем большее значение приобретает сторона нравственная.

Без конца анализирует Раскольников результат своего жестокого эксперимента, лихорадочно оценивает свою способность переступить.

Со всей непреложностью открывается ему страшная для него истина — преступление его было бессмысленным, погубил он себя напрасно, цели не достиг: «Не переступил, на этой стороне остался», оказался человеком обыкновенным, «тварью дрожащею». «Те люди (настоящие — то властелины) вынесли свои шаги, и потому они правы, а я не вынес, и стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг», — окончательный итог, подведенный на каторге.

Но почему же он, Раскольников, не вынес, и в чем его отличие от «необыкновенных» людей?

Сам Раскольников объясняет это, с презрением и почти с ненавистью к самому себе именуя себя — «вошь эстетическая». Сам Раскольников проводит беспощадный анализ собственной несостоятельности. И оказывается, что «эстетика» помешала, целую систему оговорок построила, самооправданий бесконечных потребовала — не смог Раскольников, «вошь эстетическая», идти до конца; вошь «уж по

тому одному, что, во-первых, теперь рассуждаю про то, что я вошь; потому, во-вторых, что целый месяц всеблагое провидение беспокоил, призывая в свидетели, что не для своей, дескать, плоти и похоти предпринимаю, а имею в виду великолепную и приятную цель, — ха-ха! Потому, в-третьих, что возможную справедливость положил наблюдать в исполнении, вес и меру, и арифметику: из всех вшей выбрал самую наименее полезную...» «Потому, потому я окончательно вошь, — прибавил он, скрежеща зубами, — потому что само я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь, и заранее предчувствовал, что скажу себе это уже после того, как убью!»

Итак, с самого начала, еще до убийства, еще лишь думая о его осуществлении, которое должно было ему доказать, что «никаких преград», — поставил себе Раскольников преграды. Уж если идти до конца, то нечего обманываться и обманывать, нечего «украшать» свое преступление, «эстетизировать» его, обряжать в пышные одежды некоей великолепной цели. Уж если идти до конца, способность свою к преступлению всех преград проверять — выбор наименее полезнейшей твари дрожащей тут неуместен, да и вообще выбор неуместен. Ведь подлинный-то, настоящий властелин, «необыкновенный» человек, все границы переступающий, просто ставит батарею поперек улицы и «дует» в правых и виноватых.

А главное, Раскольников в глубине души убежден, что человек — какой бы он ни был, пусть самый ничтожный из ничтожных, — не вошь, не «тварь дрожащая», а человек. Но тогда рушится вся столь искусно построенная, казуистически выточенная теория: «все позволено», «нет никаких преград».

И еще одну преграду не смог преодолеть Раскольников. Порвать с людьми окончательно, бесповоротно хотел он, ненависть испытывал даже к сестре с матерью: «Оставьте меня, оставьте меня одного!» Убийство положило между ним и людьми черту непроходимую: «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказалось в душе его». Как бы два отчужденных, со своими законами, мира живут рядом, непроницаемые друг для друга — мир Раскольникова и другой — внешний мир.

Отчуждение от людей, разъединение — вот необходимое условие и неизбежный результат раскольниковского пре-

ступления — бунта «необыкновенной» личности. Грандиозное кошмарное видение (в эпилоге романа) разъединенного и оттого гибнущего мира — бессмысленного скопища отчужденных человеческих единиц — символизирует тот результат, к которому может прийти человечество, вдохновленное раскольниковскими идеями.

Хочет Раскольников, не приемлющий этого мира, отделаться от него бесповоротно и навсегда, но — нравственно — не может, не выдерживает одиночества, идет к Мармеладовым, идет к Соне. Тяжко ему, убийце, что сделал несчастными мать и сестру, и в то же время тяжка ему любовь их. «О, если б я был один и никто не любил меня и сам бы я никого никогда не любил! Не было бы всего этого!» (То есть тогда переступил бы!) Но Раскольникова любят, и он любит. Отчуждения окончательного и бесповоротного, разрыва со всеми, отказа от любви Раскольников не в силах вынести, а потому не в силах вынести и своего преступления. Поднялся вроде бы Раскольников на высоту неслыханную, обыкновенным, земным людям недоступную, и вдруг почувствовал, что дышать там нечем — воздуха нет, — а ведь «воздуху, воздуху человеку надо!» (говорит Порфирий).

Перед признанием в убийстве вновь идет Раскольников к Соне. «Надо было хоть обо что-нибудь зацепиться, помедлить, на человека посмотреть! И я смел так на себя надеяться, так мечтать о себе, нищий я, ничтожный я, подлец, подлец!»

И только в том, что «не вынес», видит Раскольников свое преступление.

Жестоко наказан Раскольников. Но в этом наказании его спасение. Ибо, если бы вынес, кем бы оказался Раскольников? Недаром стоит рядом с Раскольниковым Аркадий Иванович Свидригайлов. Тянет к нему Раскольникова, как бы ищет он чего-то у Свидригайлова, объяснения, откровения какого-то. Это и понятно. Свидригайлов — своеобразный «двойник» Раскольникова, оборотная сторона одной медали. «Мы одного поля ягода», — говорит он Раскольникову. Свидригайлов совершенно спокойно и хладнокровно воспринимает преступление Раскольникова. Он не видит здесь никакой трагедии. Беспокойного, тоскующего, измученного своим преступлением Раскольникова он даже, так сказать, подбадривает, успокаивает, на путь истинный наставляет. Свидригайлову удивительны трагические

метания и вопросы Раскольникова, совершенно излишняя и просто глупая в его теперешнем положении «шиллеровщина»: «Понимаю, какие у вас вопросы в ходу: нравственные, что ли? вопросы гражданина и человека? А вы их побоку; зачем они вам теперь-то? Хе, хе! Затем, что все еще и гражданин и человек? А коли так, так и соваться не надо было; нечего не за свое дело браться». Так и Свидригайлов еще раз, по-своему, грубо и резко выговаривает то, что, в сущности, давно уже стало ясно самому Раскольникову — «не переступил он, на этой стороне остался», а все потому, что «гражданин» и «человек».

Свидригайлов же переступил, человека и гражданина в себе задушил, все человеческое и гражданское побоку пустил. Отсюда — тот равнодушный цинизм, та обнаженная откровенность, а главное, та точность, с которыми формулирует Свидригайлов самую суть раскольниковской идеи, признавая эту идею и своей: «Тут (...) своего рода теория, то же самое дело, по которому я нахожу, например, что единичное злодейство позволительно, если главная цель хороша». Просто и ясно.

Однако с помощью каких же критериев определим мы, хороша ли цель наша? По Свидригайлову, остается один критерий — моя личность, освобожденная от нравственных вопросов — «вопросов человека и гражданина», — никаких преград не признающая.

Своим жестоким экспериментом, своим актом безграничного своеволия, осуществлением своей идеи Раскольников хотел достичь абсолютной свободы, разорвать сковывающие «тварь дрожащую» цепи, сбросить моральные путы. Новый мир свободы должен был неминуемо засиять. Но этого не произошло. Наоборот, идея поработила Раскольникова лишила свободы действий, превратила в пешку, лишенную воли, повела его. Раскольников уже не мог выбирать. Лишь один просвет, как бы предупреждение — после сна о застреленной лошади: «Проходя чрез мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!» Но нет, не прорвался нарыв, не вырвался Раскольников из лап своей дьявольской идеи. И достаточно, казалось бы, случайности, чтобы страшный «нарыв на сердце» нарвал

вновь. «Предопределение судьбы» привело его на Сенную площадь, где услышал Раскольников, что завтра в семь часов вечера старуха-ростовщица будет одна. Но ведь это и нужно его идее — пропустить этот счастливый случай равносильно было бы отказу от нее, отказу от всего. В самой идее Раскольникова заключена фатальная необходимость ее осуществления. И вот: «Он вошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим вдруг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно...», «как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать».

Итак, стремление к безграничной свободе оборачивается порабощением, несвободой.

А с другой стороны, осуществить эту свою будто бы безграничную свободу Раскольников может, лишь подавив другого человека. Значит, и в этом случае свобода «необыкновенного» человека оборачивается самым обыкновенным рабством. И если Раскольников, в соответствии со своей арифметикой, подавляет «наибесполезнейшую вошь», а не человека слабого и беззащитного, то лишь потому, что сохранились еще у него «вопросы человека и гражданина», что не может он до конца идти. Его другой двойник — расчетливый буржуазный делец — Петр Петрович Лужин отбрасывает всю эту «эстетику». Он открыто проповедует эгоизм и индивидуализм, якобы на основах «науки» и «экономической правды». «Наука же говорит: возлюби прежде всех одного себя, ибо все на свете на личном интересе основано».

Сам Раскольников тут же перекидывает мост от этих рассуждений Петра Петровича к убийству старухи-процентщицы («...доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать»). Лужин, конечно, возмущен таким «применением» своих теорий.

Конечно, он не зарезал бы старуху-процентщицу — это, пожалуй, не в его личных интересах. Да и вообще ему вовсе не нужно переступать существующий формальный закон для удовлетворения личного интереса — он не грабит, не режет, не убивает. Он переступает нравственный закон, закон человечности, и преспокойно выносит то, чего Рас-

кольников вынести не мог. Благодарствуя Дунечке, он подавляет и унижает ее, даже не сознавая этого, и в «бессознательности» этой сила Лужина — ведь «Наполеоны» не мучаются, не раздумывают, можно или нельзя переступить, а просто переступают — через человека.

Самое безусловное подтверждение и вместе с тем окончательное разоблачение теории Раскольникова — бесчеловечное надругательство Лужина над Соней, страшная боль ничем не заслуженного жестокого оскорбления. Вот он, «настоящий властелин», хладнокровно превращающий «тварь дрожащую» в средство достижения своих, по его мнению, вполне достойных целей — «ведь все на личном интересе основано». А тут личный интерес требовал — переступить, что и было незамедлительно исполнено. Подавление слабых — вот какой стороной оборачивается теория Раскольникова. Бунт его немыслим, просто не существует без принесения в жертву раскольниковской «необыкновенной» личности, ее свободе — другой личности, другой свободы.

Высказывая Соне (после преступления, которое не вынес) свой «мрачный катехизис», Раскольников, в сущности, забывает то, что раньше было им сказано Порфирию — будто «гении», необыкновенные люди переступают ради нового, лучшего. «Необыкновенный» человек, — в иступлении и отчаянии говорит Раскольников, — это тот, кто «на большее может плюнуть», большее разрушить, «кто больше всех может посметь». Да и примеры исторические, на которые ссылается теперь Раскольников, — из области подавлений, разрушения, а не созидания. Чаще всего ему вспоминается Наполеон, «настоящий властелин», который «громит Тулон, делает резню в Париже, забывает армию в Египте» и т. д.

Достоевского всегда мучила мысль о «Наполеонах», присвоивших себе страшное право обречь на гибель, «тратить» миллионы людей. В 1863 году он сказал своей знакомой А. П. Сусловой поразившие ее слова: «Когда мы обедали, он, смотря на девочку, которая брала уроки, сказал: ну вот, представь себе, такая девочка с стариком, и вдруг какой-нибудь Наполеон говорит: «Истребить весь город». Всегда так было на свете». Так и в «Преступлении и наказании» «эстетический» ореол, которым окружает свое преступление Раскольников, рассеивается.

Признание Раскольникова — так он думает, отправляясь донести на себя, — есть признание собственной несостоятельности, собственного ничтожества — «тварью дрожащей» оказался. Но идея, верит Раскольников, стоит нерушимо и незаблему.

Не так думает Достоевский. Побеждает истинно необыкновенный человек Раскольников, потрясенный страданиями и слезами людскими, с самого начала «предчувствовавший в себе и в убеждениях своих глубокую ложь». Терпит крах его бесчеловечная идея.

Но значит ли все это, что, по Достоевскому, альтернатива бунту Родиона Раскольникова — бунту личности против нелепости и ужаса подавляющей или издевающейся действительности — сводится к не освещенному сознанием слепому смирению?

Очень далек был Достоевский от безусловного принятия «мира сего», и фантастический трагически-уродливый и страшный лик этого мира, в безумных гримасах кривящийся и корчащийся на страницах гениального романа, зовет вовсе не к смирению.

Не смирился Достоевский.

Но индивидуалистический бунт Раскольникова не принял, идею такого бунта низверг.

При косых лучах заходящего солнца вышел Раскольников в самом начале романа из своей убогой каморки — делать «пробу». И вот завершается его трагический путь, уложившийся, как всегда у Достоевского, в несколько катастрофических дней, насыщенных до предела битвами содержания неизмеримого, борьбой «непосильных» идей и «великих сердец».

Опять закатывается солнце, и косые лучи его освещают крестный путь Раскольникова — на перекресток, опять на Сенную, где «решилось» его преступление и где теперь, со слезами, припадает он к оскверненной этим преступлением земле.

Целая жизнь, да какая, прожита за эти дни; и все время сопутствует Раскольникову, страдает с ним и за него, живет им, проходит тот же крестный путь — Соня Мармеладова.

Соня и Раскольников — два полюса, но как всякие два полюса, они не существуют друг без друга. И как Соне открылся в Раскольникове целый новый неведомый мир,

так и Раскольникову открывает Соня и новый мир, и путь к спасению.

Сделавши свою «пробу», возвращается Раскольников, подавленный и разбитый, в свою каморку. В трактире, за бутылкой пива, слышит он повесть о безграничной жертве Сонечки — от шута и безумца Мармеладова, отца.

Жертва, приносимая какому-то ненасытному и всегда голодному божеству, «вечная Сонечка, пока мир стоит», жертва, ужас которой тем бездоннее, что она бессмысленна, не нужна, ничего не меняет, не исправляет — так, как символ вечной жертвенности, понимает Соню Раскольников.

Соня погубила себя, но спасла ли она кого-нибудь? Нет, отвечает Раскольников.

«Да! — патетически заключает свою исповедь пьяненький Мармеладов, — спасла, восстановила падшего».

И вот раскольниковскому бунту «гордого человека» во имя свободы противопоставил Достоевский постоянное и активное проявление подлинной, по его мысли, свободы.

Соне глубоко чуждо представление Раскольникова о безграничной и непоправимой бессмыслице всего существующего. Она верит в некий исконный, изначальный, глубинный смысл человеческого бытия.

Раскольникову этот смысл в полной мере открылся, когда он всей душой, всем сердцем, после смерти Мармеладова, разделил горе несчастного семейства. Его охватило тогда «новое, необъятное ощущение вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни».

Когда Раскольникову нужно было принять его последнее решение, он делает это как бы против воли, его опять ведет «предопределение судьбы». «Мучительное сознание своего бессилия» перед необходимостью сказать Соне, кто убил Лизавету, поначалу «почти придавило его». Не он решил, а «все вдруг решено окончательно». И он идет на перекресток и целует землю, которую своим преступлением осквернил, его вновь посещает «цельное, новое, полное ощущение»: «Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило все. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю... Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем». Такое «предопределе-

ние» — особого рода. Загоревшийся в душе Раскольникова огонь — прорыв к той нравственной необходимости, что всегда живет в человеке.

Однако теперь, когда Раскольников должен, когда он не может не сознаться в преступлении, его «ведет» уже не наполеоновская идея и не фатальная необходимость ее осуществления, а другая сила, присущая «натуре» человека, — глубокое, истинно человеческое нравственное чувство.

Лишь отдельными, иступленными вспышками, «припадками» приходит к Раскольникову «ощущение полной и могучей жизни». Преступлением своим задавил он его в себе.

Всегда, не припадками, живет это ощущение в Соне, как постоянный и ровный огонь согревает оно ее тяжкую жизнь, страшнее которой не придумаешь.

Ибо высокий смысл человеческого бытия для Сони (и для Достоевского, скажем тут же) — в великой силе сочувствия человека человеку, силе сострадания, того сострадания, которого не ведают буржуа Лужины.

Сила «ненасытного сострадания» ведет Соню по кругам фантастического ада бытия, толкает ее к таким же несчастным, как и она сама, к истерзаным и замученным.

Тут не «бесконечность собственного унижения», как думает Раскольников, тут вовсе не утрированная идеализация Сони — женщины, доведшей самопожертвование до такой ужасной жертвы, — как полагали некоторые современные Достоевскому критики. В нравственной стойкости и ненасытном сострадании — весь смысл жизни Сони, ее счастье, ее радость. Ибо не было бы рядом с ней Катерины Ивановны, Полечки, детей Капернаумовых, наконец — Раскольникова, Соне осталось бы одно — умереть. (Не раз думала она в своей странной одинокой комнате с острым углом, теряющимся в темноте, или над черными водами каналов — о самоубийстве.) И если раскольниковская идея разъединяет его с людьми и осуществлена может быть лишь при окончательном разрыве со всеми, — Сонино «ненасытное сострадание» ведет ее к людям, к единению человеческому, к солидарности.

Раскольников страстно и беспощадно судит этот мир, с его вопиющей социальной несправедливостью, с бессмысленными страданиями и унижением, судит своим карающим личным судом, своим бунтарским разумом протестующей

и ни перед чем не склоняющейся личности. Но Раскольникова его бунт неотвратно приводит к подавлению человека.

Соня склоняется перед великим смыслом бытия, пусть не всегда доступным ее разуму, но всегда ощущаемым ею, отвергая — как заблуждение — претензию гордого раскольнического ума на личный суд над законами мироздания: «Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?»

От моего решения не может зависеть — переступить через другого человека, сделать кого-то своим средством. От моего решения может зависеть лишь одно — переступить через себя, отдать себя людям.

В такой самоотдаче, в таком служении людям — нет никаких границ и преград для полного проявления личности. В этом убежден Достоевский.

Ни один герой Достоевского не живет вне социальной среды и не выключается из подавляющего влияния ее. Ярчайшие картины социального бытия огромного города предстают перед нами в романе Достоевского. Однако ведь только Лужины да тупые «отрицатели» Лебезятниковы абсолютизируют так называемую среду, превращают ее в некий заслон человеческому благородству, в оправдание злодеяния и низости, в силу, лишаящую человека нравственной свободы (а с другой стороны, когда это им выгодно, строят на той же теории среды гнусные обвинения, как это сделал Лужин против Сони). Ненавистно было Достоевскому фаталистическое истолкование учения о среде — именно потому, что оно «доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить». Человек должен оставаться человеком. Тот, кто не остается, — безличен.

Отдать свою личность всем, до конца, и тем самым до конца проявить ее — ведь это, как писал Достоевский, идеал, еще не достигнутый на земле. Только в братстве, «в настоящем братстве» так будет. А где оно, это настоящее братство? Искал его Достоевский страстно, искал его про-

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 21, Л., «Наука», 1980, с. 16.

блески и задатки в русском национальном характере, строил из этих задатков своих героев и мучеников «ненасытимого сострадания», своих «человеколюбцев» — Соню, князя Мышкина («Идиот»), Алешу Карамазова («Братья Карамазовы»), верил в непреложность наступления «настоящего братства»: «Люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле...» («Сон смешного человека»), «ибо что за общество, если все члены один другому враги?»¹.

Гениальный сатирик Салтыков-Щедрин, так же как и Достоевский воспитанный утопическим социализмом и навсегда сохранивший глубокую и несокрушимую веру в будущую социальную гармонию и будущего прекрасного человека, верно понял характерную особенность творчества Достоевского: «Он (Достоевский) не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»².

Но вот вопрос, действительно «непосильный» для Достоевского, — а где же мост от нынешнего страшного и все углубляющегося человеческого разъединения к будущему «настоящему братству»?

Один из удивительнейших «фантастических» рассказов Достоевского, «Сон смешного человека», оканчивается следующим размышлением героя — «смешного человека», чудака: «...так это просто: в один бы день, в один бы час — все бы сразу устроилось! Главное, люби других как себя... Если только все захотят, то сейчас все устроится». Если все захотят — ну, а коли не хотят?!

Соня вносит свет, восстанавливает души, поддерживает падших на грани их окончательного падения. Но может ли она противостоять лужиным, восстановить человеческое в лужинных и свидригайловых? Соня отдает все — но ведь гибнет Мармеладов, умирает Катерина Ивановна.

Соня спасает Раскольникова. Но ведь он сам шел навстречу этому спасению, он наказан и спасен своей собственной непотерянной человечностью, своим страданием, своей любовью.

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, М., Гослитиздат, 1959, с. 5.

² М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9, М., «Художественная литература», 1970, с. 412.

Как же быть с «настоящими властелинами», истинными Наполеонами, тратящими миллионы невинных жертв, как быть с лужиными?

Раскольников наказан, но «наполеоны»-то остаются ненаказанными, они продолжают «тратить миллионы».

Даже в душе Сони ужасное оскорбление, расчетливо и безжалостно нанесенное ей Лужиным, вся его отвратительная игра подрывают веру в силу кротости и любви, разрушают робкие надежды — «избегнуть беды осторожностью, кротостью, покорностью перед всем и каждым. Разочарование ее было слишком тяжело. Она, конечно, с терпением и почти безропотно могла все перенести — даже это. Но в первую минуту уж слишком тяжело стало. Несмотря на свое торжество и на свое оправдание — когда прошел первый испуг и первый столбняк, когда она поняла и сообразила все ясно, — чувство беспомощности и обиды мучительно стеснило ей сердце».

Перед лицом лужиных Соня принижается, «стусываается»; в надежде защитить себя кротостью, покорностью, робостью, делается беспомощной и растерянной. И понятно, почему так поразила Соню Раскольников, преклонившийся перед ней — маленькой, робкой, испуганной. Соня спасает Раскольникова от «своеволия», но и Раскольников «восстанавливает», поднимает Соню; наполняет ее душу мужеством. «Их воскресила любовь: сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого».

Раскольников, дитя огромного мрачного города, попав в Сибирь (эпизод романа), оказывается в новом, необычном для него мире — он вырван из больной жизни Петербурга, из той искусственной почвы, которая взрастила его страшную идею. Это иной, доселе чуждый Раскольникову мир, мир народной жизни, вечно обновляющейся природы.

Весной, когда так остро и как бы заново пробуждается в человеке жизнь, когда так непосредственно, по-детски неудержимо, возвращается каждый раз вечная радость бытия, — в ясный и теплый весенний день, в краю, где «как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его», — приходит к Раскольникову возрождение, вновь и уже окончательно охватывает его «необъятное ощущение полной могучей жизни». Теперь должен начаться его новый путь — новая жизнь.

И потому, несмотря на тяжелый мрак, окутывающий нарисованную Достоевским в «Преступлении и наказании» картину человеческого бытия, мы видим просвет в этом мраке, мы верим в нравственную силу, мужество, решимость героя Достоевского найти путь и средства истинного служения людям — ведь он был и остался «человеком и гражданином».



НА ГРАНИ
ЭПОХ

(«Братья Карамазовы»
Ф. М. Достоевского)

Роман «Братья Карамазовы» был напечатан в первый раз в журнале «Русский вестник» в 1879 и 1880 годах.

28 января следующего, 1881 года Достоевский умер. Роман стал его лебединой песней, завершением всего его трудного писательского пути.

Смерть оборвала планы Достоевского. Он предполагал продолжить свой труд. За первым романом о братьях Карамазовых должен был последовать второй. Тем не менее оставленное Достоевским произведение представляет собою законченное целое и, мало того, действительно завершает его долгий художественный подвиг.

В предисловии к «Братьям Карамазовым» Достоевский сообщает, что происшествия, описанные в романе, произошли тринадцать лет перед его написанием, то есть в середине или второй половине шестидесятых годов девятнадцатого века.

Историк сказал бы, что действие романа происходит после спада демократического и революционного подъема шестидесятых годов (1855—1862), возглавлявшегося Чернышевским, Добролюбовым и их сподвижниками, а писался накануне следующей революционной ситуации, в которой

главную роль играли немногочисленные деятели, объединившиеся в партию «Народная воля», рассчитывавшие не на силу и сознание масс, не на народ, а прежде всего на самих себя (1878—1881).

События романа разворачиваются в так называемую пореформенную эпоху.

В 1861 году было отменено крепостное право, в 1864 году приказный, чиновничий, суд был заменен судом присяжных заседателей. Обе реформы, как и другие преобразования Александра II, смягчали, но не ликвидировали проявлений крепостничества. В то же время они создавали условия, необходимые для ускорения капиталистического развития в стране. В результате трудовые массы России, не освободившись до конца от старых феодально-крепостнических уз, попали, ничем не защищенные, во власть новых, жадных и беспощадных, капиталистических хищников.

Достоевский был прежде всего и больше всего художником, притом художником особого типа. Он умел переплавлять впечатления породившей его действительности в неожиданные, сгущенные и незабываемые образы.

В «Братьях Карамазовых» нет деревенских сцен, нет картин, рисующих бедственное положение крестьян, составлявших тогда подавляющее большинство населения Российской империи. «Братья Карамазовы», как и все другие произведения Достоевского, роман городской. Но Дмитрию Карамазову в трудный для него час снится сон.

«Вот он будто бы где-то едет в степи <...> и везет его в слякоть на телеге, на паре, мужик. <...> И вот недалеко селение, виднеются избы черные-пречерные, а половина изб погорела <...> а при выезде выстроились на дороге бабы <...> всё худые, испытые, какие-то коричневые у них лица. Вот особенно одна с краю, такая костлявая, высокого роста, кажется ей лет сорок, а может, и всего только двадцать <...> а на руках у нее плачет ребеночек <...> И плачет, плачет дитя и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холоду совсем какие-то сизые <...>».

— Да отчего оно плачет?..— домогается, как глупый, Митя.— <...> ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?

И чувствует он про себя, <...> что подымается в сердце

его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и не смотря ни на что, со всем безудержем карамазовским».

Достоевский символизировал народные страдания в образе погибавших от голода и стужи крестьянской матери и крестьянского дитяти. Семидесятые годы прошлого века — годы высшего подъема народнического движения. Символический образ «дити» в «Братьях Карамазовых» вырос из господствующего умонастроения эпохи. Он приобрел большее значение для понимания романа в целом, да и всего творчества Достоевского. Он перерос границы подневольного и бедного крестьянского существования. Он стал знаменовать всякое страдание, всякую несправедливость, коренящиеся в условиях социального неравенства и эксплуатации человека человеком.

Собственническое общество, изначально развивающееся на основе эксплуатации большинства меньшинством, не может стремиться к осуществлению гуманных идеалов, к всеобщему благоденствию. Достоевский хотел повлиять на нравственное сознание современников, он сосредоточивался на изображении социального распада, морального разложения окружающего его общества.

Действующие лица «Братьев Карамазовых» — это преимущественно представители дворянской и отчасти разночинной интеллигенции. Главные из них — люди образованные или полуобразованные. Это очень важно для романа. Идеи и идеалы — неизбежные и необходимые стороны их бытия. Они осмысливают свое существование. Они знают, что наличие объективных надындивидуальных ценностей, различение добра и зла укрепляют связи между людьми и дают правильные ориентиры для индивидуального поведения и, наоборот, отказ от общепризнанных и обязательных нравственных норм ввергает общество в хаос и беспорядок.

А время, в котором действовали герои «Братьев Карамазовых», было трудное. Дворянство было подорвано и в своих материальных устоях, и в своих сословных традициях. К новым условиям капиталистического существования оно было не подготовлено. Буржуазия переживала период первоначального накопления и первоначального грюндерства и до-

бывалось только одного — возможно больших прибылей и возможно скорейшего сколачивания больших состояний. Интеллигенция была дезориентирована поражением общественного движения шестидесятых годов и неясностью перспектив грядущего. Открывшиеся перед ней возможности в виде должностей в новых учреждениях, в новых предприятиях и конторах, в суде, в адвокатуре, в прессе требовали больше изворотливости и делячества, чем идеалов, да и не могли обеспечить работу для всех. Новые программы преобразования России только вырабатывались и еще не созрели.

Переживали трудности и капиталистические страны Запада. С точки зрения Достоевского, западноевропейская цивилизация вступила в период упадка и гибели. Достоевский понимал ограниченность и лживость буржуазной парламентарной демократии, но даже и не подозревал о творческой роли крепнущего рабочего класса.

А жизнь шла своим чередом и все больше и больше попадала во власть сил распада и разложения. Деньги разъедали все: и старые связи, и старые мечты, и семьи, и дружбы. Все становилось предметом продажи и купли: и любовь, и карьеры, и идеологические профессии.

Честность и великодушные стали отесняться на задний план, писал Достоевский. Вместо них все большую силу стали набирать цинизм, скука, злобная насмешка. Перевес стал переходить на сторону всего, что есть дурного и грубого в людях. Честь, человеколюбие, самопожертвование стали бледнеть и мертветь, а богатство, стяжание, лицемерие стали на все класть свою печать. Многих стали охватывать апатия, равнодушные, притупление чувств, разврат, низменность мысли.

Это и было то, что после романа Достоевского стало называться карамазовщиной. Карамазовы, говорится в романе, «сластолюбивые, стяжатели и юродивые».

Мировоззрение писателя, пусть и противоречивое, и непоследовательное, и даже причудливое, играет очень большую роль в художественном творчестве. Однако теоретические мысли писателя, его предпосылки и выводы сами еще не образуют искусства.

Мир огромен, люди во все эпохи, что бы ни происходило, связаны между собою, дружат, враждуют, заботятся о своих каждодневных делах, работают, страдают, радуются, женятся, растят детей, ищут, надеются, добиваются личных и всеобщих целей. Предмет искусства — действительность, но

искусство не должно и даже не в силах равномерно повторять действительность в соответствии с каким-либо выбранным масштабом. Искусство прежде всего, как выражался Белинский, сокращенная вселенная, сокращенная действительность. Образное мышление сводит интересующие художника людские множества в особые разряды действующих лиц, в типы. Типизация — это процесс органический, действующие лица создаются не путем механического сложения признаков. Они рождаются в сознании художника на основе его жизненного опыта, его понимания, на основе того, что было достигнуто его предшественниками и современниками и в родной и во всемирной литературе. Мало того, мир не однообразен, не монотонен, в нем бушуют конфликты, в нем возникают центры кристаллизации событий и происшествий.

Чтобы понять художника, в данном случае Достоевского, нужно войти в его мир. Понять, как он отбирает и создает свои лица, как он сводит и сталкивает своих героев, каково его сюжетосложение, как он «сокращает» и концентрирует свою «вселенную» для того, чтобы она раскрылась в своей сущности и чтобы, что очень важно, читателю было интересно, даже захватывающе интересно.

«Братья Карамазовы» — мирообъемлющий историко-философский и социально-нравственный роман. Но Достоевский сосредоточил его действие не в Петербурге и не в Москве, а в вымышленном заштатном городке Скотопригоньевске, притом в пределах одного семейства. Главные его персонажи — Карамазов-отец и Карамазовы-сыновья: Дмитрий, Иван, Алеша да еще незаконнорожденный Смердяков.

Роман делится на четыре части с эпилогом, он занимает два тома, а действие длится несколько считанных дней.

Сюжетно-фабульная история романа вращается вокруг убийства Федора Павловича Карамазова и вызванного этим судебного процесса.

Убийство — самое жестокое нарушение нравственных и социальных законов, оно по самой природе своей стягивает в один центр взаимоотношения, столкновения, помыслы, страсти людей. Однако для формирования сюжета таких романов, как «Преступление и наказание» или «Братья Карамазовы», годилось не всякое убийство. «Обыкновенное» убийство с целью грабежа, из ревности, во имя мести может послужить основой для детектива, для уголовного или просто натуралистического романа. Достоевскому же станови-

лось интересным преступление только тогда, когда в нем и в сопровождающих его обстоятельствах открывалась, пусть искривленная, но историко-философская или нравственная идея, когда оно становилось признаком исканий и заблуждений, свидетельствующих об общественном кризисе, о болезни целого поколения. Такое убийство тоже единичный факт, но в этом факте сплетено в один узел столько проблем, переkreщивается столько смысловых линий, сталкивается столько психологий, что в нем обнаруживается тупик, в который зашла пережившая себя современность. Оно вопиет о необходимости обновления неправильно и несправедливо сложившейся жизни.

Об этом необходимо помнить, читая «Братьев Карамазовых», и тогда мы поймем, каким образом роман об убийстве отца Карамазова превратился в художественное произведение всемирно-исторического значения.

Глава семьи, Федор Павлович Карамазов, был помещиком, но «помещик он был самый маленький», прокормиться своим имением не мог, «бегал обедать по чужим столам» и, чтобы угодить хозяевам, разыгрывал из себя шута. Федор Павлович довольно скоро понял, что в изменившемся мире вывести его из положения приживальщика могут только деньги. Он пустился в темные аферы, стал содержать кабаки, нажился и к тому времени, когда вступает в действие романа, владел состоянием в сто тысяч рублей — капитал по тому времени большой.

Раньше основой классового господства было поместье с закрепощенными душами — крестьянами, теперь — капитал. Карамазов-отец был изворотлив. Он даже имение свое сохранил, но главное, приобрел деньги, которые в капиталистическом или капитализирующемся мире значат все.

В этом пункте взгляды Федора Карамазова были незыблемы, как скала: в мире, считал он, при всех его видоизменениях, всегда были и будут хозяева и рабы, господа и слуги, или, как он выражался, баре да хамы.

Федор Павлович стал независимым, но от шутовских своих привычек не отстал. Разница состояла только в том, что раньше он был шут униженный, а теперь стал шутом-скандалистом. Он не терпел благообразия, порядка, уважения к людям и все взрывал своими вздорными и бессмысленными выходками.

Федор Павлович был женат два раза. Первая жена оставила ему сына Дмитрия, вторая — Ивана и Алешу. Пра-

вильной семьи, однако, Федор Павлович не создал. Первая жена сбежала от него и скоро умерла. Вторая жена вышла за него шестнадцать лет от роду, чтобы избавиться от депрессии воспитывавшей ее «благотельницы», но попала из огня в полымя.

Второй брак Федора Павловича продолжался восемь лет, но, похоронив жену, он тут же забыл и ее и место ее погребения. Дети же были брошены им на произвол судьбы, воспитывались по чужим людям, в случайной и непрочной обстановке.

Федор Павлович использовал свою свободу для жизни по своим прихотям, для грязного разврата и издевок над всем, что считалось устойчивым или даже святым. Ему нравились разложение и гниль, дворянское звание и деньги делали его безнаказанным, за деньги, казалось ему, он может добиться удовлетворения любой своей страстишки.

Карамазов-отец воплощал принцип всеобщего разложения, падения всех устоев. Его не останавливали никакие нравственные и никакие эстетические нормы, его господствующей страстью было безудержное сладострастие. Чем пошлее и уродливее была обстановка, чем сквернее поступки, чем больше отвращения вызывали они у окружающих, тем более заманчивыми они казались ему. Федор Павлович был шутом злой, оскорбитель беспощадный, развратник бесстыдный, разрушитель всех правил и приличий. И наружность у него была соответствующая. Образ жизни отложился на его лице и на его фигуре. Он был плюгав, как бы трачен молью, отвратителен.

Не надо, однако, смешивать нравственное уродство типа с его общественно-исторической значимостью. Федор Павлович Карамазов был гнусен, но он отражал эпоху, не всю, конечно, действительность, а тот разряд людей, который был заражен двойным ядом — ядом разлагающегося крепостничества и ядом власти, которую приобрели вдруг деньги. Только страх перед наказанием мог удерживать Карамазова-отца от самых извращенных пакостей.

Федор Павлович Карамазов чувствовал себя в Ското-пригоньевске совершенно безнаказанно, он и распоясался вполне. Он обобщал. Он знал, какой он с виду, и тем не менее гордился своей наружностью. Он говаривал, что нос его «настоящий римский», что вместе с кадыком придает его физиономии вид «настоящего римского патриция времен упадка». Очень характерная для Достоевского деталь —

она будит ассоциации между карамазовщиной и нравами выродившейся, двигавшейся к своему закату античной цивилизации, она подчеркивает общественную вредоносность карамазовщины.

Старшему сыну Федора Павловича, Дмитрию, в романе двадцать семь лет. Он был человек широкий, щедрый, разгульный, нетерпеливый и неожиданный, человек больших страстей, не просветленных, однако, прочными идеями, не дисциплинированных ни культурой, ни воспитанием. Дмитрий по традиции верил в бога и признавал нравственные правила, начиная с библейских десяти заповедей. Но религия и нравственность у него были сами по себе, и поведение его тоже само по себе.

Жизнь не воспитала в Дмитрии сознания, что дело должно соответствовать слову. Брошенный отцом, он четыре раза «менял гнездо» и вышел в самостоятельную жизнь недоучкой. Он вступил в военную службу, стал офицером, но был разжалован в солдаты за дуэли и скандалы. Дмитрий был легкомыслен и кутила, имел множество любовных связей. Денег ему никогда не хватало. Отец выплачивал ему некоторые суммы в счет наследства, оставленного матерью, обчитывая, однако, и обманывая его.

Денежные раздоры осложняли и без того запутанные и нелегкие отношения Дмитрия с отцом.

Дмитрий был способен и на зло и на добро. Он мог прогнать за бороденку нищего и беззащитного отставного штабс-капитана Снегирева, позоря его перед людьми и маленьким сыном Илюшечкой, но мог отдать и все свои деньги, чтобы покрыть растрату командира полка и тем спасти его от бесчестия и гибели.

Дочь этого командира, Катерина Ивановна, стала его невестой. Настоящей любви тут не было, чувство с обеих сторон было надуманное, однако предстояла свадьба, и, казалось, жизнь Дмитрия могла покатыться по обычной и благополучной колее.

Но натура Дмитрия была слишком сложна, чтобы удовлетвориться простым житейским благополучием. Страсти его были глубоки и вспыхивали не только по случайным обстоятельствам, но и по причинам, связанным с вопросами о красоте и смысле бытия. Течение его жизни круто вдруг переломилось. Дмитрий влюбился в Грушеньку. «Грянула гроза, ударила чума», — говорит он, чтобы показать силу охватившего его нового чувства.

Грушенька — девушка, обманутая проезжим жуликом, назвавшимся русским офицером. Перенесенная драма ожесточила Грушеньку, но в глубине ее души сохранилась тайная надежда на непостыдное и верное счастье.

На беду Дмитрия, соперником его стал отец, старик Карамазов, рассчитывавший на силу своих денег. Возгорелись взаимное соперничество и ревность, нравственный гной, накопившийся в карамазовской семье, вылился наружу.

Дмитрий должен был своей бывшей невесте три тысячи рублей. Простая порядочность да и самолюбие требовали уплаты долга прежде женитьбы на другой. Денег у Дмитрия не было, но он считал, что именно такую сумму не доплатил ему отец. Дмитрий готов был вернуть долг силой. В ответ Федор Павлович замыслил посадить сына в долговую тюрьму. Дмитрий ответил угрозами, «зачем живет такой человек!» — вырвалось у него в сердцах. Дело дошло до драки. Иван и Алеша вступились. «Сумасшедший, ведь ты убил его! — крикнул Иван. — Так ему и надо! — задышавшись воскликнул Дмитрий. — А не убил, так еще приду убить. Не устережете!»

У Дмитрия не было продуманного намерения убить. Он знал одно: он должен заплатить долг, должен освободиться от всего того, что загромождало ему путь к счастью. Но действовал он под влиянием стихийных импульсов. Дмитрий мог в аффекте убить, но случай мог и отвести уже поднятую им руку.

Но как бы то ни было, атмосфера в семье Карамазовых грозно сгушалась. Возможность отцеубийства стала открыто обсуждаться действующими лицами романа. «Боже сохрани!» — восклицает Алеша при мысли об этой возможности. «А зачем «сохрани»? — возражает Иван. — Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога».

Реплика Ивана вытекает из его трудных, горестных и противоречивых размышлений о том, что происходит в родной семье и во всем мире. Угрозы Дмитрия, постоянный рефрен всех его скандалов, скрестились с мрачной казуистикой Ивана.

Убийство надвигалось все ближе и ближе, убийство совершилось, но убил не Дмитрий и не Иван — убил Смердяков.

Смердяков — сын Федора Павловича и юродивой Лизаветы Смердящей. Смердяков — повар и лакей — был опрятен, житейски честен; он был болен падучей и труслив. Смер-

дяков равнодушен к людям и ни в чьем обществе не нуждался. Он невосприимчив к высшим проявлениям человеческого существования. Пробовал было читать «Вечера на хуторе близ Диканьки», но бросил. «Про неправду все написано», — объяснил он. Он играл на гитаре, репертуар его был мещанский. «Лакейский тенор и выверт песни лакейский», — сказано о нем в романе.

Смердяков презирал мужиков, считал, что их надо попортить. Он не любил Россию. Мечта Смердякова была примитивно-проста. Он хотел добиться некоторой суммы денег и открыть в Москве собственный «кафе-ресторан». У него своя лакейская гордость: он считал, что может побить всех возможных конкурентов. «Потому, — говаривал он на своем жаргоне, — что я готовлю специально, и ни один из них в Москве, кроме иностранцев, не может подать специально».

И вот этот-то Смердяков вдруг увидел, что в растленной карамазовской неразберихе при некоторой изворотливости и неразборчивости в средствах мечта его может исполниться. С хитрым расчетом, на который бывают нередко способны уголовные преступники, он уследил час, когда Дмитрий ворвался к отцу, и в ночной суматохе убил Федора Павловича, забрав приготовленные для Грушеньки три тысячи.

Свое алиби он построил на притворном припадке падучей болезнью, перешедшем затем в настоящий.

Смердяков убил Федора Павловича Карамазова под покровом неистовств Дмитрия, по логике опасных рассуждений Ивана, учившего, что нравственности нет, что обязанности у человека нет, что человеку «все позволено».

Карамазовщина была чревата преступлением, и преступление совершилось, а роковое сцепление улик и общественное мнение сосредоточились на Дмитрие, как виновнике преступления.

Убийство Федора Павловича Карамазова создает узловую момент в сюжете романа Достоевского. Цинизм, жизнь, подчиненная только плотским наслаждениям, психологическая распушенность, толкающая то к благородным поступкам, то к низинам подлости, изворотливость ума, разрушающая все исторически сложившиеся нормы нравственности без замены их другими, более высокими или хотя бы равносильными, не могли не привести к уничтожению одного человека другим.

В этом смысле убийство Карамазова-отца является как бы некоторым предварительным итогом повествования.

Однако Достоевскому рано еще было подводить окончательные итоги роману. Он думал не только о прошлом, но и о будущем, прошлое и настоящее были ему интересны потому, что в них зрело будущее, что только по ним и можно судить, как выйдет и Россия и все человечество из кризиса, созданного развитием капиталистической цивилизации.

Смердяков был уверен, что всю вину ему удастся свалить на Дмитрия. Он полагал, что Иван одобрит его преступление и поможет устроить ему свою дальнейшую судьбу. Но Смердяков не понимал Ивана. Речи Ивана свидетельствовали о противоречиях в его взглядах, о неодобрительном отношении к обществу и к обществу в целом, из которого он не видел выхода. По натуре своей он благороден и вовсе не думал поощрять убийство.

Когда Иван узнал, что отца убил Смердяков, его возмущению не было предела. Он решил выступить на суде, разоблачить подлинного убийцу и снять обвинение с Дмитрия.

Все будущее, возводимое для себя Смердяковым, рухнуло. Теперь Смердякову предстояла каторга. На смену мещанским мечтам пришло мещанское отчаяние. Человек перед смертью иногда прощается взором с тем, что было у него самого дорогого. «Постойте...— остановил Смердяков Ивана, уносящего с собой вождеденные три тысячи,— покажите мне их еще раз.— Иван вынул кредитки и показал ему. Смердяков поглядел на них секунд десять.— Ну, ступайте,— проговорил он, махнув рукой...»

Смердяков повесился.

Достоевский презирал и ненавидел духовное мещанство с не меньшою силой, чем перед ним Гоголь, чем после него Чехов и Горький. В мещанском самоубийстве Смердякова нет трагедии. Смердяков ничего не понимает ни в природе человеческой, ни в высших духовных вопросах, он не верующий, но он и не атеист, в нем ничего нет. Он вообще не понимает и не признает идейного и нравственного начала в человеке.

Смердяков легко исчерпывается его «мечтой», его подлой дерзостью, продиктованной надеждой свалить вину на невинного, его страхом перед наказанием.

Чтобы понять следствия, вытекающие из убийства Федора Карамазова, чтобы взглянуть в будущее, надо обратиться к другим, более важным персонажам «Братьев Карамазовых».

Дмитрий в самом деле покушался на жизнь отца и в са-

мом деле собирался силой отнять три тысячи, которые он считал как бы принадлежащими себе. В судьбе таких безалаберных и импульсивных людей огромную роль играет случай. Случай может подтолкнуть его на безобразный и зверский поступок, случай может его бросить со всей безудержностью на спасение погибающего, случай может его заставить переменить намерение в тот самый момент, когда его рука уже поднялась, чтобы осуществить предпринятое дело. «...Именно тем-то и мучился всю жизнь,— рассказывает о себе Дмитрий,— что жаждал благородства, был, так сказать, страдальцем благородства, и между тем всю жизнь делал одни только пакости». Дмитрий ворвался в усадьбу отца с намерением убить, увидел его, высунувшегося из окна, вскипел ненавистью, выхватил из кармана прихваченный пестик — и вдруг остановился; «...слезы ли чьи, мать ли моя умолила бога,— показывал он на следствии,— дух ли светлый облобызал меня в то мгновение — не знаю, но черт был побежден. Я бросился от окна и побежал...»

Именно в это мгновение притаившийся Смердяков убил Федора Павловича, а Дмитрий Карамазов ранил преследовавшего его Григория.

Это «вдруг», это спасительное мгновение имело для Мити Карамазова кардинальнейшее значение. Он, беспутный, полюбил Грушеньку искренней и прямой любовью, Грушенька, также надломленная жизнью, поверила в чистоту его намерений и ответила на его любовь такой же искренней и прямой любовью. Перед Дмитрием открывался светлый путь, возможность переменить и зажечь честно. Кровь отца встала бы между ним и Грушенькой неодолимой преградой, совесть не дала бы ему, отцеубийце, отдаться своему новому чувству, не дала бы возможности и Грушеньке принять его руку. Дмитрий знал, что за увечье, нанесенное Григорию, ему придется ответить по закону, но знал он и то, что теперь Грушенька останется с ним, что перспектива нравственного обновления и счастья перед ним не закрыта.

Дмитрий недоучка, но не вовсе необразованный человек. Он кое-что читал, знал кое-что из Шиллера, из Шекспира, слышал кое-что и о современном естествознании, в частности знал имя знаменитого французского физиолога Клода Бернара, чьи открытия использовались не только позитивистами, но и материалистами в борьбе против идеализма и религии.

Вера Дмитрия была недостаточна, чтобы руководить им,

но и знаний у него не хватало, чтобы привести в порядок свою хаотическую душу. «Порядку во мне нет, высшего порядку...» — жалуется он.

Дмитрий может подняться до больших нравственных высот и в то же время понимает, что ему не хватает точки опоры, «земли», чтобы удержаться на достигнутой высоте. «Страшно много человеку на земле терпеть, страшно много ему бед! — говорит он Алеше. — Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развращает. Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке (...). Потому мыслю об этом человеке, что я сам такой человек...

Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью-землею
Он вступи в союз навек».

Союз с землей дает труд, и прежде всего земледельческий труд, и твердые нравственные убеждения. Но Дмитрий вне труда и вне определенных моральных правил, поэтому он не может найти ориентира в сложной и обманчивой действительности. «Я иду, — продолжает он, — и не знаю: в вонь ли я попал и позор или в свет и радость (...) всё на свете загадка! И когда мне случалось погружаться в самый, в самый глубокий позор разврата (...) то я всегда это стихотворение (Шиллера) о Церере и о человеке читал. Исправляло оно меня? Никогда! Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю, и считаю это для себя красотой. И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облачается бог мой (...) и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть (...) Красота — это страшная и ужасная вещь! (...) Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, очень необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетают на земле человека. Разгадывай как знаешь и вылезай сух из воды. Красота! Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинается с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не

отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. (...) Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей».

Страстные и не вполне ясные переживания Дмитрия вызваны были в известной мере противоречивым отношением религии и церкви к женщине. Для церкви женщина или святая, стоящая вне и поверх земных чувств, или грешница и соблазнительница, могущая погубить душу мужчины и свергнуть ее в ад. Христианская религия рекомендует даже, в идеале, как наилучший и наивысший путь к добродетели, безбрачие.

В душе Дмитрия все было зыбко и спутано, он ни в чем не мог разобраться, в нем боролись «дьявол и бог», то есть зло и добро, — и трагедия убийства произошла во время самого разгара его внутренней борьбы.

Дмитрия выводила из обуревавших его противоречий естественная и возвышенная любовь к Грушеньке. Любовь к Грушеньке освобождала его от прежней разбросанности и разгула, она открывала ему дорогу к прямому счастью, которую он искал и не находил раньше. И именно на пороге открывшегося перед ним света его застиг приговор, осудивший его за убийство отца, которого убил не он.

В его невиновности были убеждены только Алеша и Груша, но их убеждение не имело юридически доказательной силы и не могло перевесить суммы несомненных, казалось, улик. Жизнь Дмитрия переломилась на самом высоком подъеме, но именно роковая катастрофа дала ему и волю, и силы, чтобы стать на сторону добра против зла. Дмитрий знал и говорил, что вынесенный ему каторжный приговор несправедлив, что он жертва судебной ошибки. Он жаждал счастья, а не страдания, и счастье, казалось, вот оно, пришло к нему — и все сорвалось. Но Дмитрий не ударился ни в отчаяние, ни в безвольные жалобы на судьбу. Он знал, что он не просто безвинно осужденный, что он не раз нарушал и законы общежития, и законы нравственности. Он не захотел уйти из мира подлецом. «О, господа, — восклицал он, — повторяю вам с кровью сердца... не только жить подлецом невозможно, но и умирать подлецом невозможно... Нет, господа, умирать надо честно!» И жить надо честно, что, может быть, еще труднее. Нельзя жить, путая добро со злом, нельзя одновременно поклоняться и Мадонне и Содому,

человек должен подавить в себе все то, что связано с названием Содомы, и взрастить в себе в полный рост, что связано с именем Мадонны.

Теперь жизнь, идеал, красота перестали быть для Дмитрия загадкой, он приготовился принять наказание не за то, что убил отца, — в этом преступлении он был невиновен, — а за то, что сам был нехорош, что в нравственном отношении был такой же, как отец. «Каждый день моей жизни я, бия себя в грудь, обещал исправиться и каждый день творил всё те же пакости. Понимаю теперь, что на таких, как я, нужен удар, удар судьбы, чтоб захватить его как в аркан и скрутить внешнею силой! Никогда, никогда не поднялся бы я сам собой! Но гром грянул. Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очиститься!»

Не религиозно-христианскую заповедь страдания, смирения и покорности повторяет Дмитрий. Слова его далеко не смиренны. Он не хочет вступить на путь страдания с именем отцеубийцы, и в сложившихся невероятно трудных условиях он будет продолжать бороться против ложного обвинения и за свое будущее.

«Но услышьте, однако, в последний раз: в крови отца моего не повинен! Принимаю казнь не за то, что убил его, а за то, что хотел убить и, может быть, в самом деле убил бы... Но все-таки я (...) буду бороться с вами до последнего конца, а там решит бог!»

Доброю волею разудалый и разнузданный Дмитрий не столько не хотел, сколько не умел и не знал, как исправиться. Как вступить в союз с матерью-землей? Как ему, дворянину и офицеру, пахать землю или пасти скот? Теперь приговор насильно возводил его в ряды простого и заклейменного народа, насильно заставлял быть тружеником, низводил его на землю. И Дмитрий понял: во всех случаях он должен остаться членом трудовой народной семьи.

Уже во время кутежа в Мокром Груша говорит Дмитрию: «А мы пойдем с тобою лучше землю пахать. Я землю вот этими руками скрести хочу. Трудиться надо, слышишь? (...) Я не любовница тебе буду, я тебе верная буду, раба твоя буду, работать на тебя буду».

И Дмитрий принимает эти слова. Таким, как прежде, он уже никогда не будет, и Груша не вернется на старый путь. Дмитрий хочет остаться в родной стране, нравственно исцеленным сыном трудового народа.

Во время следствия и приснилась ему погорелая мать и голодное «дитё»...

Каторжный приговор вырвал Дмитрия из растленной карамазовской среды, из взвешенного как бы в воздухе деклассированного бытия и вернул его в стихию народной жизни, соединил — дорогою ценою — с древней матерью-землей. И с этого нового пути он уж не сойдет, как бы ни сложилась его горькая судьба.

Утрата контроля во взаимоотношениях с отцом, бесшабашность угроз, выкрикиваемых при первом же раздражении в любом месте, в любое время, при любых свидетелях, создали атмосферу, под покровом которой Смердяков мог убить, не навлекая на себя подозрений. Но убеждение в том, что преступление дозволено, лишь бы тебя не накрыли, созрело в Смердякове под влиянием речей Ивана. И нам надо разобраться, как это произошло, правильно ли Смердяков понял Ивана.

Ивану было двадцать три года. Он был иной, чем брат его Дмитрий. Жил в меру средств, зарабатываемых собственным трудом, на отцовские деньги не зарился. Дмитрий был эмоционален, Иван интеллектуален. Дмитрий был вспыльчив, неожиданен, Иван подтянут, логичен, владел собой. У Ивана были блестящие способности, он успешно закончил образование в университете и уже успел обратить на себя внимание как начинающий ученый. Философствование было для Ивана не профессией, которой нужно отдавать определенные рабочие часы, а путем к установлению смысла жизни. Идеи для него были всё, они охватывали всю его натуру, определяли его страсти, его поведение, его отношение к людям и к миру.

Достоевский был чуток к идеологическим веяниям эпохи. После расцвета материализма в середине XIX века вместе с поражением общественного движения шестидесятых годов в России на время, до возникновения марксизма, понизился уровень философской мысли.

Речи Ивана в романе выражают мучительные переживания человека, оказавшегося в неясном и трудном положении между верой и неверием, между идеализмом и материализмом, между отрицаемым им нравственным и общественным укладом и неопределившимся еще идеалом неведомого будущего. Иван понимал, что без решения основных философских и этических проблем, без знания того, на кого надо рассчитывать, на бога или на свои собственные силы, чело-

вечество не может выкарабкаться из вековых бед, не может проложить верного пути в более счастливое будущее. Человек, понявший, что бога нет, но не сумевший заменить религию другим, общественным уже, мирозерцанием, рискует превратиться в эгоиста, обожающего самого себя.

Иван разоблачает лживость религии, лживость идеи божества.

По учению религии, бог бессмертен, всемогущ, всезнающ, всеблаг, всесправедлив. Бог, по писанию, создал мир по им же самим предначертанным законам и вложил в душу человека частицу собственной сущности. Но как только человек начинает самостоятельно мыслить, он, естественно, задается вопросом: как же случилось, что мир несовершенен, несправедлив, что в нем много страданий, нищеты, произвола, что люди разделены на господ и рабов, богатых и бедных, долгожителей и умирающих в младенчестве, что человек, образ и подобие божие, греховен, мучит один другого, смертен, наконец?

Послушных ему бог вознаграждает, непослушных карает. Бог поселил первых людей, Адама и Еву, в раю, запретив им только одно: вкушать плоды от древа познания добра и зла. Но Ева и Адам съели плод, созрели умственно и нравственно — и бог за этот «первородный грех» изгнал их из рая и обрек, со всеми последующими поколениями, бедствиям, о которых рассказывает и история, и социология, и опыт повседневной жизни.

И тут начинается бунт Ивана Карамазова. Он не хочет и не может примириться со страданиями людей за мифический грех, совершенный Адамом и Евой. Чтобы быть особо убедительным, он останавливается только на страданиях детей. Если дети на земле страдают, то, уж конечно, за отцов своих, съевших, вопреки запрету, райское яблоко. «Но ведь, — говорит Иван, — это рассуждение из другого мира, сердцу же человеческому здесь на земле непонятное. Нельзя страдать неповинному за другого, да еще такому неповинному!»

«Слушай, — говорит Иван брату Алеше, если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети, скажи мне, пожалуйста? Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию? (...) Солидарность в грехе между людьми я понимаю, понимаю солидарность и в возмездии, но не с детками же солидарность в грехе (...)

Иной шутник скажет, пожалуй, что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос, его восьмилетнего затравили собаками».

Имеется в виду восьмилетний крестьянский мальчик, ушибший камнем борзую, за что помещик затравил его собаками насмерть.

Из мира старины, снов и символов Достоевский переводит разговор в плоскость самой реальной действительности. В городе Скотопригоньевске, где происходит действие «Братьев Карамазовых», живет семья обедневшего штабс-капитана Снегирева. Девятилетний сын Снегирева Илюша является весьма важным образом в романе. Голод, нищета, унижения, беззащитность отца перед оскорблениями сильных мира сего ранят его маленькое сердце. Жизнь учит его. «Папа, — спрашивает он — папа, ведь богатые всех сильнее на свете?» — «Да, — отвечает папа, — нет на свете сильнее богатого...» Чувство попранной справедливости, неутоленная жажда мщения, неумелая мечта о другой, но невозможной правильной и хорошей жизни, нравственные страдания и физическая болезнь губят Илюшечку. Он умирает.

Иван Карамазов отвергнул миф о первородном грехе, согласно которому страдания невинных, в том числе и детей, объясняются и оправдываются преступлениями отцов, дедов, прадедов.

Лев Толстой критиковал догмат о первородном грехе как философ-моралист. Достоевский выступил как художник, и надо сказать, что страницы, посвященные бунту Ивана, принадлежат к гениальнейшим и совершеннейшим страницам его наследия.

Негодование бунтующего разума и картины будничной повседневности сливаются у Достоевского в грозное и неумолимое обличение, направленное против существующей действительности и против фикции бога, созданной для того, чтобы действительность эту оправдать и чтобы смирить нарастающий гнев против нее.

В Иване вскипает человеческая гордость, он не хочет покориться, он требует возмездия злым и несправедливым. «Мне надо возмездие, — говорит он, — иначе ведь я истреблю себя. И возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, уже на земле, и чтоб я его сам увидал...»

Отвержение богом «созданного» мира, нежелание оправдать его несовершенства и злодеяния будущим Страшным судом и будущей райской гармонией, «возвращение билета»,

то есть отказ от ответственности и даже от участия в делах сего божьего мира, ставит Ивана на самую последнюю и крайнюю грань, после которой начинается прямое безбожие, прямой атеизм. Ивану надо сделать еще один только шаг — и он станет атеистом, признает материальность бытия и придет к выводу, что то, что не удалось богу, то может сделать свободный человек — перестроить жизнь на земле на началах правды и справедливости, во имя самого человека, не боясь ни мифического загробного наказания и не надеясь на мифические загробные награды.

Теоретически Иван понимает, что такой мир возможен, что люди могут устроиться на земле без бога, без предвкушения загробных наград, без страха перед загробными наказаниями.

Люди могут соединиться для того, «чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире. Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог. Ежечасно побеждая уже без границ природу, волею своею и наукой, человек тем самым ежечасно будет ощущать наслаждение столь высокое, что оно заменит ему все прежние упования наслаждений небесных. Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как бог. Он... возлюбит брата своего уже безо всякой мзды».

Но Иван метафизик и максималист. Ему надо все или ничего. Ему надо сделать счастливыми не только современные и грядущие поколения, он жаждет утоления страданий уже умерших за все время существования человечества. А раз это невозможно, то он вообще отказывается от будущего, даже от лучшего будущего, — и тем загоняет себя в безвыходный тупик. В созданной им легенде «Великий инквизитор» он на примере христианства пытается доказать, что идеал вообще неосуществим, что свобода превращается в тиранию, что религия любви и братства дошла до инквизиции, до костров, на которых сжигались еретики.

Иван не может занять в борьбе мировоззрений определенную позицию. Иван верит и не верит в бога, верит и не верит в бессмертие души. В этом раздвоении заключается его великое горе. Не заняв определенной позиции в идеологическом конфликте, который давно уже разделил мыслящих людей Европы и России на два лагеря, он не может свободно и уверенно жить. В то время как отец его и брат

его Дмитрий ищут выхода из обострившихся родственных раздоров, Иван спрашивает старца Зосиму, может ли в нем разрешиться его раздвоение. И старец Зосима проникательно отвечает: «Если не может решиться в положительную сторону, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его».

Иван — мыслитель. Мир идей это его мир, страстно им переживаемый и вне которого мы его и представить себе не можем. Но как Дмитрий не прошел школы этического воспитания, так Иван не прошел строгой школы теоретического мышления.

Иван потерял объективную надындивидуальную основу для своих теоретических и нравственных убеждений, он остался при одном себе, он стал субъективистом и эксцентриком — он перестал видеть разницу между добром и злом. Иван пришел к опасному выводу, что человеку «все позволено».

Иван по изначальной природе своей лобб, он самозабвенен, он любит и жалеет детей. Но невозможность для него, с его умом, с его гордостью, решить, где правая и где левая сторона, отчуждает его от людей. Воля Ивана оказывается парализованной. Иван бездейственен и в личных своих делах и в семейных, да и программу общественного поведения своего он определить не может.

Субъективизм и эгоизм делают Ивана одиноким, а одиночество вселяет в него недоверие ко всякому другому человеку.

Иван не мог понять, как можно любить своих ближних. «Именно ближних-то, — говорит он брату Алеше, — помо- ему, и невозможно любить, разве лишь дальних... Отвлеченно еще можно любить ближнего и даже иногда издали, но вблизи почти никогда». Это говорит Иван, сердце которого разрывается в муках, который ни на секунду не может забыть о слезах человеческих, которыми пропитана вся земля «от коры до центра». Это говорит Иван, удрученный своим межеумочным положением, своим одиночеством, своим невольным эгоцентризмом.

В устах Ивана слова «все позволено» имеют другой смысл, чем у героя «Преступления и наказания». Раскольников считает, что ему все позволено для осуществления его фантастической иллюзорной цели — сделаться «добрым» Наполеоном, Наполеоном-спасителем. Раскольников считает, что цель оправдывает средства, — он и убивает сначала

старуху ростовщицу, а потом и ее сестру Лизавету, тем самым превращаясь из героя-сверхчеловека в уголовного преступника. У Ивана же вывод, что «все позволено», даже злодейство, носит абстрактно-теоретический, а не практический характер. Он знаменовал парадокс, создающийся у человека, не могущего сделать выбор между двумя мировоззрениями, между двумя взаимоисключающими друг друга системами теоретических и нравственных убеждений. Иван сам не украдет, не ограбит, никогда и никого не убьет. Когда Дмитрий напал на отца, он мгновенно встал на его защиту, спас его от неистовой ярости не помнящего себя брата, хотя считал и того и другого гадинами.

Но Смердяков понял слова Ивана в их жестоком буквальном смысле. Смердяков внимательно прислушивался к казуистическим рассуждениям Ивана, он счел его речи оправданием преступления, он принял их как приглашение к преступлению. Смердяков стал рассматривать Ивана как вдохновителя и сообщника в задуманном и совершенном им убийстве. «Вы убили, — говорит Смердяков Ивану, — вы главный убийца и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил».

Открытие это как громом поразило Ивана. Он увидел, что выбор позиции в несправедливом и запутавшемся мире не только необходим, но и обязателен, хотя и понимал, что выбор труден, что на пути к правде стоит множество препятствий, что оступиться на этом пути легко и даже неизбежно, в особенности когда идешь в одиночку. Не оправдывая Смердякова, не скрывая своей брезгливости к нему, Иван по совести, взяв на себя главную вину за убийство отца: если убил Смердяков, а не Дмитрий, то, конечно, «убийца и я».

Но трагедия жизни состоит и в том, что правду можно и не успеть сказать.

Иван от перенесенных потрясений сошел с ума, его показания на суде уже никто не поверил — он заболел белой горячкой; по словам Алеши, он умирает.

В создании образа Ивана Достоевский поднялся на высочайшие вершины русской и мировой литературы. Не отрываясь от действительности, он показал, какое значение имеют идеи для человека, что без верного и справедливого идеала человек с совестью не может жить.

Мир запутался в противоречиях. Мир болен, мир гниет.

мир несправедлив, жесток, и даже лучшие в нем не знают выхода. Дмитрий Карамазов жалеет голодное, иззябшее, плачущее «дитё», этот символ вселенского горя, но сеет беспорядок, анархию, грозит убийством и способен на убийство. Оставленный сам на самого себя, не связанный с другими людьми узами социальной и нравственной солидарности, Иван приходит к анархической формуле: «все позволено».

Однако Достоевский в «Братьях Карамазовых» не впадает в отчаяние, наоборот, он поддерживает надежды на то, что мир близок к решению коренных своих вопросов.

Достоевский противоречив, а нередко и антитетичен (двойствен). Он дает в романе два ответа, как можно вылечить или как вылезет большая действительность, в которой он жил.

Один ответ — реакционно-публицистический и вложен в уста старца Зосимы. Другой ответ — художественный и выражен образно, в личности Алеши Карамазова.

Для опровержения страстных и будоражащих речей Ивана Достоевский пишет вставную книгу «Русский инок», посвященную скончавшемуся уже старцу Зосиме. В нарушение естественного сюжетного хода романа, он помещает ее сразу же после книги, в которой так стремительно и захватывающе развернулся бунт Ивана.

Достоевский писал ее для «торжественного опровержения» еретических и непокорных взглядов Ивана. Писал, как он объяснял редактору «Русского вестника», «со страхом, трепетом и благоговением», считая свою задачу «гражданским подвигом», излагая собственные тезисы церковно-проповедническим слогом, приличествующим лицу, в уста которого они влагаются.

В поучениях Зосимы явно сквозит страх перед зреющей в народных массах революцией. «В Европе, — говорит Зосима, — восстает народ на богатых уже силой, и народные вожаки повсеместно ведут его к крови и учат, что прав гнев его».

Какие же силы могут, по мнению Достоевского, спасти Россию от классовой борьбы, от социальной революции? Зосима знает, что и в России развилась капитализм, что в русской деревне появились уже особо злокачественные богачи, «кулаки и мироеды». Но тем не менее он проповедует смирение и классовый мир. «Мечтаю видеть и как бы уже вижу ясно наше грядущее, — поучает Зосима, — ибо будет

так, что даже самый развращенный богач наш кончит тем, что устыдится богатства своего пред бедным, а бедный, видя смирение сие, поймет и уступит ему с радостью, и лаской ответит на благолепный стыд его». Однако все останется, как было, богатым — богатым, бедный — бедным.

Зосима, а через него и Достоевский проповедуют умиленный аскетизм: «...отсекаю от себя потребности лишние и ненужные, самолюбивую и гордую волю мою смиряю и бичую послушанием, и достигаю тем, с помощью божией, свободы духа, а с нею и веселья духовного», «...жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте, обнимемся мы и заплачем...».

Достоевский противопоставляет бунту Ивана самую невозможную, самую бессильную, самую обезличивающую, постную, «елейную», как он выражался, утопию. Но Достоевский сам же сказал, что художник, как только уклонится от правды, теряет свою силу. Утопия Зосимы уже в самый момент ее появления никого не убедила, никого не повлекла за собой, даже из церковников.

Но Достоевский не перестал быть великим художником, и искусство его создавало фильтр, не пропускавший в подлинно художественную ткань романа ложь из его надуманной публицистики. Стоит сравнить хотя бы только известные уже нам горестные слова Илюшечки о богатых с бесплотно журчащими на эту же тему словами Зосимы. В образном, в реально-художественном течении романа Достоевского открывается, что надежды его на исход из жестокой современности связаны не с абстрактными поучениями Зосимы, а с вновь поднимающимся поколением, представителем которого в романе выступает младший Карамазов — Алеша.

На Алеше нам надо остановиться несколько подробнее, потому что в критике и в инсценировках — для театра, для кино — он или отодвигается незаслуженно в сторону или толкуется неправильно.

Алеше девятнадцать лет. Он юноша, пышущий здоровьем, краснощекый, статный, красивый. Но он — «чужак», «человек странный», чуть не юродивый, он кажется чужаком людям, отравленным карамазовщиной, людям, не могущим выбраться из бестолочи «мелочей жизни». В обществе, распавшемся на хаотически движущиеся единичные атомы, Алеша кажется «частностью», на самом же деле он человек будущего, пишет Достоевский, он «носит в себе... сердцевину целого».

Алеша был затронут народническими настроениями, захватившими русскую молодежь семидесятых годов, к которой очень присматривался Достоевский. Алеша «был юноша отчасти уже нашего последнего времени — писал Достоевский. — то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всюю силою души своей, требующий скорого подвига, с неприменным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью». Алеша не был расколот внутренними противоречиями и сомнениями, как Иван или Дмитрий, он был целен, слово у него не расходилось с делом. И если он, вслед за лучшими своими сверстниками, не сразу увлекся революционным народничеством, то не потому, что был мистиком или вообще человеком не от мира сего. Алеша человек «скорого подвига», ударился первоначально в религию, потому что она первая предложила ему путь, как ему показалось, служения народу. «Точно так же, — продолжает Достоевский, — если бы он порешил, что бессмертия и бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты».

Для Алеши религия или атеизм, христианская любовь к ближнему или социалистическое братство — это альтернативные учения. О чем беседуют Иван и Алеша, о чем дискутирует передовая часть подрастающего поколения? «О мировых вопросах, не иначе: есть ли бог, есть ли бессмертие? А которые в бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме (русские народники в большинстве своем были анархистами. — В. К.) заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца». Это слова Ивана, и Алеша подтверждает: «Да, настоящим русским вопросы о том: есть ли бог и есть ли бессмертие, или, как вот ты говоришь, вопросы с другого конца, — конечно, первые вопросы и прежде всего, да так и надо».

Алеша стал послушником старца Зосимы.

Мотивы, приведшие Алешу в монастырь, выросли в атмосфере народолюбия молодой русской интеллигенции семидесятых годов, но, в отличие от большинства более образованных и социально более опытных народников, Алеша, вместе с плачущими мужиками и больными бабами, ждал чуда: после смерти старца откроются его «нетленные» и «благоухающие» мощи, и вслед за тем «установится, наконец, правда на земле».

Все дни перед кончиною «святого» монаха в сердце Алеши все сильнее и сильнее разгорался какой-то глубокий пламенный внутренний восторг, но чуда не произошло, от тела усопшего пошел «тлетворный дух», тело старца Зосимы «провоняло» даже прежде времени. Алеша был оскорблен в самых глубинных своих религиозных чувствах. Тот, кого он считал святым, над которым бог должен был, по преданию и учению, явить чудо, был посрамлен, притом всенародно, в церкви.

На Алешу торжество законов там, где он ожидал божественного чуда, повлияло сильнейшим образом, «составив в душе его как бы перелом и переворот, потрясший, но и укрепивший его разум уже окончательно, на всю жизнь и к известной цели».

Алеша вспомнил слова Ивана: «Я против бога моего не бунтуюсь, я только «мира его не принимаю». Но Алеша был иной, чем брат Иван, он не мог остановиться на перепутье, между двумя берегами, он повернул к тем своим сверстникам, которые, по словам Некрасова, «от ликующих, праздно болтающих, обогряющих руки в крови», ушли «в стан погибающих за великое дело любви», не ожидая за свой подвиг никаких наград на том свете.

В Алеше уже и раньше копились впечатления, подготовившие этот, казалось, неожиданный духовный перелом. Вырвалось же у него слово «расстрелять», когда он услышал рассказ о помещике-генерале, затравившем восьмилетнего крестьянского мальчика борзыми. Не мог он не сопоставить слов Ивана о том, что нельзя строить будущую гармонию на страданиях детей, с поучениями Зосимы, с библейским рассказом об Иове, у которого бог, чтобы испытать прочность его веры, отнял детей, а затем, в награду, даровал ему новых. «И вот, — с умилением рассказывал Зосима, — у него уже новые дети, другие, и любит он их — господи: «Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспомни тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?» Но можно, можно...»

Не могут умиленные и покорные, но по своей внутренней сути жестокие слова праведника Зосимы перевесить негодующие слова богоборца Ивана!

Алеша становится на сторону Ивана против Зосимы и идет дальше — он вовсе отвергает существование бога,

как исторически сложившуюся «выдумку» людей. Еще до смерти Зосимы он сказал будущей невесте своей:

«— А я в бога-то вот, может быть, и не верую.

— Вы не веруете, что с вами? — тихо и осторожно проговорила Лисе... Но Алеша не ответил на это. Было тут, в этих слишком внезапных словах его нечто слишком таинственное и слишком субъективное, может быть и ему самому неясное, но уже несомненно его мучившее».

Теперь в душе Алеши все прояснилось. Он ушел из кельи, в которой еще стоял гроб старца Зосимы. «Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел, и вдруг как подкошенный повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков (...). О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны (...). Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров божиих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасалась мирам иным» (...). Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и неизбывное, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты (...).

Через три дня он вышел из монастыря...»

Ради него, ради Алеши написал Достоевский свой первый роман о братьях Карамазовых, чтобы подготовить второй роман о них же, в котором Алеша занял бы уже совершенно ясно, и фабульно, и сюжетно, и идейно, предназначенное ему центральное место. Этого нельзя забыть,

читая «Братьев Карамазовых». Целуя землю, выйдя из кельи еще не погребенного Зосимы, Алеша подводил итоги недолгому своему прошлому и прочерчивал линию своей будущей деятельности.

Жестока и жутка была карамазовщина, мир разлагающейся, заживо гниющей старой дворянско-крепостнической культуры. Но не сладка была и вновь нарождающаяся в России буржуазная и буржуазно-мещанская культура. Среди действующих лиц романа есть Ракитин. Ракитин из семинаристов, от духовной карьеры отказался ради журналистики, к которой относился как к выгодному коммерческому делу. Он будет писать в либерально-оппозиционном духе, даже «с оттенком социализма», но истинный его принцип — смердяковское «все позволено». Ракитин ни в личном своем поведении, ни в статьях своих на риск не пойдет, говорит он сидящему уже в тюрьме Дмитрию: «Умному... человеку все можно, умный человек умеет раков ловить, ну а вот ты, говорят, убил и влопался и в тюрьме гниешь!»

Ракитин ищет не справедливости, не истины, а выгоды, не брезгая мимоходом и Грушенькиными двадцатью пятью рублями за то, чтобы привести к ней Алешу.

Когда Достоевский писал свой роман, суд присяжных в России был еще новостью. Приказный суд был заменен гласным судопроизводством с участием присяжных заседателей в 1864 году и привлекал к себе всеобщее внимание. Отчасти и поэтому Достоевский уделил столько места в своем романе сценам следствия и судебного разбирательства по процессу Дмитрия Карамазова. Новый буржуазно-демократический суд был, конечно, много прогрессивнее старого чиновничье-крепостнического. Но и он был далек от совершенства. И прокурор и адвокат заботились не о том, чтобы найти истинного виновника убийства Федора Павловича Карамазова, а о том, чтобы поразить публику эффектом, чтобы превратить процесс в ступень своей дальнейшей карьеры. Они не столько разъясняли дело, сколько одурманивали мужичков-присяжных, которые и осудили невиновного.

В «Братьях Карамазовых» Алеша еще не является средоточием романного действия. Не забудем, ему только девятнадцать лет, он больше служит посредником между другими персонажами, вестником, «связным», как сказали бы мы на нашем современном языке. Характер Алеши в «Братьях

Карамазовых» еще не прояснился полностью, для выявления характера нужна цепь самостоятельных поступков, преодоление и утверждение собственных целей. Однако и в известном нам томе «Братьев Карамазовых» поведение Алеши руководствуется общей нитью: он, послушник старца Зосимы, хочет умиротворить, исцелить и гармонизировать окружающий мир на основе христианской морали. Но все его усилия оказываются напрасными. Не помог он Ивану установиться на одной точке, не внес он покоя в смятенную душу Дмитрия, не смог он предупредить назревающего убийства отца, как не смог он и убедить суд в невиновности Дмитрия.

Практическое бессилие религиозной морали Зосимы подготовило переворот в убеждениях Алеши. Когда оказалось, что и кончина старца не явила чуда, он вступил на новый жизненный путь. Алеша только вступил на этот путь, его новая деятельность еще вся впереди, и все же Достоевский сумел показать, что в Алеше таятся качества вожака-воспитателя и руководителя подрастающей молодежи, той самой молодежи, которая должна была в ближайшем будущем определить судьбы России и из которой выдвинулась героическая когорта «Народной воли».

Под влиянием опыта и мысли убеждения Алеши будут меняться и — мы знаем — начали уже меняться, но на чем бы Алеша ни стоял, он, в отличие от своих братьев, стоит твердо. За это его и любит старший, но расколотый внутри Иван: «...твердо, дескать, стоит человечек (...) Ведь там ты твердо стоишь, да? Я таких твердых люблю, на чем бы они ни стояли, и будь они такие маленькие мальчуганы, как ты».

Единство слова и дела, идеалов и поступков, цельность Алеши и привлекали к нему сердца.

Алеша сумел преодолеть недоверие к себе, как к одному из Карамазовых, у умирающего Илюшечки, он сплотил вокруг себя его сверстников и товарищей. «О, если б и я мог хоть когда-нибудь принести себя в жертву за правду, — с энтузиазмом говорит ему Коля Красоткин. — ...Я желал бы умереть за все человечество, а что до позора, то все равно: да погибнут наши имена». (Политических преступников в те времена выставляли на площади привязанных к позорному столбу.)

Самопожертвование Коли Красоткина достигает последних пределов, он для себя ничего не хочет, даже посмертного

признания — лишь бы победил идеал, за который он отдает свою жизнь.

Прощаясь с восторженными и честными сверстниками умершего Илюшечки, Алеша вспомнил слова Коли, его готовность пострадать за всех людей. «Будем,— говорил Алеша в своей прощальной речи у камня,— во-первых и прежде всего, добры, потом честны, а потом — не будем никогда забывать друг об друге... Господа, милые мои господа, будем все великодушны и смелы, как Илюшечка, умны, смелы и великодушны, как Коля...»

Алеша покидает Скотопригоньевск. Он уезжает в Петербург, он женится на Лизе Хохлаковой, он пройдет через многие испытания, соблазны и опасности, он сыграет большую и активную роль в жизни.

Старец Зосима перед смертью и сам отсылал Алешу из обители, благословив его на «послушание» в миру. По мысли Зосимы, Алеша после многих лет брака, после многих приключений, после трудного и разнообразного опыта должен был вернуться в монастырь для окончательного успокоения.

Совпадало ли благословение Зосимы с творческим замыслом Достоевского? Не знаем. Но существуют заслуживающие доверия свидетельства, согласно которым Достоевский продумывал вариант, по которому Алеша стал бы революционером народолюбческого толка. А. С. Суворин передает, что Достоевский сказал ему, «что напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...».

Никто не может сказать, каким выглядело бы в окончательном виде повествование Достоевского. Процесс творчества не сводится к записи заранее все предусматривающей схемы или даже плана. Процесс творчества есть процесс исканий и созидания. Но по многим намекам в написанном первом романе можно действительно предположить, что Алеша должен был развиваться под пером Достоевского в тип «русского социалиста» восьмидесятых годов прошлого века.

Трагический и трудный роман Достоевского дышит привязанностью к жизни. Да и в самих Карамазовых живет эта, как выразился Алеша, «земляная карамазовская сила»,

но сила эта неистовая, необделанная, некультивированная, не пронизанная светом идеала, светом любви к людям.

Жадная, похотливая, исключительно потребительская любовь к жизни лишает старика Карамазова всяких человеческих черт, губит всех, с которыми пересекается его существование, губит и его самого.

Неистовая, недисциплинированная сила жизни, не знающая цели, кроме хаотических порывов личных страстей, заводит Дмитрия в тупик, несмотря на множество положительных задатков в его натуре.

Сложнее, чем у Дмитрия, проявляется карамазовская жажда жизни у Ивана. Он натура высшая по сравнению со своим старшим братом, но он не может решить ни коренных вопросов бытия, ни основных вопросов нравственности. У него нет точки опоры и нет критерия для оценки людей, для связи с людьми. Но Ивана, хоть до поры до времени, держит страстная привязанность к жизни и вместе с нею надежда на то, что он найдет выход из своих метаний, что и перед ним откроются и дорога, и идеал, и цель. Есть моралисты-аскеты, осуждающие любовь к жизни, но Иван отвергает их уроки. «Центростремительной силы еще страшно много на нашей планете,— говорит он брату Алеше.— Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий (...). Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь...»

Однако Иван где-то в подсознании, а порой и совершенно ясно понимает, что одна лишь жажда жизни, без ответа на вопрос, для чего и для кого жить, может привести его на отцовский подлый путь. Недаром он как-то обмолвился, что Федор Павлович хоть и поросенок, но рассуждает правильно. Он дает себе срок: если он не найдет смысла и цели жизни, если ему придется тратить ее втуне, он оборвет ее к тридцати годам, пока еще не растрагится в нем врожденное благородство и порядочность, пока сохранится еще в нем человеческий облик.

«Не веруй я в жизнь,— говорит Иван Алеше,— разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый

и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования — а я все-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю! Впрочем, к тридцати годам, наверно, брошу кубок, хоть и не допью всего, и отойду... не знаю куда. Но до тридцати моих лет, знаю это твердо, все победит моя молодость — всякое разочарование, всякое отвращение к жизни. Я спрашивал себя много раз: есть ли в мире такое отчаяние, чтобы победило во мне эту иступленную и неприличную, может быть, жажду жизни, и решил, что, кажется, нет такого...»

Иван лучше, чем сам о себе думает. Его охватил ужас, когда выяснилось, что абстрактный для него лозунг «все позволено» приводит к смердяковщине, к моральному соучастию в отцеубийстве. Иван не мог продолжать жить, не порвав порочной альтернативы, не послушавшись голоса совести, не предприняв прямых шагов к преодолению и наказанию смердяковщины.

Иван попытался вырваться из цепкого круга смердяковщины, но не смог или не успел.

Любовь к жизни и к людям, без которых для человека нет жизни, сделала Алешу неподвластным карамазовщине.

Мы помним мощный эмоциональный порыв, заставивший Алешу распластаться на земле, обнимать, целовать землю и клясться в верности зову, исходящему от нее, от распростертого над нею небесного свода. Алеша инстинктивно почувствовал, что жизнь не только внутри человека, что «царство божие», как выражался Толстой, не только внутри нас, человек живет в объективном мире, он частица объективного бытия, и прежде всего человек среди других людей. «Земля» в поэтике Достоевского понятие, или, лучше сказать, образ, символический. Земля — это прежде всего люди, и любовь к земле — это любовь к людям, к детям, доверие к сменяющим друг друга поколениям.

Одиноким, замкнутым в себе человек, да если он еще эгоист, оторван от земли, от ее материнского лона. Он висит в безвоздушном пространстве. Он — чужой среди чужих, несчастный, который не может ни понять, ни помочь другим несчастным и тем самым не может спасти и себя.

Символ «земли» у Достоевского противоположен символу «подполья».

Достоевский гордился своей повестью «Записки из

подполья» и придавал ей очень большое, принципиальное значение.

Подпольный человек — человек мыслящий, но считающий, что «нет ничего святого», что «все позволено», сознающий необходимость объективной истины и объективной нравственности, но не знающий, как пробиться к ним. Трагизм подполья, объяснял Достоевский, состоит «в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и невозможности достичь его», в недоверии к людям, «в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться... Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство)».

В этом смысле и Раскольников и Иван Карамазов своеобразные представители людей из подполья.

Подполье — это погреб, это камера, клетка, из которых нет выхода к сочеловекам, к свету, к небу, к земле. Непреодоленное подполье — гибель культуры, конец истории. Выход из подполья — это выход из карамазовщины, возрождение, способность поставить идеал и бороться за его осуществление.

Связь с матерью-землей достигается не только хлебопашеством или пастушеством, крестьянским патриархальным бытом. Это понял уже Дмитрий Карамазов.

Алеша Карамазов целует зеленую пригородную землю, Раскольников целует мостовую, одетую в камень землю столичного города Санкт-Петербурга.

В классово расчлененной патриархальщине зла не меньше, чем во всяком другом классово расчлененном обществе, только проявления ее примитивней, наглядней, потому что в ней ясней видно, что близкий сосет своего ближнего, что брат подминает и эксплуатирует своих братьев.

Верность матери-земле создается стремлением к социальной справедливости и свободным трудом для своего и всеобщего благосостояния, участием всех в культурных благах, завоеванных человечеством.

Достоевский был прав, когда писал, что добиваться нравственно оправданного благополучия, благополучия для всех нельзя, если не любить жизни.

Любовь к живущему человеку как условию своего собственного существования рождает самоотверженность, готовность к подвигу, способность отдать свою жизнь за всеобщую жизнь, за правду и справедливость для всех.

Алеша свободен от подпольных ядов. Он психически

и нравственно здоров, он и физически здоров, он всесторонне развит, целен, органичен, связан с землей.

У Алеши еще нет никакой конкретной программы для будущей деятельности. Он деятель переходного, неопределенного времени, к тому же начинающий, молодой и потому сам неопределенный и невыяснившийся. Однако Алеша не может больше оставаться в монастыре, ограда которого — укрытие для боящихся жизни, для бегущих от жизни, от ее болей, трудностей, от напряжения делания и борьбы, от созидания нового.

Церковники и идеалисты пытались и пытаются представить роман «Братья Карамазовы» как эпопею примирения в духе проповедей старца Зосимы. Поэт и критик Вячеслав Иванов писал, что смерть Илюшечки искупает все грехи и мерзости карамазовщины. «...В последней части «Братьев Карамазовых», писал он, — содержится такое возвышенное прославление ребенка-мученика, что мы всецело умиротворены и благословляем его безвестное жертвоприношение как неиссякаемый источник примирения».

Слова эти противоречат и смыслу и тексту «Братьев Карамазовых». Алеша не примиряется со смертью Илюшечки, как не примирился он с гибелью затравленного собаками восьмилетнего мальчика. Достоевский призывал не к примирению с карамазовщиной, а к ее отрицанию, он смотрел на «подполье», как на несчастье, и призывал к выходу из подполья на широкие земные просторы.

Достоевский был противоречив, он не всегда проповедовал смирение. Алеша, как и герой предшествующего его романа «Подросток», выходит в мир для «богатырства». В своей прощальной речи у камня Алеша подымает знамя «богатырства», и окружающие его подростки восторженно откликаются на его зов.

На этом мы расстаемся в романе с Алешей и с его слушателями, понимая, что реальные цели для предстоящего им богатырского похода даст уже сама история.



Л. Д. Опульская



СТУПЕНИ ВЕЛИКОГО ВОСХОЖДЕНИЯ

(«Детство», «Отрочество», «Юность»,
Севастопольские рассказы, «Казачьи» Л. Н. Толстого)

1

Л. Н. Толстому было двадцать четыре года, когда в лучшем, передовом журнале — «Современник» — появилась повесть «Детство». В конце печатного текста читатели увидели лишь инициалы: «Л. Н.».

Отправляя свое первое создание редактору журнала Н. А. Некрасову, Толстой приложил деньги — на случай возвращения рукописи; ответ же просил адресовать на имя графа Николая Николаевича Толстого. Старший брат будущего великого писателя, немного тоже литератор, служил офицером в русской армии на Кавказе. Там же находился в ту пору и Лев Николаевич.

Отклик редактора, более чем положительный, обрадовал молодого автора «до глупости». Первая книга Толстого — «Детство» — вместе с последующими двумя повестями — «Отрочеством» и «Юностью» — стала и первым его шедевром. Романы и повести, созданные в пору творческого расцвета, не заслонили собой эту вершину.

«Это талант новый и, кажется, надежный», — писал о молодом Толстом Н. А. Некрасов. «Вот, наконец, преемник

Гоголя, нисколько на него не похожий, как оно и следовало», — вторил Некрасову И. С. Тургенев. Когда появилось «Отрочество», Тургенев написал, что первое место среди литераторов принадлежит Толстому по праву и что скоро «одного только Толстого и будут знать в России».

Внешне незамысловатое повествование о детстве, отрочестве и юности близкого автору по происхождению и нравственному облику Николеньки Иртеньева открыло для всей русской литературы новые горизонты. Ведущий критик тех лет Н. Г. Чернышевский, рецензируя «Детство и Отрочество», «Военные рассказы» Толстого, определил суть художественного новаторства молодого писателя двумя терминами — «диалектика души» и «чистота нравственного чувства». Психологический анализ существовал в реалистическом искусстве и до Толстого. В русской прозе — у Лермонтова, Тургенева, молодого Достоевского. Открытие Толстого состояло в том, что для него исследование душевной жизни героя сделалось главным среди других художественных средств. Н. Г. Чернышевский писал: «Психологический анализ может принимать различные направления: одного поэта занимают всего более очертания характеров; другого — влияния общественных отношений и житейских столкновений на характеры; третьего — связь чувств с действиями; четвертого — анализ страстей; графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином».

Небывало пристальный интерес к душевной жизни имеет для Толстого-художника принципиальное значение. Таким путем открывает писатель в своих героях возможности изменения, развития, внутреннего обновления, сопротивления среде.

По справедливому мнению исследователя, «идеи возрождения человека и народа... составляют пафос творчества Толстого... Начиная со своих ранних повестей, писатель глубоко и всесторонне исследовал возможности человеческой личности, ее способности к духовному росту, возможности ее приобщения к высоким целям человеческого бытия».

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15-ти томах, т. III, М., Гослитиздат, 1947, с. 422—423.

М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1963, с. 398.

«Подробности чувств», душевная жизнь в ее внутреннем течении выступают на первый план, отодвигая собою «интерес событий». Сюжет лишается всякой внешней событийности и занимательности и до такой степени упрощается, что в пересказе его можно уложить в несколько строк. При этом нужно упомянуть такие, например, события: учитель — немец Карл Иванович — над головой спящего Николеньки прихлопнул муху; маман за завтраком отложила шесть кусочков сахара для любимых слуг; папа разговаривает с приказчиком; Иртеньевы собираются на охоту. И в «Отрочестве»: поездка «на долгих»; гроза; новый губернёр. И в «Юности» та же подчеркнутая будничность сюжета, та же череда неярких событий, лишенных всякой литературной завлекательности, но тем не менее важных для героя, заставляющих его думать и страдать. Интересны не события сами по себе, интересны контрасты и противоречия чувств. Они-то, собственно, и являются предметом, темой повествования.

Огромная художественная смелость проявилась в том, что большая повесть — «Детство» — построена как рассказ о двух днях: один в деревне, другой — в Москве. Последние главы — как бы эпилог.

«Люди как реки» — знаменитый афоризм из романа «Воскресение». Работая над последним своим романом, в дневнике Толстой записал: «Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество». Суждение это почти буквально повторяет запись, сделанную в июле 1851 года, то есть как раз в пору «Детства»: «Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. ... слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку».

Уловить и воплотить «текучее вещество» душевной жизни, само формирование человека — в этом главная художественная задача Толстого. Замысел его первой книги определен характерным названием: «Четыре эпохи развития». Предполагалось, что внутреннее развитие Николеньки Иртеньева, а в сущности — всякого человека вообще, если он способен к развитию, будет прослежено от детства до молодости. И нельзя сказать, что последняя, четвертая

часть осталась ненаписанной. Она воплотилась в других повестях молодого Толстого — «Утре помещика», «Казаках».

«Текущее вещество» человеческого характера наиболее отзывчиво и подвижно в ранние годы жизни, когда каждый новый день таит в себе неисчерпаемые возможности для открытия неизведанного и нового, когда нравственный мир формирующейся личности восприимчив ко всем «впечатлениям бытия».

С образом Иртеньева связана одна из самых любимых и задушевных мыслей Толстого — мысль о громадных возможностях человека, рожденного для движения, для нравственного и духовного роста. Новое в герое и в открывающемся ему день за днем мире особенно занимает Толстого. Слово «новый» — едва ли не самый распространенный и характерный эпитет первой книги. Оно вынесено в заглавия («Новый взгляд», «Новые товарищи») и стало одним из ведущих мотивов повествования. Способность любимого толстовского героя преодолевать привычные рамки бытия, не коснеть, но постоянно изменяться и обновляться, «течь» таит в себе предчувствие и залог перемен, дает ему нравственную опору для противостояния окружающей его застывшей и порочной среде. В «Юности» эту «силу развития» Толстой прямо связывает с верой «во всемогущество ума человеческого».

Поэзия детства — «счастливой, счастливой, невозвратимой поры» — сменяется «пустыней отрочества», когда утверждение своего «я» происходит в непрерывном конфликте с окружающими людьми, чтобы в новой поре — юности — мир оказался разделенным на две части: одну — освещенную дружбой и духовной близостью; другую — нравственно враждебную, даже если она порою и влечет к себе. При этом верность конечных оценок обеспечивается «чистотой нравственного чувства» автора.

В жанровых рамках повествования о детстве, отрочестве и юности не было места для исторических экскурсов и философских размышлений о русской жизни, какие появятся в творчестве последующих лет. Тем не менее и в этих художественных пределах Толстой нашел возможность для того, чтобы в определенной исторической перспективе отразить всеобщую неустроенность и беспокойство, которые его герой — и он сам в годы работы над трилогией — переживал как душевный конфликт, как внутренний разлад.

Толстой писал не автопортрет, но скорее портрет ровесника, принадлежавшего к тому поколению русских людей, чья молодость пришлась на середину века. Война 1812 года и декабризм были для них недавним прошлым, Крымская война — ближайшим будущим; в настоящем же они не находили ничего прочного, ничего, на что можно было бы опереться с уверенностью и надеждой.

Вступая в отрочество и юность, Иртеньев задается вопросами, которые мало занимают его старшего брата и, вероятно, никогда не интересовали отца: вопросами отношений с простыми людьми, с Натальей Савишной, с широким кругом действующих лиц, представляющих в повествовании Толстого народ. Иртеньев не выделяет себя из этого круга и в то же время не принадлежит к нему. Но он уже ясно открыл для себя правду и красоту народного характера. Искание национальной и социальной гармонии началось, таким образом, уже в первой книге в характерно толстовской форме психологического историзма. В 1847 году, будучи студентом Казанского университета, Толстой записал в дневнике: «Перемена в образе жизни должна произойти. Но нужно, чтобы эта перемена не была произведением внешних обстоятельств, но произведением души».

Стремление вести себя так, как ведут себя «большие», само по себе вполне естественно. Но беда в том, что поведение «больших» и весь уклад взрослой жизни совершенно неестественны и враждебны герою. Один из важных стимулов развития характера Иртеньева заключен в том, что он постепенно открывает для себя не только «среду», но прежде всего свое первоначное «я», которое постоянно искажается в подражании и притворстве и снова и снова утверждает себя в столь же постоянном самоанализе.

В главах «Отрочества», посвященных жизни Иртеньева в Москве, где француз Сен-Жером добросовестно и со знанием дела воспитывает его в духе «*comme il faut*», с большой драматической силой звучит мотив отчуждения и душевного одиночества. Причина жестокой ссоры с Сен-Жеромом — не шалость или простое упрямство, но, скорее, несовместимость характеров. Иртеньев не в состоянии ужиться с губернатором, который «имел общие всем его землякам и столь противоположные русскому характеру отличительные черты легкомысленного эгоизма, тщеславия, дерзости и невежественной самоуверенности». В черновиках «Отрочества» к прямому столкновению с французом приве-

ден не только главный герой, но и простой человек, слуга Василий, не желающий подчиняться новому господину — «мусью» Сан-Жиро.

И Николенька, и слуги (что для Толстого чрезвычайно важно) иначе относятся к доброму немцу Карлу Иванычу. Но авторский взгляд здесь полон иронии. В художественном плане всей книги особенно важна история Карла Иваныча. С нею в повествовании возникает определенная историческая перспектива и слой воспоминаний о баснословных временах наполеоновских войн. Карл Иваныч, с его халатом, шапочкой и хлопушкой для мух, оказывается, был под Ульмом, Ваграмом, Аустерлицем, бежал из плена и вообще совершал все то, что, по мнению Иртеньева, совершали необыкновенные люди, герои. «Неужели вы тоже воевали? — спросил я, с удивлением глядя на него. — Неужели вы тоже убивали людей?»

Как выясняется, Карл Иваныч никого не убивал. Его история рассказана в подчеркнuto бытовом, прозаическом плане и как будто пародирует избитые образы и ходовые сюжетные штампы романтизма: «Я купил ведро водки, и когда Soldat были пьяны, я надел сапоги, старый шинель и потихонько вышел за дверь. Я пошел на вал и хотел прыгнуть, но там была вода, и я не хотел испортить последнее платье: я пошел в ворота».

Уже в первой книге блистательно проявилось искусство Толстого сочетать иноязычное слово, как характерную деталь эпохи и образа, со всей стихией русского национального слова. «Я, приводя его речь, не коверкаю слов, как он коверкал», — сказано о речи Карла Иваныча. Для этого потребовалась большая работа и большой художественный такт.

С характерным, рано сложившимся чувством стиля Толстой противопоставил в повествовании столичную и деревенскую жизнь героя. Стоит Иртеньеву забыть о том, что он — человек «comme il faut», оказаться в родной стихии и стать самим собой, как исчезает «иноплеменное» слово и появляется чисто русское, лишь слегка окрашенное диалектизмом. В пейзажных описаниях, в образе старого дома, в портретах простых людей, в стилевых оттенках повествования заключена одна из главных идей трилогии — мысль о национальном характере и национальном образе жизни как первооснове исторического бытия.

В описаниях природы, в сценах охоты, в картинах дере-

венского быта Толстой открывал своему герою неведанную для того страну — родину:

«Необозримое, блестяще-желтое поле замыкалось только с одной стороны высоким, синееющим лесом, который тогда казался мне самым отдаленным, таинственным местом, за которым или кончается свет, или начинаются необитаемые страны».

В «Отрочестве»: широкая лента дороги, длинный обоз огромных возов, незнакомая деревня и множество новых людей, которые «не знают, кто мы такие и откуда и куда едем», гроза, озимое поле и роща после грозы — как широко и поэтически крупно написаны эти страницы. Прочитав «Отрочество», Н. А. Некрасов написал Толстому: «Такие вещи, как описание летней дороги и грозы... и многое, многое дадут этому рассказу долгую жизнь в нашей литературе»¹.

В «Юности» поэтический образ дома, который, как некое живое существо, помнит и ждет Иртеньева, слит с представлением о патриархальном укладе бытия, отошедшем в прошлое вместе с детством, Натальей Савишной и маман. Но тот же дом пробуждает новые надежды героя, его мечты о душевной гармонии и полезной, доброй жизни. Дом, усадьба, родная земля олицетворяют в глазах Иртеньева родину, и трудно не видеть, как много в этом олицетворении характерно толстовского, личного. В очерке «Лето в деревне» (1858) он писал: «Без своей Ясной Поляны я трудно могу себе представить Россию и мое отношение к ней. Без Ясной Поляны я, может быть, яснее увижу общие законы, необходимые для моего отечества, но я не буду до пристрастия любить его. Хорошо ли, дурно ли, но я не знаю другого чувства родины».

2

«Чувство родины», патриотизм, одушевляет цикл рассказов о Севастопольской обороне.

Толстой писал о защитниках Севастополя не как наблюдатель, очеркист. Он сам был участником этих событий. В заглавии каждого рассказа намеренно точно обозначено время: «Севастополь в декабре месяце», «Севастополь в мае», «Севастополь в августе 1855 года». Но военная хроника

¹ Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. X. М., Гослитиздат, 1952, с. 205.

обернулась гениальным художественным открытием подлинной правды о войне. В Севастополе Толстой вполне узнал, что такое смертельная опасность и воинская доблесть, как переживается страх быть убитым и в чем заключается храбрость, побеждающая этот страх. Он увидел, что облик войны бесчеловечен и проявляется «в крови, страданиях, смерти». Но также и то, что в сражениях испытываются нравственные качества борющихся сторон и проступают главные черты национального характера.

В Севастополе Толстой лучше узнал и еще больше полюбил простых русских людей — солдат, офицеров. Он почувствовал себя самого частицей огромного целого — народа, войска, защищающего свою землю. В одном из ранних черновиков романа «Война и мир» он писал об этом чувстве причастности к общему действию, воинскому подвигу: «Это — чувство гордости, радости ожидания и вместе ничтожества, сознания грубой силы — и высшей власти».

Зорким глазом писателя он заметил множество деталей военного быта, которые перенес в свои рассказы и многие из которых пришлось не по вкусу тогдашней петербургской цензуре. У боевого пехотного офицера на сапогах «стоптанные в разные стороны каблуки», старая шинель странного лилового цвета, в блиндаже грязная постель с ситцевым одеялом, а из узелка с «провизией», когда он отправляется на бастион, торчит «конец мыльного сыра и горлышко портерной бутылки с водкой». У армейского офицера не может быть чистых перчаток и новенькой шинели — в отличие от интендантских казнокрадов и штабных щеголей.

Главное, что увидел и узнал Толстой еще на Кавказе и потом в Севастополе, — психологию разных «типов» солдат, разные — и низменные, и возвышенные чувства, руководящие поведением офицеров. Здесь он познал «чувство, редко проявляющееся, стыдливое в русском, но лежащее в глубине души каждого, — любовь к родине».

В первом рассказе-очерке — «Севастополь в декабре» — Толстой ведет за собою читателя, чтобы показать ему «ужасные и грустные, великие и забавные, но изумительные, возвышающие душу зрелища».

Прочитав этот очерк в «Современнике», И. С. Тургенев писал И. И. Панаеву: «Статья Толстого о Севастополе — чудо! Я прослезился, читая ее, и кричал: ура!»¹

¹ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Письма, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, с. 297.

Рассказывая потом всю правду о человеке на войне, «со всей серьезностью и истовостью», Толстой выступает «как правдолюбец и, еще более того, как борец за правду». Но «толстовский пафос правдоискательства носит не снижающий, а возвышающий характер»¹.

Писатель продолжает исследование главных черт русского национального характера — на этот раз в тяжелейших условиях неудачной войны. Он склоняется «перед этим молчаливым, бессознательным величием и твердостью духа, этой стыдливостью перед собственным достоинством». В лицах, осанках, движениях солдат и матросов, защищающих Севастополь, он видит «главные черты, составляющие силу русского». Он воспекает стойкость простых людей и показывает несостоятельность «героев», точнее — тех, кто хочет казаться героем.

Высокая человечность, прославление мира как естественного состояния жизни соединяются в Севастопольских рассказах с патриотическим воодушевлением.

От этих замечательных рассказов прямой путь к роману-эпопее «Война и мир».

Оборона Севастополя и победа над Наполеоном в 1812 году — для Толстого события разного исторического масштаба, но равные по нравственному итогу — «сознанию непокоримости» такого народа. Непокоримости, хотя Севастополь после многомесячной героической защиты был сдан, а война с Наполеоном закончилась изгнанием его из России и в сравнительно короткий срок завершилась в Париже.

Существует мнение, что общенациональный подъем, воспетый в романе-эпопее, противостоит критическому пафосу севастопольского цикла: почти легендарная история 1812 года представляла будто бы гармоническую картину единения нации, а современность Крымской войны картину разединения, борьбы самолюбий, честолюбивых помыслов и т. п.

Это не так. Идиллическая картина единства всех сословий, равенства всех — от царя до последнего солдата перед лицом иноземного нашествия существовала лишь в официальной исторической литературе. Толстой часто и резко спорит с ней на страницах своего романа. И в двенадцатом году, под Бородином, были люди, мечтавшие, как несколько десятилетий спустя в Севастополе, о крестах и

¹ Е. А. Маймин. Лев Толстой. Путь писателя. М., «Наука», 1978, с. 48—50.

наградах; были и такие, что были заняты лишь разговорами о патриотических чувствах, как фрейлина Анна Шерер или светская дама Жюли Карагина; было собрание купцов и дворян в Слободском дворце, иронически изображенное в заключительных главах первой части третьего тома «Войны и мира». Художественный закон, провозглашенный Толстым в рассказе «Севастополь в мае», слова о правде — «главном герое», которого автор любит всеми силами души, которого «старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен», — действительны в применении к роману-эпосе в той же мере, как и к Севастопольским рассказам.

На уроке истории в Яснополянской школе Толстой рассказывал своим ученикам сразу и про Крымскую войну и про двенадцатый год. В статье «Яснополянская школа за ноябрь и декабрь месяцы» можно прочесть эти удивительные страницы и убедиться, что здесь краткий конспект будущих описаний «Войны и мира». Патриотическое чувство, одушевляющее учителя и учеников, едино: «Попался бы нам теперь Шевардинский редут или Малахов курган, мы бы его отбили». Шевардинский редут — это канун Бородинской битвы, Малахов курган — из героической обороны Севастополя.

Дети разбегаются с урока, «кто обещаясь задать французу, кто укоряя немца, кто повторяя, как Кутузов его окарячил». Стоявший в дверях учитель-немец говорит Толстому: «Вы совершенно по-русски рассказывали». Истина народного самосознания воплотилась исторически верно и совершенно точно в этом рассказе и в этом отклике: «Как пришел Наполеон в Москву и ждал ключей и поклонов, — все захлопотало от сознания непокоримости».

Заключительные страницы рассказа «Севастополь в августе 1855 года», повествующего о поражении, проникнуты тем же чувством и убежденностью его защитников:

«— Погоди, еще расчет будет с тобой настоящий — дай срок, — заключил он, обращаясь к французам.

— Известно, будет! — сказал другой с убеждением...

Почти каждый солдат, взглянув с Северной стороны на оставленный Севастополь, с невыразимою горечью в сердце вздыхал и грозился врагам».

Севастопольские рассказы — одно из блистательных достижений художественного творчества Льва Толстого. И вместе с тем образец для писателей, работавших после

Толстого в этом жанре, в частности для советских писателей, свидетелей Великой Отечественной войны.

О значении Толстого как военного писателя не раз горячо говорил Эрнест Хемингуэй. Известный прогрессивный турецкий поэт Назым Хикмет в тюрьме работал над переводом «Войны и мира». В стихотворной эпосе «Человеческая панорама» Хикмет прославляет сцену братания солдат из рассказа «Севастополь в мае» — «как символ будущего мира без оружия, как образ дружбы, братания всех народов земли»¹.

3

О произведениях Толстого, посвященных Кавказу, Р. Роллан писал: «Надо всеми этими произведениями поднимается, подобие самой высокой вершины в горной цепи, лучший из лирических романов, созданных Толстым, песнь его юности, кавказская поэма «Казаки». Снежные горы, вырисовывающиеся на фоне ослепительного неба, наполняют своей гордой красотой всю книгу»².

Предки казаков пришли на Северный Кавказ с Дона в конце XVI века, а при Петре I, когда по Тереку создавалась оборонительная линия от нападения соседей-горцев, были переселены на другую сторону реки. Здесь стояли их станицы, кордоны и крепости. В середине XIX века гребенских казаков было немногим более десяти тысяч. Во времена Толстого гребенские казаки — «воинственное, красивое и богатое русское население» — жили по левому берегу Терека, на узкой полосе лесистой плодородной земли. В одной из глав своей повести Толстой рассказывает историю этого «маленького народа», ссылаясь на устное предание, которое каким-то причудливым образом связало переселение казаков с Гребня с именем Ивана Грозного.

Это предание Толстой слышал, когда сам, подобно герою «Казаков» Оленину, жил в казачьей станице и дружил со старым охотником Епифаном Сехиным, изображенным в повести под именем дяди Ерочки.

Над «Казаками» Толстой трудился, с перерывами, десять лет. В 1852 году, сразу после напечатания в «Совре-

¹ Литературное наследство, т. 75. Толстой и зарубежный мир. Кн. I. М., Изд-во АН СССР, 1965, с. 52—53.

² Р. Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1954, с. 237.

меннике» повести «Детство», он решил писать «кавказские очерки», куда вошли бы и «удивительные» рассказы Епишки об охоте, о старом житье казаков, о его похождениях в горах.

Кавказская повесть была начата в 1853 году. Потом долгое время сохранялся замысел романа, с остродраматическим развитием сюжета. Роман назывался «Беглец», «Беглый казак». Как можно судить по многочисленным планам и написанным отрывкам, события в романе развивались так: в станице происходит столкновение офицера с молодым казаком, мужем Марьяны; казак, ранив офицера, вынужден бежать в горы; про него ходят разные слухи, знают, что он вместе с горцами грабит станицы; стосковавшись по родному дому, казак возвращается, его хватают и потом казнят. Судьба офицера рисовалась по-разному: он продолжает жить в станице, недовольный собой и своей любовью; покидает станицу, ищет «спасения в храбрости, в романе с Воронцовой»; погибает, убитый Марьяной.

Как далек этот увлекательный любовный сюжет от простого и глубокого конфликта «Казак»!

Оставив Москву и попав в станицу, Оленин открывает для себя новый мир, который сначала заинтересовывает его, а потом неудержимо влечет к себе.

По дороге на Кавказ он думает: «Уехать совсем и никогда не приезжать назад, не показываться в общество». В станице он вполне осознает всю мерзость, гадость и ложь своей прежней жизни.

Однако стена непонимания отделяет Оленина от казаков. Он совершает добрый, самоотверженный поступок — дарит Лукашке коня, а у станичников это вызывает удивление и даже усиливает недоверие: «Поглядим, поглядим, что из него будет»; «Экой народ продувной из юнкирей, беда!.. Как раз подожжет или что». Его восторженные мечты сделаться простым казаком не поняты Марьяной, а ее подруга, Устенка, поясняет: «А так, врет, что на ум взбрело. Мой чего не говорит! Точно порченный!» И даже Ерошка, любящий Оленина за его «простоту» и, конечно, наиболее близкий ему из всех станичников, застав Оленина за писанием дневника, не задумываясь советует оставить пустое дело: «Что кляузы писать!»

Но и Оленин, искренне восхищаясь жизнью казаков, чужд их интересам и не приемлет их правды. В горячую пору уборки, когда тяжелая, непрестанная работа занимает

станичников с раннего утра до позднего вечера, Оленин, приглашенный отцом Марьяны в сады, приходит с ружьем на плече ловить зайцев. «Легко ли в рабочую пору ходить зайцев искать!» — справедливо замечает бабушка Улита. И в конце повести он не в состоянии понять, что Марьяна горюет не только из-за раны Лукашки, а потому, что пострадали интересы всей станицы — «казаков перебили». Повесть завершается грустным признанием той горькой истины, что стену отчуждения не способны разрушить ни страстная любовь Оленина к Марьяне, ни ее готовность полюбить его, ни его отвращение к светской жизни и восторженное стремление приобщиться к простому и милому ему казачьему миру.

Однако не нужно думать, что в повести показано превосходство казаков над Олениным. Это неверно.

В конфликте Оленина с казачьим миром обе стороны правы. Обе утверждают себя: и эпически величавый строй народной жизни, покорный своей традиции, и разрушающий все традиции, жадно стремящийся к новому, вечно неуспокоенный герой Толстого. Они еще не сходятся, но они оба должны существовать, чтобы когда-нибудь сойтись. В конфликте между ними Толстой, верный себе, подчеркивает прежде всего моральную сторону. Кроме того, социальные противоречия, с таким блеском раскрытые в повестях о русской крепостной деревне — «Утре помещика» и «Поликушке», здесь были не так важны: казаки, не знающие помещичьего землевладения, живут в постоянном труде, но и в относительном довольстве. Однако даже и в этих условиях, когда социальный антагонизм не играет существенной роли, стена непонимания остается. И главное, Оленин не может стать Лукашкой, которому неведомо внутреннее мерило хорошего и дурного, который радуется, как нежданному счастью, убийству абрека, а Лукашка и Марьяна не должны променивать свое нравственное здоровье, спокойствие и счастье на душевную изломанность и несчастье Оленина.

Ни в одном из произведений Толстого мысли о самопожертвовании, о счастье, заключающемся в том, чтобы делать добро другим, не были высказаны с такой силой чувства, как в «Казаках». Из всех героев Толстого, стремящихся к нравственному самоусовершенствованию, Оленин — самый пылкий, безотчетно отдающийся молодому душевному порыву и потому особенно обаятельный. Вероятно, поэтому он наименее дидактичен. Тот же порыв

молодых сил, который влек его к самоусовершенствованию, очень скоро разрушает вдохновенно сооруженные нравственные теории и ведет к признанию другой истины: «Кто счастлив, тот и прав!» И он жадно добивается этого счастья, хотя в глубине души чувствует, что оно для него невозможно. Он уезжает из станицы, отвергнутый Марьяной, чуждый казачеству, но еще более далекий от прежней своей жизни.

Конфликт главного героя со своей средой носит совсем иной характер. Почти не показанная в повести, отвергнутая в самом ее начале, эта московская барская жизнь все время памятна Оленину и предъявляет на него свои права — то в соболезнующих письмах друзей, боящихся, как бы он не одичал в станице и не женился на казачке, то в пошлых советах приятеля Белецкого. В станице Оленин «с каждым днем чувствовал себя... более и более свободным и более человеком», но «не мог забыть себя и своего сложного, негармонического, уродливого прошедшего». Законы этого отрицаемого в «Казаках» мира точно определены Ерощкой: «У вас фальшь, одна все фальшь». И Оленин, добавляет от себя автор, «слишком был согласен, что все было фальшь в том мире, в котором он жил и в который возвращался». Обличение этой фальши в письме Оленина к приятелю, в разговорах с Белецким проникнуто все той же пылкостью и непримиримостью молодого порыва.

В «Казаках» столкновение народной правды с господской ложью пронизывает все повествование. «Рабочий народ уж поднимается после долгой зимней ночи и идет на работы. А у господ еще вечер» — этот контраст, подмеченный автором в начале первой главы, потом подтверждается размышлениями лакея: «И чего переливают из пустого в порожнее?» — и проходит через всю повесть. В «Казаках» авторская точка зрения очень близка народному взгляду на вещи.

Суду простого народа подлежит в конце концов и Оленин. Он, правда, виноват лишь в том, что имел несчастье родиться и воспитываться в дворянской, «цивилизованной» среде. Однако, с точки зрения создателя «Казаков», это не только несчастье, но и вина. Героем повести Оленин становится лишь потому, что решает оставить среду, сделавшуюся ему ненавистой. Разглядев ее фальшь, он уже никогда не будет в ней искать правду.

Путь идейных и нравственных исканий положительного героя Толстого не завершается с его отъездом из станицы Новомлинской. Он будет продолжен Андреем Болконским

и Пьером Безуховым в «Войне и мире», Левиным в «Анне Карениной» и Нехлюдовым в «Воскресении».

Заглавие — «Казаки» — совершенно точно передает смысл и пафос произведения. Любопытно, что, выбирая в ходе работы разные названия, Толстой, однако, ни разу не остановился на «Оленине».

Тургенев, считавший Оленина лишним лицом в «Казаках», был, конечно, неправ. Идейного конфликта повести не было бы без Оленина. Но тот факт, что в жизни казачьей станицы Оленин — лишнее лицо, что поэзия и правда этой жизни существует и выражается независимо от него, несомненен. Не только для существования, но и для самосознания казачий мир не нуждается в Оленине. Этот мир прекрасен сам по себе и сам для себя.

Эпически величавое описание истории и быта гребенских казаков разворачивается в первых главах повести вне какой-либо связи с историей жизни Оленина. Впоследствии — в столкновении казаков с абреками, в замечательных сценах виноградной резки и станичного праздника, в войне, труде и веселье казаков — Оленин выступает как сторонний, хотя и очень заинтересованный наблюдатель. Из уроков Ерощки познает он и жизненную философию, и мораль этого паразитического и такого привлекательного для него мира.

В дневнике 1860 года Толстой записал: «Странно будет, ежели даром пройдет это мое обожание труда». В повести простая, близкая к природе, трудовая жизнь казаков утверждается как социальный и нравственный идеал. Труд — необходимая и радостная основа народной жизни, но труд не на помещицкой, а на своей земле. Так решил Толстой в начале 60-х годов самый злободневный вопрос эпохи.

«Будущность России казачество — свобода, равенство и обязательная военная служба каждого», — писал он в пору работы над «Казаками». Позднее он развивал свою мысль о вольной земле и говорил, что на этой идее может быть основана русская революция. Никто сильнее Толстого не выражал в своем творчестве эту мечту русского мужика, и никто больше его не строил утопических теорий, особенно в поздние годы, о мирных путях ее достижения.

Что же представляют собой в этом смысле «Казаки»? Мечту или действительность? Идиллию или реальную картину? Очевидно, что патриархально-крестьянская идиллия живет лишь в воспоминаниях Ерощки. И при первом знакомстве с Олениным, и потом много раз он повторяет:

«Прошло ты, мое времечко, не воротишься»; «Нынче уж и казаков таких нету. Глядеть скверно...»

На ранних стадиях работы у Толстого являлась мысль — Ерошку, в облике которого особенно ярко воплотился жизненный идеал казачьего мира, сделать товарищем и однолеткой Кирки (будущий Лукашка). В законченной повести Ерошка — воплощение доживающей истории, живая легенда, чуждая новой станице. К нему относятся либо враждебно, либо насмешливо все, кроме Оленина и племянника Лукашки. Ерошка в свое время «прост» был, денег не считал; теперешний же типичный представитель казачьего общества — хорунжий — оттягал сад у брата и ведет длинный политичный разговор с Олениным, чтобы выторговать лишнее за постой.

Свободная от крепостного права, казачья община не избежала развития новых отношений, с их властью чистогана и откровенной антигуманностью.

Не случайно, что человеческий, гуманный взгляд представляет в повести именно старик Ерошка. Он любит и жалеет всех: и убитого в разграбленном ауле ребеночка, и джигита, застреленного Лукашкой, и раненого зверя, и бабочку, по глупости летящую на огонь, и Оленина, которого девки не любят. Но сам он нелюбимый. «Нелюбимые мы с тобой, сироты!» — плача, говорит он Оленину.

Верный жизненной правде, писатель отказался от мысли рисовать в повести казачью идиллию. В лаконичных и точных художественных зарисовках он представил конец казачьей станицы, рождение в ней новых нравов, раскрыл трагедию ломки и уничтожения патриархального крестьянства. По мере работы над повестью старик Ерошка все более становился критиком современности, утверждающим свое отношение к миру — свободное, старокрестьянское.

Исторически жизнь гребенских казаков сложилась так, что их столкновения с соседями-горцами, защита от нападений абреков и походы на ту сторону, за Терек, были неизбежны. Постоянная опасность и необходимость защищать плоды своего труда развили в характере казаков удаль и молодечество. Вместе с Ерошкой, который в молодые годы сам был первым джигитом, автор любит удалью Лукашки и преисполнен уважения к храбрости врагов — горцев. Но считает, что все люди должны жить в мире. Как и многие другие самые дорогие Толстому мысли, эта мысль высказана Ерошкой: «Все бог сделал на радость человеку.

Ни в чем греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что бог дал, то и лопают. А наши говорят, что за это будем сковороды лизать. Я так думаю, что все одна фальшь». Надо жить и радоваться, потому что «сдохнешь... трава вырастет на могилке, вот и все».

Повесть утверждает красоту и значительность жизни самой по себе. Ни одно из созданий Толстого не проникнуто такой молодой верой в стихийную силу жизни и ее торжество, как «Казачи». И в этом смысле кавказская повесть намечает прямой переход к «Войне и миру».

Впервые в своем творчестве Толстой создал в «Казачах» не зарисовки народных типов, а цельные, ярко очерченные, своеобразные, не похожие друг на друга характеры людей из народа — величавой красавицы Марьяны, удальца Лукашки, мудреца Ерошки.

«Казачи» — одна из самых поэтических книг.

С самого начала повесть создавалась в полемике с романтическими сочинениями о Кавказе. Вместо воображаемых поэтических картин в духе А. А. Бестужева-Марлинского, «Амалат-беков, черкешенок, гор, обрывов, страшных потоков и опасностей», рисующихся Оленину, когда он едет на Кавказ, ему предстояло увидеть настоящую жизнь, подлинных людей и окружающую их природу.

Но эти действительные образы были не менее, а только иначе поэтичны. Воспроизвести поэзию реальности для Толстого — важнейшая художественная задача.

Все три «вершины» раннего творчества Толстого были ступенями его высокого пути к созданию прославленных в мировой литературе романов. Эти ступени расширили горизонт его реализма, углубили взгляд в поэзию действительности; они различны, но вместе с тем едины, органически цельны.



НАРОДНАЯ ГЕРОИЧЕСКАЯ ЭПОПЕЯ

(«Война и мир» Л. Н. Толстого)

ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ «ВОЙНЫ И МИРА»

Случалось ли вам, читатель, видеть фотографический портрет Льва Толстого той поры, когда он писал самое крупное из своих произведений — «Войну и мир»?

Светлое, счастливое выражение его лица на этом портрете, вдохновенный, сосредоточенный взгляд человека, увлеченного любимым делом, раскрывают глубокий смысл его признания, которое он сделал в одном из писем осенью 1863 года: «Я никогда не чувствовал свои умственные и даже все нравственные силы столько свободными и столько способными к работе. И работа эта есть у меня. Работа эта — роман из времени 1810 и 20-х годов, который занимает меня вполне с осени... Я теперь писатель в с е м и силами своей души, и пишу и обдумываю, как я еще никогда не писал и не обдумывал. Я счастливый и спокойный муж и отец, не имеющий ни перед кем тайны и никакого желанья, кроме того, чтобы все шло по-прежнему».

И действительно, это было лучшее время в долгой и трудной жизни Толстого — пора расцвета его физических и творческих сил. За год до начала работы над романом он

женится на дочери московского врача восемнадцатилетней Софье Андреевне Берс, принесшей в его яснополянский дом много тепла, радости, счастья.

Софья Андреевна в годы работы Толстого над «Войной и миром» была его единственной помощницей — с большим рвением занималась она перепиской рукописей романа, став первой в мире читательницей великого произведения.

В архиве писателя сохранилось более 5200 листов рукописей «Войны и мира» — бесценный подарок для исследователей! Изучая рукописный фонд романа, они смогли проследить историю его создания — от первоначального замысла до окончательного текста. О ней рассказывает и сам писатель в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868), а также в незаконченных предисловиях к роману.

В основных чертах эта история такова. Сначала Толстой задумал роман о декабристе, возвратившемся в Москву после 30-летней сибирской ссылки. Действие романа начиналось в 1856 году, накануне отмены крепостного права. Но затем писатель оставил это начало и перешел к 1825 году — эпохе восстания декабристов. Не осуществив и этого замысла, Толстой решил показать молодость своего героя, совпавшую с грозной и славной порой Отечественной войны 1812 года. Но и на этом писатель не остановился, а, по его словам, «так как война 12-го была в связи с 1805-м годом, то и все сочинение начал с этого времени».

Перенеся начало действия романа на полвека в глубь истории, Толстой решил «провести уже не одного, а многих... героинь и героев через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 года».

Свой грандиозный замысел — художественно запечатлеть полувековую историю России — писатель назвал «Три поры». Легко увидеть, что первая пора — это начало века, его первые полтора десятилетия, время молодости будущих декабристов, прошедших через бури Отечественной войны 1812 года. Вторая пора — это 20-е годы с их кульминацией — восстанием в Петербурге 14 декабря 1825 года. А третья пора — это 50-е годы, середина века, неудачный для русской армии конец Крымской войны, внезапная смерть Николая I, амнистия декабристов, их возвращение из ссылки, время ожидания и подготовки больших перемен в жизни России.

В ходе работы над произведением писателю пришлось сузить рамки своего первоначального замысла и сосредоточиться на первой поре, коснувшись лишь в эпилоге «Войны и мира» начала второй поры. Но и в таком «суженном» виде замысел оставался беспримерным по своему размаху и потребовал от писателя напряжения всех его сил.

Первый год работы над романом писатель потратил на поиски его начала. По признанию Толстого, он «бесчисленное количество раз начинал и бросал писать» свою «книгу», теряя и вновь обретая надежду высказать в ней все, что «хотелось и нужно высказать». Сохранилось пятнадцать вариантов начала романа. Внимательное их изучение показало, что основа замысла «Войны и мира» лежит в глубоком интересе писателя к истории, к общественно-политическим и философским вопросам.

Долгие годы среди многих исследователей романа прочно держалось мнение, что по первоначальному замыслу писателя «Война и мир» должна была явиться поэтической семейной хроникой двух старинных дворянских родов — Болконских и Ростовых, а исторические события должны были служить лишь фоном для хроники русской дворянской жизни первых десятилетий минувшего века. Поэтому они и оценивали первую законченную редакцию «Войны и мира» как «сословный дворянский роман с ярко выраженной дворянской идеологией», полагая, что лишь на самом последнем этапе работы над произведением Толстой изменил свой замысел и перенес центр внимания с «истории дворянских семейств на историю народа»¹.

Подобная легенда могла возникнуть только потому, что ее авторы не обращались к изучению рукописей романа и не посчитались с тем, что сам Толстой писал и говорил о замысле своего произведения.

Изучение творческой истории романа помогло похоронить и еще одну легенду об авторе «Войны и мира». Как известно, роман создавался в бурную эпоху русской жизни, когда только что прошла отмена крепостного права и в стране кипела напряженная общественно-политическая борьба, вызванная острой ломкой всего старого уклада. Нашлись тогда критики, упрекавшие Толстого в том, что он написал роман на историческую тему лишь для того,

¹ Э. Е. Зайденшур. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., «Книга», 1966, с. 5, 6.

чтобы «отвлечь» внимание читателей от злобы дня. В обращении писателя к истории эти критики увидели своего рода его бегство от современности.

Между тем роман Толстого был не просто связан с эпохой 60-х годов, а и мог возникнуть лишь в атмосфере кипения страстей вокруг главного вопроса эпохи, каким стал в ту пору вопрос о роли народа в истории, о его судьбах. Писатель стремился ответить на эти острейшие вопросы, которые перед ним, как и перед каждым мыслящим русским человеком, выдвигала современность.

Обратившись к прошлому, изображая картины исторических событий и образы их действительных участников, писатель стремился быть как можно более точным. «...Когда я пишу историческое, — подчеркивал Толстой, — я люблю быть до малейших подробностей верным действительности». Он изучил громадное количество материалов об эпохе Отечественной войны 1812 года — книг, исторических документов, воспоминаний, писем. Как указал сам Толстой в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», работая над романом, он собрал целую библиотеку книг об Отечественной войне 1812 года не только русских, но и многих иностранных авторов.

Книги эти и сегодня можно увидеть в Ясной Поляне. Многие их страницы хранят пометы Толстого, свидетельствующие о его критическом отношении к трудам русских историков-монархистов и французских авторов — бонапартистов. И те и другие изображали войну 1812 года как своего рода «состязание» двух венценосцев — России и Франции. При этом одни прославляли Наполеона Бонапарта, а другие — Александра I, видя в них непобедимых полководцев.

С первых же страниц «Войны и мира» Толстой вступил в полемику с казенной исторической наукой и дал в романе совершенно иное освещение событий великой эпохи, иную оценку историческим лицам.

Из книг русских и иностранных историков Толстой позаимствовал для «Войны и мира» лишь подлинные исторические документы — приказы, распоряжения, диспозиции и планы сражений, письма и т. д. Так, он внес в текст романа письма Александра I и Наполеона, которыми русский и французский императоры обменялись перед началом войны 1812 года. Мы находим в «Войне и мире» путанную диспозицию Аустерлицкого сражения, разработанную

немецким генералом на русской службе Вейротером, и «гениальную» диспозицию Бородинского сражения, составленную Наполеоном (Толстой показывает, что ни один из ее пунктов не был выполнен в ходе сражения).

Исключительно интересны подлинные письма Кутузова, включенные в главы «Войны и мира». Они служат блестящим подтверждением характеристики фельдмаршала, которая дана ему автором романа.

Вводя в свое повествование подлинные документы, позаимствованные в трудах историков или найденные в архивах, Толстой, как правило, не меняет в их тексте ни одного слова. Но все они служат одной цели — глубокому раскрытию смысла исторических событий, справедливой оценке деятельности исторических лиц, ставших действующими лицами «Войны и мира».

Характеризуя свою работу над документальными источниками, писатель указывал: «Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами...»

Позднее, готовясь к написанию романа об эпохе Петра I, Толстой говорил: «Все материалы я собирал с рвением ученого». То же самое он мог бы сказать и по поводу собирания источников для «Войны и мира».

Многое дали автору романа мемуары современников Отечественной войны. В «Записках о 1812 году Сергея Глинки, первого ратника московского ополчения» писатель нашел материалы для сцен, рисующих Москву в дни войны. В «Сочинениях Дениса Васильевича Давыдова», особенно в его «Дневнике партизанских действий 1812 года», Толстой нашел бесценный материал, легший в основу партизанских сцен «Войны и мира». В «Записках Алексея Петровича Ермолова» писатель почерпнул много важных сведений о действиях русских войск в пору их заграничных походов в 1805—1806 гг.

Ценные сведения дали Толстому книга А. Д. Бестужева-Рюмина «О происшествиях, случившихся в Москве во время пребывания в оной неприятеля в 1812 году», записи В. А. Перовского о его пребывании в плену у французов, «Походные записки артиллериста» Ильи Радожицкого и дневник С. Жихарева «Записки современника с 1805 по 1819 год».

Внимательно были прочитаны Толстым газеты и журналы эпохи Отечественной войны 1812 года. Много дней про-

вел он в рукописном отделении Румянцевского музея¹ и в архиве дворцового ведомства. Здесь писатель познакомился с большим числом неопубликованных документов (приказы и распоряжения, донесения и доклады, масонские рукописи и письма исторических лиц). В частной переписке и в не предназначавшихся для печати мемуарах современников 1812 года, по его просьбе присылавшихся в Ясную Поляну, Толстой находил драгоценные подробности, рисовавшие быт и характеры людей отошедшей эпохи. Этому же помогали и семейные предания: отец писателя, Николай Ильич, был участником Отечественной войны, и его рассказы явились теми первыми зернами, из которых вырос интерес Толстого к событиям 1812 года.

Перед тем как написать картину Бородинской битвы, Толстой выезжал в Бородино и составил план расположения русских и французских войск во время сражения.

Пробыв в Бородине два дня и дважды объехав поле боя, Толстой писал жене: «Я очень доволен, очень,— своей поездкой... Только бы дал бог здоровья и спокойствия, а я напишу такое Бородинское сражение, какого еще не было». И добавил шутливо: «Все хвастается!» В конце письма Толстой снова говорит о своей поездке: «В Бородине мне было приятно, и было сознание того, что я делаю дело...» Во время этой поездки Толстой старался отыскать живых участников знаменитого сражения.

Между рукописями «Войны и мира» хранится лист с заметками, которые Толстой сделал, находясь на Бородинском поле. «Даль видна на 25 верст»,— записал Толстой, зарисовав при этом линию горизонта и отметив, где протекают реки Колоча и Война, где расположены деревни Бородино, Горки, Псареве, Семеновское, Татариново. На том же листе отмечено движение солнца во время сражения: «солнце встает влево, назад» (то есть «в тылу русских войск»); «французам в глаза солнце».

Эти заметки писатель развернул в полную движения, красок и звуков картину Бородинского боя. Толстой утверждал, что лишь тогда художник сможет создать истинное произведение искусства, когда он полюбит в нем главную мысль. По его признанию, в «Войне и мире» он любил «мысль народную, вследствие войны 12-го года»².

¹ Ныне Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина.

² С. А. Толстая. Дневники, в 2-х томах, т. 1. 1862—1900. М., «Художественная литература», 1978, с. 502.

Если в ранних повестях и рассказах Толстого изображаются отдельные события и эпизоды из народной жизни, то «Война и мир» была задумана как произведение, в котором должна была получить художественное воплощение жизнь всего народа и всей России в один из критических моментов их истории.

«Общепарадная... война, которая пробудила, вызвала наружу и напрягла все внутренние силы народа, которая составила собою эпоху в его... истории и имела влияние на всю его последующую жизнь,— такая война представляет собою по превосходству эпическое событие и дает богатый материал для эпоса»¹.

В этих словах В. Г. Белинского дана не только характеристика русской жизни в «грозу двенадцатого года», как назвал эпоху нашей первой Отечественной войны Пушкин, но и предсказана (а можно сказать, и подсказана) форма художественного произведения, которое, как это предвидел великий критик, непременно должно было появиться в русской литературе.

Толстой долго искал определение жанровой формы «Войны и мира», да так и не нашел, оставив эту задачу для исследователей его творчества.

В одном из незавершенных предисловий к «Войне и миру» он говорит: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе... Русская художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой. Предлагаемое сочинение (...) не подходит по своему содержанию ни под понятие повести, ни еще (менее) под понятие романа».

В уже названной выше статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» Толстой ставит вопрос: что же такое его произведение? И дает следующий ответ: «Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось».

Вдумываясь в эти слова, мы приходим к выводу, что не случайно и в заглавии цитируемой статьи и в письмах он называет свое произведение к н и г о й. Однако современники писателя не удовлетворились этим и старались

¹ В. Г. Б е л и н с к и й. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. V. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 38.

найти более точное определение. Ближе других к решению этой задачи оказался И. С. Тургенев. Он увидел в «Войне и мире» род «произведения оригинального и обширного, соединяющего в себе вместе эпопею, исторический роман и очерк нравов...»¹. Из их соединения родился новый жанр, который уже в наше время получил наименование р о м а н а э п о п е и.

Предложивший этот термин профессор А. В. Чичерин пишет: «Роману-эпосе свойственна многосюжетность, наличие романов в романе (...) Это произведение большого масштаба, в котором частная жизнь связана с историей народа»². В другой работе тот же автор называет «Войну и мир» с в е р х р о м а н о м³.

Не все исследователи согласились с доводами А. В. Чичерина. Его главный оппонент, А. А. Сабуров, отвергал возможность соединения романа и эпоса в одно целое и предложил называть «Войну и мир» романом нового типа, который вобрал в себя «существенные черты эпического жанра»⁴.

Споры о жанровой природе великого произведения Толстого не закончены. Новые исследователи, видимо, выдвинули новые решения. Но пока что — вот уже более столетия — «Война и мир» печатается как роман и воспринимается читателями как роман, правда, особого типа.

А. М. Горький услышал однажды слова Толстого о «Войне и мире»: «Без ложной скромности — это как Илиада»⁵.

Главная особенность жанровой природы «Войны и мира» состоит в том, что, сохраняя основные «приметы» романа, она, по мере развертывания и усложнения сюжетного действия, приобретает черты эпоса. Это происходит благодаря тому, что всё показанное на ее страницах освещено «мыслью народной».

Повествование в «Войне и мире» построено на основе хронологической последовательности важнейших истори-

¹ И. С. Т у р г е н е в. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах. Сочинения, т. XV. М.—Л., «Наука», 1968, с. 107.

² А. В. Ч и ч е р и н. Возникновение романа-эпоса. М., «Советский писатель», 1958, с. 17—18.

³ В мире Толстого. Сб. статей. М., «Советский писатель», 1978, с. 174.

⁴ А. А. С а б у р о в. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., Изд-во МГУ, 1958, с. 592

⁵ М. Г о р ь к и й. Собр. соч. в 30-и томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1951, с. 284.

ческих событий, в которых принимают участие герои произведения.

В романе Толстого изображаются две войны: 1805—1807 годов и 1812 года, а также мирная жизнь в период между ними и после победы над Наполеоном.

По рукописям первого тома можно проследить, как постепенно складывалась композиция произведения, как формировались ее главные звенья, содержание которых было обозначено автором в заглавиях: «В Петербурге», «В Москве», «В деревне», «За границей». На последующих этапах работы главы, имевшие заголовки «За границей» и «Поход», Толстой объединил под общим заглавием «Война». Так, в первом томе романа военные сцены, начиная со второй части, выдвинулись на передний план.

Основное внимание автора во втором томе романа отдано сценам мирной жизни героев. В этих сценах во всем блеске выступает перед нами Толстой — искуснейший бытописатель.

Третий том «Войны и мира» целиком посвящен событиям Отечественной войны 1812 года.

В четвертом томе эпопеи Толстого дана картина разгрома наполеоновских полчищ русской армией и народом, изображена могучая «дубина народной войны», как называет писатель действия партизанских отрядов.

В эпилоге романа обрисована жизнь главных действующих лиц романа в условиях 20-х годов минувшего века, когда в русском обществе вызревало и подготавливалось восстание декабристов. Толстой дает читателям понять, какими путями пойдут оставшиеся в живых герои романа, когда действительность поставит их лицом к лицу с новыми историческими событиями.

С первых глав первого тома романа и до последних глав эпилога последовательно и планомерно развиваются тема войны и мира, органически между собой связанные. Рукописи романа свидетельствуют, что эта органическая взаимосвязь двух основных тем была найдена писателем не сразу, что на поиски начала романа, на разработку его экспозиции Толстой потратил более года. Создав пятнадцать вариантов начала произведения, Толстой нашел наконец такую завязку романа, которая сразу же вводит читателя в «суть дела». В чем же видел ее Толстой, начиная роман со сцен мирной жизни своих героев? «Война во всем», — пишет он на полях рукописи первых глав романа.

Эта мысль и легла в основу картин, открывающих первый том «Войны и мира». Гости, собравшиеся в салоне придворной фрейлины, ведут политические разговоры и споры о Наполеоне, о военном союзе с Австрией и Пруссией, о предстоящей войне России с наполеоновской Францией. Так Толстой вводит читателей в историческую обстановку, сложившуюся к тому моменту, когда Россия вступила в свою первую войну с Наполеоном.

Уже в начале романа писателем достигнуто сопряжение частной, личной, отдельной жизни персонажей романа с жизнью общей, народной, национальной и — еще шире — общеевропейской и мировой. У Романа Роллана были основания сказать о «Войне и мире»: «...Величие «Войны и мира» заключается прежде всего в воскрешении исторической эпохи, когда пришли в движение целые народы и нации столкнулись на поле битвы. Народы — истинные герои этого романа...»¹

Добиваясь, как отметил Роллан, «правдивости исторического полотна в целом», Толстой вложил громадный труд в создание образов действующих лиц романа. По подсчетам исследователей их здесь более шестисот. Бесконечной живой чередой движутся они по страницам «Войны и мира», каждое со своим обликом, своей ролью в романе и своей судьбой.

ЧЕРЕДА ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ

Характеризуя многообразие персонажей «Войны и мира», Толстой указывал, что наряду с «полуисторическими, полубытовыми, полувывмышленными великими характерными лицами великой эпохи» его интересовали «и молодые и старые люди, и мужчины и женщины того времени». В их среде жили его любимые герои. «Там есть славные люди. Я их очень люблю», — признавался писатель.

Свою любовь к Андрею Болконскому и Пьеру Безухову, к Наташе и Пете Ростовым Толстой умеет передать читателям романа. «Не было Наташи Ростовской, — говорит А. С. Серафимович, — явился Толстой и создал ее в «Войне и мире». И она пришла к нам, прелестная, обаятельная,

¹ Ромэн Роллан. Собр. соч. в 14-ти томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1954, с. 266.

с чудесным голосом, живая как ртуть, удивительно цельная, богатая внутренне. И ею можно увлечься, ее можно полюбить, как живую. Ее, как живую, не вытравить из памяти, как не вытравить из памяти живого, близкого человека в семье или близкого друга¹.

Увидев в Наташе «поэтическую, переполненную жизнью, прелестную девушку», князь Андрей особенно радовался тому, что в ее характере не было «общего светского отпечатка», ни малейшей искусственности, манерности и притворства.

Наташа наделена редкой способностью безошибочно распознавать в людях их истинную сущность. «...Из всего общества более всех одаренная способностью чувствовать оттенки интонаций, взглядов и выражений лиц», Наташа дает меткие характеристики своего старшего брата («Что ж Николай? Он как все!») и Пьера Безухова, Бориса Друбецкого и Василия Денисова, Долохова и Берга, Сони и многих других персонажей «Войны и мира». Наташа «умела понять всё то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке».

По складу мыслей, по чувствам и привычкам Наташа Ростова — глубоко русский человек, близко к сердцу принимающий беду, какой явилось для родины наполеоновское нашествие. Ею, говорит писатель, овладело «чувство возмущения против Наполеона, осмелившегося презирать Россию и державшего завоевать ее».

В эпилоге романа мы видим Наташу преданной женой Пьера Безухова, разделяющей его взгляды, живущей общими с ним интересами. А в одном из вариантов эпилога Наташа выступает как жена декабриста, готовая, если будет нужно, поехать вслед за мужем в сибирскую ссылку.

Никакие испытания, выпавшие на долю Наташи и Пьера, не смогли погасить их жизнелюбие. Они остаются убежденными оптимистами, ибо, по мысли Пьера, «пока есть жизнь, есть и счастье. Впереди много, много».

К людям «ростовской породы» принадлежат не только волшебница Наташа, как зовет ее влюбленный в нее гусар Василий Денисов, и не только ее юный брат Петя, но и старший брат Николай Ростов, при первом знакомстве с ним вызывающий у нас добрые чувства. Но чем дальше

¹ А. С. Серафимович. Сборник неопубликованных произведений и материалов. М., Гослитиздат, 1958, с. 288—289.

развиваются события, тем сильнее мы убеждаемся в том, что Николай превращается не просто в заурядного, посредственного службиста, а с годами становится откровенным защитником старых порядков, угрожая Пьеру по первому приказу Аракчеева пойти «рубить головы» друзьям Пьера, если они осмелятся выступить против правительства.

Есть свой глубокий смысл в том, что кадровый офицер русской армии Николай Ростов не участвует в Бородинском сражении. Толстой как бы лишил его этой высокой чести...

Эта высокая честь принадлежала таким людям, как князь Андрей Болконский, капитан Тимохин и другие офицеры и солдаты полка, уважительно называвшие своего командира «наш князь».

В одном из первых конспектов романа об Андрее Болконском сказано: «Молодой князь вел жизнь безупречной нравственной чистоты в противность обычаям тогдашней молодежи». И не только молодежи. Знакомая с ним читателей на первых же страницах романа, Толстой говорит о его отношении к гостям салона придворной дамы Шерер: «Ему, видимо, все бывшие в гостиной не только были знакомы, но уж надоели ему так, что и смотреть на них и слушать их ему было очень скучно».

Принадлежа к среде высшей дворянской знати, князь Андрей тяготится необходимостью поддерживать с нею связи. «Эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по мне», — с горечью признается он своему другу Пьеру Безухову, встретив его в салоне Шерер.

Поступив на военную службу, Андрей Болконский, как говорит о нем Кутузов, стремится идти «дорогой чести», а не ищет для себя выгодного и спокойного места. Когда он прибыл в Западную армию, ему было предложено остаться в свите императора, а он попросил назначить его в полк, чем «навсегда потерял себя в придворном мире».

Князь Андрей прошел строгую школу отцовского воспитания. Усвоив трезвый, ясный взгляд на жизнь, он обладает обостренным чувством долга. Прощаясь с сыном в день его отъезда в армию, старый князь Болконский напутствует сына словами: «Помни одно, князь Андрей: коли тебя убьют, мне, старику, больно будет... а коли узнаю, что ты повел себя не как сын Николая Болконского, мне... будет стыдно!» «Этого вы могли бы не говорить мне, батюшка», — твердо отвечает ему князь Андрей.

И на военной и на государственной службе Болконский

ведет себя как человек, обладающий независимым характером, смело высказывает свои суждения.

После Шенграбенского сражения, в котором геройски вели себя артиллеристы батареи Тушина, последний был вызван в штаб Багратиона. Тушин страшно перепугался, когда его строго спросили: как могли быть оставлены две пушки на поле боя? Он не знал, что ответить. За него вступился Болконский. «Ваше сиятельство,— прервал князь Андрей молчание своим резким голосом,— вы меня изволили послать к батарее капитана Тушина. Я был там и нашел две трети людей и лошадей перебитыми, два орудия исковерканными, и прикрытия никакого».

Но самое важное было им сказано дальше: «И ежели, ваше сиятельство, позволите мне высказать свое мнение,— продолжал он,— то успехом дня мы обязаны более всего действию этой батареи и геройской стойкости капитана Тушина с его ротой...»

И сколько таких эпизодов в романе, в которых проявляет себя сильная, волевая, деятельная натура Андрея Болконского!

Эти черты его характера становятся особенно рельефными потому, что образ князя Андрея постоянно сопоставляется в романе с образом Пьера Безухова. В ранних редакциях «Войны и мира» их контрастность подчеркнута еще сильнее, чем в окончательном тексте. «Он и его друг Андрей,— говорит о Пьере Толстой,— в этом взгляде на жизнь были до странности противоположны один другому». Князь Андрей «с первой молодости считал свою жизнь конченною», уверял Пьера, что ни во что не хочет и не будет вмешиваться, но «с практической цепкостью ухватывался за каждое дело и, увлекаясь сам, и других увлекал в деятельность». А его друг Пьер «всегда хотел что-то сделать», но «он ничего не умел сделать того, что хотел».

Их дружба основана не только на чувстве глубокой взаимной симпатии, но и на присутствии им обоим стремлении к деятельному участию в «общей жизни», к поискам в ней своего места и дела.

«Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» Эти вопросы мучили в равной мере и Пьера и князя Андрея. И в поисках ответов на эти «вечные вопросы» каждый из них идет своим путем, на котором им приходится испытать немало

бед и горя, утрат и разочарований, обид и заблуждений.

Любя своих «славных людей», Толстой не идеализирует их, не скрывает присущих им слабостей и недостатков. Достаточно напомнить об аристократических предрассудках князя Андрея, о честолюбии и славолюбии, владевшими им в ту пору, когда он мечтал о своем «Тулоне», который бы увенчал его лаврами, какие в свое время приобрел Наполеон. Или вспомним о буйной молодости Пьера, когда он вращался в среде петербургской «золотой молодежи».

Толстой считал, что историк и художник по-разному подходят к оценке людей прошедшей эпохи: «Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-нибудь одной цели, есть герои; для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди». Сказанное здесь Толстым относится к историческим лицам. Но этим же принципом писатель руководствовался, создавая образы «лиц полувымышленных», а также «совершенно вымышленных».

Все они предстают перед нами на страницах романа как живые люди, каждому из которых ничто человеческое не было чуждо.

Необыкновенная живость действующих лиц «Войны и мира» привела уже первых читателей романа к мысли о том, что едва ли не за каждым его персонажем стоит действительное лицо. Княгиня Луиза Ивановна Волконская, жена троюродного брата Толстого, просила его сообщить, с кого он «списал» князя Андрея Болконского? И вот что ответил ей писатель: «Андрей Болконский — никто, как и всякое лицо романиста, а не писателя личностей или мемуаров. Я бы стыдился печататься, если бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить». В том же письме Толстой рассказал о том, как возник у него образ князя Андрея и как определилась его роль в романе.

Однако писатель не отрицал, что отдельные черты характеров некоторых персонажей «Войны и мира» были им заимствованы у действительных лиц. Так, старому князю Болконскому он придал черты своего деда по матери князя Николая Сергеевича Волконского. Княжна Марья и в характере и во внешнем облике многое унаследовала от матери писателя — Марии Николаевны Толстой, урожденной Волконской. В старом графе Ростове увековечены некоторые черты деда Толстого по отцу. А когда писателя спраши-

вали, где он отыскал Наташу, он шутиливо отвечал: «Я взял Таню, перетолок ее с Соней и получилась Наташа!» Таня — это Татьяна Андреевна Кузминская, сестра жены Толстого — Софьи Андреевны. Татьяна Андреевна до конца дней своих была уверена, что Наташа Ростова «списана» с нее¹

Подобное убеждение возникло у нее, скорее всего, потому, что Толстой спрашивал у художника М. С. Башилова, создававшего первые иллюстрации к «Войне и миру»: «Нельзя ли Наташе придать тип Танечки Берс?» Из этой просьбы, однако, вовсе не следовало, что Толстой придавал Тане Берс значение прототипа (или, как он говорил, первообраза) Наташи Ростовой. Лишь внешним обликом и некоторыми чертами характера послужила она писателю для создания образа героини романа, жившей в иную эпоху, наделенной совершенно иной судьбой.

В наше время исследователи творчества Толстого более осторожно относятся к вопросу о прототипах героев его произведений, нежели это делали современники писателя. Так, его биограф пишет: «Вообще документальные данные об обоих дедах Л. Н. Толстого не подтверждают установившегося мнения о полном тождестве графа И. А. Ростова и князя Н. А. Болконского с дедами автора»²

В подлинном творчестве нет и не может быть полного тождества между создаваемыми художником образами и их реальными прототипами. Последние служат лишь сырым материалом, который переплавляется художником в образы, возникающие по законам типизации.

«Роман «Война и мир», — говорит критик Д. И. Писарев в статье «Старое барство», — представляет нам целый букет разнообразных и превосходно отделанных характеров, мужских и женских, старых и молодых. Особенно богат выбор молодых мужских характеров»³.

Кроме названных выше персонажей, в этот «букет» входят братья Курагины — Ипполит и Анатолий. Знакомство с Анатолием, устроенное его сестрой, светской красавицей Элен, едва не стоило жизни Наташе Ростовой. Уже в ранних рукописях романа Анатолий Курагин получил вполне законченную характеристику: «Анатолий: гадость для га-

¹ Т. А. Кузминская. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Воспоминания. Тула, 1958, с. 337.

² Н. Н. Гусев. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 37.

³ Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, т. 4. М., Гослитиздат. 1956, с. 371.

дости. Он, как красивая кукла, ничего нет в глазах». Под стать ему Борис Друбецкой, Берг, Долохов и другие господа, не очень заботящиеся о моральной стороне своих поступков.

Д. И. Писарев говорит о Борисе Друбецком как о «великосветском Молчалине». Борис «легко и быстро доберется (...) до таких известных степеней; до которых никогда не доползет простой Молчалин»¹. Разоткровенничавшись с Николаем Ростовым, Борис так определяет свою жизненную задачу: «...Пойдя по карьере военной службы, надо стараться сделать, коль возможно, блестящую карьеру». И он ее делает!

Столь же откровенным карьеристом обрисован в романе Берг, женившийся на старшей сестре Наташи, скучной Вере. Он, пишет Толстой, «жизнь свою считал не годами, а высочайшими наградами».

Не щадит автор романа и людей старшего поколения, принадлежащих к высшим кругам дворянского общества. Например, о князе Василии Курагине сказано, что он умел пользоваться людьми и ловко скрывал это умение, прикрывая его тонким исполнением правил светского этикета. В ранних рукописях романа Толстой называет князя Василия «пролазой».

Прочитав роман Толстого, М. Е. Салтыков-Щедрин в присущей ему манере заметил: «А вот наше, так называемое, «высшее общество» граф лихо прохватил...»² Добавим к этим словам, что, обличая высшее общество, автор «Войны и мира» пользуется по преимуществу средствами юмора, нередко довольно «ядовитого». К сатирическим средствам обличения он перейдет в поздние годы своего творчества, создавая роман «Воскресение», комедию «Плоды просвещения» и другие замечательные произведения.

1812 ГОД В РОМАНЕ

В суровом и торжественном тоне начинается Толстой повествование о событиях «славной для России эпохи 1812 года»: «Двенадцатого июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть совершилось

¹ Д. И. Писарев. Соч. в 4-х томах, т. 4, с. 374.

² Т. А. Кузминская. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне, с. 343.

противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие».

Когда «силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию», наш народ поднялся на священную, освободительную войну. Толстой показывает в романе, в какой могучий порыв вырос «скрытый патриотизм», живший в сердце каждого истинно русского человека, любившего свою родину. Как пишет Толстой, в Отечественной войне 1812 года «цель народа была одна: очистить свою землю от нашествия». К осуществлению этой цели были устремлены помыслы всех подлинных патриотов — от главнокомандующего Кутузова до рядового солдата и крестьянина-ополченца. К этой же цели стремились Андрей Болконский и Пьер Безухов, Василий Денисов и капитан Тимохин. Ради нее отдает жизнь юный Петя Ростов. Всей душой желают победы над врагом Наташа Ростова и Марья Болконская.

Нет оснований сомневаться в истинности патриотических чувств, владевших и старым князем Болконским и Николаем Ростовым, в характере которых причудливо соединялись положительные и отрицательные черты. В то же время писатель убеждает нас в полном отсутствии патриотизма у таких людей, как князь Василий Курагин и его дети — Ипполит, Анатолий и Элен. Сколько бы ни бранили Наполеона знатные гости, собравшиеся в салоне Анны Павловны Шерер, мы не найдем у них ни капли истинно патриотического чувства.

Отнюдь не любовью к родине (у них нет этой любви!) руководствуются Борис Друбецкой и Долохов, поступающие в действующую армию. Первый изучает «неписаную субординацию», чтобы сделать карьеру. Второй старается отличиться, чтобы поскорее вернуть себе офицерское звание, а затем получить награды и чины. Военный чиновник Берг в оставленной жителями Москве скупает по дешевке вещи... Война, как это показано в романе Толстого, сурово проверяет человека. Толстой словно бы ставит всех действующих лиц своего романа перед лицом смертельной опасности, нависшей над родиной, и как бы спрашивает у них: «Ну-ка, что вы за люди? Как вы себя поведете в эту тяжкую для отчества годину, чем поможете народу, защищающему землю от вражеского нашествия?»

В сущности, почти все главы третьего и четвертого томов «Войны и мира» написаны для того, чтобы герои романа дали ответ на этот главный вопрос.

Надвигавшаяся на древнюю русскую столицу беда мало беспокоила высшие круги дворянского общества. Пошумев в Слободском дворце во время встречи с императором и выказав патриотизм, они зажили по-прежнему. «Трудно было верить, что действительно Россия в опасности и что члены Английского клуба суть вместе с тем и сыны отечества, готовые для него на всякую жертву», — с иронией пишет Толстой.

Военный губернатор Москвы граф Ф. В. Растопчин успокаивал жителей столицы глупейшими афишками, в которых высмеивались французы и говорилось, что «они все карлики и что их троих одна баба вилами закинет». В великосветском салоне Жюли Друбецкой, как и во многих других «обществах» Москвы, было условлено говорить только по-русски, а те, которые по забывчивости говорили по-французски, платили штраф «в пользу комитета пожертвованний». Вот и весь «вклад» в дело защиты родины, вносившийся салонными «патриотами».

Не в великосветских гостиных, не в дворцовых палатах, не в государственной штаб-квартире, а на полях сражений решался страшный вопрос о жизни и смерти отечества. Судьбу родины взял в свои руки народ, по воле которого, Толстой это подчеркивает, вопреки желанию царя и правящей верхушки, главнокомандующим русскими войсками был назначен Михаил Илларионович Кутузов. Он стал подлинным вождем армии и народа. Толстой показал это уже в картине первой встречи Кутузова с войсками в Царевом Займище, когда он сумел вселить в воинов уверенность, что Россия будет спасена и победа над врагом будет одержана. Кутузов был назначен главнокомандующим 8 августа, а уже 26 августа (7 сентября по новому стилю) он дал Бородинское сражение, приведшее к перелому в ходе войны и предрешившее ее конечный исход.

Толстой не напрасно обещал дать такое описание Бородина, какого еще не было в литературе. И в рассказе о подготовке к сражению русских и французских войск, и в картине самого боя, и, главное, в оценке его итогов и последствий Толстой решительно разошелся со всеми официальными историками — русскими и иностранными, писавшими о 1812 годе.

Все они утверждали, что Наполеон одержал победу над русскими войсками и их полководцем Кутузовым на Бородинском поле. «Официальную версию о «великой победе

под Москвой», — пишет академик Е. В. Тарле, — французская историография заимствовала из предназначенных для французской публики победоносных реляций императора. Ненавидевшие Кутузова царь и его окружение, со своей стороны, охотно приняли версию о поражении русской армии под Бородином¹.

Е. В. Тарле среди других документов приводит письмо генерала Ф. Ф. Винценгероде императору Александру, посланное из действующей армии 13 сентября 1812 года: «Что бы ни говорили, но последствия достаточно доказывают, что сражение было проиграно». То же самое писали царю и другие генералы-иноземцы, состоявшие на службе в русской армии и бывшие очевидцами сражения.

Прусский генерал и военный теоретик К. фон Клаузевиц, французский писатель де Боссе, русский генерал и военный историк М. Богданович, составивший «по высочайшему повелению» описание войны 1812 года, а также и многие другие «авторитеты» без колебаний и оговорок приписывали Наполеону победу под Бородином.

Толстой был возмущен беззастенчивым искажением правды о 1812 годе, с которым он столкнулся в книгах казенных историков. «...Книги, написанные в этом тоне, все истории... я бы жег и казнил авторов», — с гневом говорит он в одном из ранних вариантов сцен Бородинской битвы.

Для Толстого не было ни малейшего сомнения в том, что на Бородинском поле русская армия одержала величайшую победу над своими противниками, имевшую огромные последствия. «Бородино — лучшая слава русского войска», — говорит он в последнем томе «Войны и мира». Он славит Кутузова, первого, кто твердо заявил: «Бородинское сражение есть победа». В другом месте Толстой говорит, что Бородинская битва — «необыкновенное, не повторявшееся и не имевшее примеров явление», что оно «есть одно из самых поучительных явлений истории».

Нужно подчеркнуть, что в оценке Бородинского сражения и его значения для дальнейшего хода Отечественной войны Толстой полностью сходил с Кутузовым, его близкими помощниками по командованию войсками, а также с рядовыми участниками битвы — солдатами и ополченцами. «...У нас...» — пишет Е. В. Тарле, — есть ряд показа-

ний, что вечером 7 сентября, когда ночная темнота оборвала бой, а русская армия осталась стоять на поле битвы, никто ни среди солдат, ни среди командного состава не считал сражение проигранным. Напротив, громко говорили о победе, о завтрашнем наступлении на французов...

Русская армия, половина которой осталась лежать на Бородинском поле, и не чувствовала и не признавала себя побежденной, как не чувствовал и не признавал этого и ее полководец¹.

Именно такими — не побежденными, а победителями — рисует Толстой Кутузова и его боевых соратников в памятный день Бородинской битвы.

У русских воинов, участвовавших в Бородинском сражении, не возникало вопроса о том, каков будет его исход. Для каждого из них он мог быть только один: победа любой ценой! Каждый понимал, что от этого боя зависит судьба родины.

Настроение русских воинов перед Бородинской битвой выразил Андрей Болконский в беседе со своим другом Пьером Безуховым: «Считаю, что от нас действительно будет зависеть завтрашний день... От того чувства, которое есть во мне, в нем, — он указал на Тимохина, — в каждом солдате».

И капитан Тимохин подтверждает эту уверенность своего полкового командира. Он говорит: «Что себя жалеть теперь! Солдаты в моем батальоне, поверите ли, не стали водку пить: не такой день, говорят».

И, как бы подводя итоги своим размышлениям о ходе войны, опираясь на свой боевой опыт, князь Андрей говорит внимательно слушающему его Пьеру: «Сражение выигрывает тот, кто твердо решил его выиграть... что бы там ни было, что бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра. Завтра, что бы там ни было, мы выиграем сражение!»

Такой же твердой уверенностью были проникнуты и солдаты, и строевые командиры, и Кутузов.

Князь Андрей настойчиво и убежденно говорит о том, что для него и для всех русских воинов-патриотов навязанная Наполеоном война не есть игра в шахматы, а серьезнейшее дело, от исхода которого зависит будущее каждого рус-

¹ Е. В. Тарле. 1812 год. М., Изд-во АН СССР, 1959, с. 559.

¹ Е. В. Тарле. 1812 год, с. 560—561.

ского человека. «Так же думает Тимохин и вся армия», — снова подчеркивает он, характеризуя единомыслие русских воинов, вставших насмерть на Бородинском поле.

В единстве боевого настроения армии Толстой видел главный нерв войны — решающее условие победы. Рождалось это настроение из «теплоты патриотизма», согревающей сердце каждого русского воина, «из чувства, которое лежало в душе главнокомандующего, так же, как и в душе каждого русского человека».

И русская армия, и армия Наполеона понесли на Бородинском поле страшные потери. Но если Кутузов и его сподвижники были уверены в том, что Бородино — это победа русского оружия, которая коренным образом изменит все дальнейшее течение войны, то Наполеон и его маршалы, хотя и писали в реляциях о победе, испытывали панический страх перед грозным противником и предчувствовали свой близкий крах.

Завершая описание Бородинской битвы, Толстой сравнивает французское нашествие с разъяренным зверем и говорит, что «оно должно было погибнуть, истекая кровью от смертельной, нанесенной при Бородине раны», ибо «удар был смертелен».

Что же, по Толстому, принесло с собою Бородино? «Прямым следствием Бородинского сражения, — говорит писатель, — было беспричинное бегство Наполеона из Москвы, возвращение по старой Смоленской дороге, погибель пятисоттысячного нашествия и погибель наполеоновской Франции, на которую в первый раз под Бородином была наложена рука сильнейшего духом противника». Наполеон и его воины в этом бою утратили «нравственное сознание превосходства».

Толстой посвятил описанию Бородинской битвы двадцать одну главу третьего тома «Войны и мира». Повествование о Бородине есть, несомненно, центральная, вершинная часть всего романа-эпопеи. На Бородинском поле — вслед за Кутузовым, Болконским, Тимохиным и другими воинами — Пьер Безухов понял весь смысл и все значение этой войны как священной, освободительной войны, которую русский народ вел за свою землю, за родину.

Уже на первых страницах «Войны и мира» возникает спор о Наполеоне — его начинают гости салона знатной дамы Анны Павловны Шерер. Заканчивается этот спор лишь в эпилоге романа.

Для автора «Войны и мира» не только не было ничего привлекательного в Наполеоне, но, напротив, Толстой всегда считал его человеком, у которого были «помячены ум и совесть», и поэтому все его поступки «были слишком противоположны правде и добру». Не государственный деятель, умеющий читать в умах и душах людей, а избалованный, капризный и самовлюбленный позер — таким предстает император Франции во многих сценах романа.

Вспомним, например, сцену приема Наполеоном русского посла Балашева, приехавшего с письмом от императора Александра. «Несмотря на привычку Балашева к придворной торжественности, — пишет Толстой, — роскошь и пышность двора Наполеона поразили его». Принимая Балашева, Наполеон все рассчитал для того, чтобы произвести на русского посла неотразимое впечатление силы и величия, могущества и благородства. Он принял Балашева в «самое выгодное свое время — утром». Он был наряжен в «самый, по его мнению, величественный свой костюм — открытый мундир с лентой *légion d'honneur*¹ на белом пикейном жилете и ботфорты, которые употребляли для верховой езды». По его указанию были сделаны разные приготовления для приема русского посла. «Сбор блестящей свиты у подъезда был тоже рассчитан». «Он вышел, быстро подрагивая на каждом шагу и откинув несколько назад голову. Вся его потолстевшая, короткая фигура с широкими, толстыми плечами и невольно выставленным вперед животом и грудью, имела тот предстательный, осанистый вид, который имеют в холе живущие сорокалетние люди».

В одном из ранних вариантов этой сцены Толстой явно иронически изображает манеру Наполеона вести разговор. Принимая Балашева, Наполеон начал говорить о том, что он не меньше, чем император Александр, хочет мира. «Но, — пишет Толстой, — он начал говорить, и уже одно слово независимо от его воли, погоняя другое, вырывалось из него...» И он тут же перешел к «перечислению своих обид на Александра».

¹ Почетного легиона (франц.).

Наполеон не дает Балашеву говорить, «особенно говорить то, что было неприятно ему». «Ему,— пишет Толстой,— нужно было говорить самому одному, доказывать, что он прав, что он добр, что он велик». Толстой показывает эту черту Наполеона как черту типичную и вместе с тем особенно характерную для Наполеона. Не только с Балашевым, а и с другими послами иностранных держав он «беседует» в таком же тоне.

Заканчивая «беседу» с Балашевым, Наполеон разражается угрозами по адресу России. «Да, вот что с вами будет, вот что вы выиграли, удалившись от меня,— заключил Наполеон, начавший говорить с Балашевым с твердым намерением узнать взгляд императора Александра на дела войны и с намерением выговорить настоящий мир».

И во многих других сценах романа Наполеон предстает перед нами как человек, «невластный управлять своим языком». Эта черта из ранних вариантов перенесена и в окончательный текст эпизода. Указав, что Наполеон стал говорить Балашеву совсем не то, что хотел, Толстой замечает: «Но он уже начал говорить, и чем больше он говорил, тем менее он был в состоянии управлять своею речью». Не дав Балашеву сказать то, что ему было поручено, «он продолжал говорить с тем красноречием и невоздержанием раздраженности, к которому так склонны балованные люди».

Описывая беседу Наполеона с русским послом, Толстой отмечает яркую подробность. Как только Наполеон стал раздражаться, «лицо его дрогнуло, левая икра ноги начала мерно дрожать». И Балашев, «не раз опуская глаза, невольно наблюдал дрожанье икры в левой ноге Наполеона, которое тем более усиливалось, чем более он возвышал голос». Когда Балашев изложил требования русского правительства, лицо Наполеона как будто окаменело «и левая нога дрожала еще быстрее, чем прежде».

Наполеон не только знал об этом своем физическом недостатке, но и видел «великий признак» в дрожании своей левой ноги. Толстой тут ничего не придумал: биографы Наполеона приводят эту мелкую, казалось бы, но любопытную и, главное, характерную подробность.

Решив, что русский посол всецело перешел на его сторону и «должен радоваться унижению своего бывшего господина», Наполеон захотел «обласкать» Балашева. Он «поднял руку к лицу сорокалетнего русского генерала и, взяв его

за ухо, слегка дернул...». Оказывается, что этот унижающий человеческое достоинство жест считался «величайшей честью и милостью при французском дворе».

Среди других подробностей, характеризующих Наполеона, в той же сцене отмечена его манера «смотреть мимо» собеседника.

Встретив русского посла, он «взглянул в лицо Балашева своими большими глазами и тотчас же стал смотреть мимо него». Толстой задерживается на этой подробности и находит нужным сопроводить ее авторским комментарием. «Очевидно было,— говорит писатель,— что его (Наполеона.— К. Л.) не интересовала нисколько личность Балашева. Видно было, что только то, что происходило в его душе, имело интерес для него. Все, что было вне его, не имело для него значения, потому что все в мире, как ему казалось, зависело только от его воли».

Может показаться, что из такого «частного» случая, как невнимание Наполеона к русскому послу, Толстой сделал слишком серьезные выводы. Но сцене встречи с Балашевым предшествовали и другие эпизоды, в которых также проявилась эта манера Наполеона «смотреть мимо» людей. Достаточно вспомнить эпизод с польскими уланами, бросившимися в реку Вилию, чтобы угодить императору. Они тонули, а Наполеон даже не глядел на них. Вспомним сцену поездки Наполеона по Аустерлицкому полю сражения, где он проявил полнейшее равнодушие к убитым, раненым и умирающим.

Мнимое величие Наполеона с особенной силой обличается в сцене, изображающей его на Поклонной горе, откуда он любовался дивной панорамой Москвы. «Вот она, эта столица; она лежит у моих ног, ожидая судьбы своей... Одно мое слово, одно движение моей руки, и погибла эта древняя столица...»

Долго, но напрасно ждал Наполеон появления депутации московских «бояр» с ключами от величественного города, раскинувшегося перед его глазами. Жестокий и вероломный завоеватель оказался в жалком и смешном положении...

И в описании поступков Наполеона, и в его портрете, и в авторских высказываниях о нем выражено открытое и резкое осуждение императора Франции.

Гневно отвергая книги о Наполеоне, авторы которых каждое его слово и каждое его действие находили гениальными, Толстой говорит в «Войне и мире»: «Но нам при-

завать его гениальность, чтобы скрыть свой стыд, слава богу, нет причины. Мы заплатили за то, чтоб иметь право просто и прямо смотреть на дело, и мы не уступим этого права».

Отрицательное отношение Толстого к личности и деятельности Наполеона сложилось задолго до того, как он приступил к созданию «Войны и мира». В 1857 году он читал книгу Ласказа — личного секретаря Наполеона, сопровождавшего его в ссылку на остров Святой Елены. Из этой книги «*Mémoires de Sainte Hélène*», вышедшей в 1823 году, Толстой выписал слова Наполеона: «Я естественный посредник между прошедшим и настоящим. Может быть, короли еще будут нуждаться во мне против вышедших из повиновения народов». Приведя это «признание», Толстой пометил в своей записной книжке: «Объяснение всей моральной концепции Наполеона». Узурпировав власть во Франции, он заставил повиноваться ему и многих королей других стран.

Двумя месяцами ранее Толстой, находясь в столице Франции, посетил Дом инвалидов, где под куполом собора находится громадный, сооруженный из дорогих горных пород саркофаг с останками Наполеона, перевезенными в 1840 году с острова Святой Елены. Толстой видел, как толпы французов и множество иностранных туристов идут сюда, чтобы поклониться праху завоевателя. Удрученный этим зрелищем, он записал тогда в дневнике: «Обогащение злодея ужасно».

Позднее, уже в годы работы над «Войной и миром», он встретился с обоготворением Наполеона в сочинениях русских и зарубежных авторов, которые были бонапартистами по их убеждениям. Толстой вступил с ними в решительную полемику на страницах своего романа.

При этом он опирался на антибонапартовские традиции, развивавшиеся задолго до него выдающимися русскими и зарубежными писателями. В их числе были Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Герцен, Достоевский, Байрон, Стендаль, Беранже и другие деятели мировой прогрессивной литературы, выступавшие против обожествления Наполеона.

Пушкин, обратившийся к наполеоновской теме в поэтических произведениях («Наполеон», «Недвижный страж дремал на царственном пороге...»), продолжил ее в прозе, сделав похожим на Наполеона игрока Германна в повести «Пиковая дама». Следуя ему, Гоголь указывает на сходство

с Бонапартом предпринимателя Чичикова из «Мертвых душ».

Велика роль наполеоновской темы в романе Достоевского «Преступление и наказание». Его главный герой, студент Раскольников, объясняя, почему он убил старуху-процентщицу, говорит, что действовал вдохновляемый примером Наполеона. Герой романа Достоевского испытал на себе страшное, разъедающее душу влияние наполеоновского культа «сверхчеловека».

Наполеоновская легенда была порождена буржуазным обществом, что отчетливо понимали и Достоевский, и Толстой, ненавидевшие порядки, созданные этим обществом. В набросках к «Войне и миру» Толстой писал: «Наполеон откупщик. Презрение к людям, успех. Врозь презирают, вместе поклоняются».

Характеристика Наполеона, развернутая на страницах «Войны и мира», заставляет вспомнить его оценку в книге А. И. Герцена «Былое и думы»: «Системы у него не было никакой, добра людям он не желал и не обещал. Он добра желал себе одному, а под добром разумел власть»¹.

Показывая неизбежность краха притязаний Наполеона на создание всемирной империи под его верховной властью, Толстой развенчивал культ сильной личности, который много лет спустя — уже в нашу эпоху — был поднят на щит в гитлеровской Германии. Известно, что и ныне в империалистическом лагере вновь вынашиваются идеи «наполеонизма». Резкое сатирическое обличение культа Наполеона на страницах «Войны и мира», как мы видим, сохраняет свое значение и в наши дни.

Наполеону — и как военачальнику и как человеку — противопоставлен в «Войне и мире» фельдмаршал Кутузов. В отличие от императора Франции, русский полководец не считал руководство военными операциями своего рода игрой в шахматы и никогда не приписывал себе главную роль в успехах, достигнутых его армиями.

Настойчиво подчеркивает Толстой, что Кутузов не наполеоновски, а по-своему руководил сражениями. Он был убежден, что решающее значение в войне имеет «дух войска», и все свои усилия направлял на то, чтобы им руководить. Наполеон же делал ставку только на свою личную

¹ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1957, с. 243.

гениальность. Во время сражений он ведет себя крайне нервно, стараясь во что бы то ни стало удержать в своих руках все нити управления боем. Кутузов действует сосредоточенно, доверяет командирам — своим боевым соратникам, верит в мужество своих воинов.

Не Наполеон (вспомним его позорное бегство из армии после поражения!), а Кутузов берет на свои плечи всю полноту ответственности, когда обстановка требует тяжчайших жертв. Невозможно забыть полную тревоги сцену военного совета в Филях, когда Кутузов объявил о своем решении оставить Москву без боя и отступить в глубь России.

В те мрачные часы перед ним встал один страшный вопрос: «Неужели это я допустил до Москвы Наполеона, и когда же я это сделал?.. когда же решилось это страшное дело?»

Невыносимо ему было думать об этом, но он собрал все свои душевные силы и не поддался отчаянию. «Да нет же! Будут же они лошадиное мясо жрать, как турки». Уверенность в победе над врагом, в правоте своего дела Кутузов сохраняет до конца и умеет внушить ее своим сподвижникам — от генерала до солдата.

Заметим, что из всех исторических деятелей, показанных в романе, одного Кутузова называет Толстой истинно великим человеком. Он с возмущением пишет о русских и зарубежных историках, безудержно и льстиво восхвалявших Наполеона и принижавших и чернивших Кутузова. «А между тем,— говорит писатель,— трудно себе представить историческое лицо, деятельность которого так неизменно и постоянно была бы направлена к одной и той же цели. Трудно вообразить себе цель более достойную и более совпадающую с волею всего народа... как та цель, к достижению которой была направлена вся деятельность Кутузова в 12-м году».

В критической литературе о «Войне и мире» уже давно высказано мнение о том, что образ великого русского полководца, созданный Толстым, не вполне соответствует историческому Кутузову, что писатель будто бы принизил его талант военачальника.

Нельзя, разумеется, не заметить, что в некоторых толстовских высказываниях о Кутузове действительно идет речь и о «пассивности» полководца, а также о том, что он считал все события predeterminedными свыше. Кутузов,

пишет Толстой, понимал, что существует в мире «что-то сильнее и значительнее его воли», и поэтому «умел отречься от участия в этих событиях». В некоторых сценах романа Толстой словно бы иллюстрирует эти мысли. Вспомним сцену военного совета перед Аустерлицким сражением или сцену военного совета в Филях. И там и тут Кутузов показан дремлющим стариком, не слушающим, что говорят другие военачальники. Ссылаясь на указанные сцены романа, некоторые критики и оценили толстовского Кутузова как «мудрого фаталиста», который старался «не мешать неизбежности развивающихся событий».

Однако нельзя не увидеть, что подобные суждения резко противоречат тому главному, что подчеркивает в Кутузове автор романа. Противоречая своим словам о пассивности Кутузова, автор «Войны и мира» ставит вопрос: «Но каким образом тогда этот старый человек, один в противность мнению всех, мог угадать так верно значение народного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему?» Он смог это сделать, отвечает Толстой, потому что в нем жило «народное чувство», роднившее его со всеми истинными защитниками родины. Во всех деяниях Кутузова лежало народное и потому истинно великое и непобедимое начало.

«ДЕЙСТВИЯ НАРОДНОЙ ВОЙНЫ»

Главная цель Отечественной войны 1812 года, как пишет Толстой, «достигалась действиями народной войны, уничтожившей французов». В ее основе лежало «общее желание» всего народа, состоявшее в «изгнании французов из России и истреблении их армии».

Одним из первых в русской и мировой литературе Толстой создал картины народной партизанской войны и раскрыл ее истинный смысл и значение.

В действиях партизанских отрядов 1812 года писатель увидел ту высшую форму единения народа и армии, которая коренным образом изменила самое представление о войне. «Со времени пожара Смоленска,— говорит Толстой,— началась война, не подходящая ни под какие прежние предания войн. Сожжение городов и деревень, отступление после сражений; удар Бородина и опять отступление, пожар Москвы, ловля мародеров, керемка транспортов, пар-

тизанская война, все это были отступления от правил».

Впервые столкнувшись с подобными формами борьбы, Наполеон «не переставал жаловаться Кутузову и императору Александру на то, что война велась противно всем правилам». Рассказав об этом, Толстой добавляет: «Как будто существуют какие-то правила для того, чтобы убивать людей».

Смоленские сцены романа замечательны тем, что в них наглядно показано, как в русском народе родились чувства оскорбления и негодования, вызванные вражескими действиями, перешедшие вскоре в прямую ненависть к захватчикам. Во время обстрела Смоленска с дальних позиций его жители еще находились во власти мирных забот и дел. А когда началась бомбардировка города, многие из них с любопытством прислушивались к свисту гранат и ядер, не испытывая особого страха. Но вот одно из ядер попало в толпу, и смертельно была ранена кухарка Ферапонтова — мужика, содержавшего в Смоленске постоялый двор.

«Злодей, что ж ты это делаешь? — прокричал хозяин, подбегая к кухарке. В то же мгновение с разных сторон жалобно завывали женщины, испуганно заплакал ребенок, и молча столпился народ с бледными лицами около кухарки». С этого момента в чувствах и настроениях жителей Смоленска наступил перелом. К вечеру же, когда огонь пожаров, зажженных вражескими ядрами, вырос в пугающее зарево, они до конца поняли, что несет им враг.

Ферапонтов увидел, как свои же солдаты потащили из его лавки мешки с мукой. На какую-то минуту в его душе заговорил хозяин, и он хотел обругать и остановить солдат. Но тут же в нем заговорил другой голос — патриота, глубоко оскорбленного вражеским вторжением. «Тащи все, ребята! Не доставайся дьяволам, — закричал он, сам хватая мешки и выкидывая их на улицу...» Без колебаний поджигает он свой двор.

В эту же пору вблизи загорается другой двор. По улице потянуло запахом лепешек от сгоревшего хлеба. Его также поджег сам владелец, как и Ферапонтов, не допуская мысли о том, чтобы его добро досталось врагам России.

Но вот французы стали приближаться к Москве, и «все население, как один человек, бросая свои имущества, потекло вон из Москвы, показывая этим отрицательным действием всю силу своего народного чувства». И так поступали тогда не только москвичи, но и все русские люди. «Начиная от

Смоленска, — говорит Толстой, — во всех городах и деревнях русской земли... происходило то же самое, что произошло в Москве...»

Когда захватчики вошли в Москву, город был похож на покинутый пчелами улей. Москва была пуста. «По улицам никого почти не было. Ворота и лавки все были заперты. Никто не ездил по улицам, и редко слышались шаги пешеходов». Так древняя русская столица встретила интервентов.

Народ позаботился о том, чтобы захватчики чувствовали себя в Москве, как в пороховом погребе. Под ними горела земля.

Мужики Карп и Влас и «все бесчисленное количество таких мужиков» не только не везли сена в Москву за большие деньги, которые им были обещаны, а жгли его. Такие мужики предавали огню все, что оставляло население, удивившее с насиженных мест, когда приближался неприятель.

Могучую помощь своей армии народ оказал созданием партизанских отрядов. Толстой рассказывает о самых различных отрядах, группах и «партиях» партизан, действовавших в 1812 году. Их тогда были сотни — пешие и конные, крупные и мелкие, с артиллерией и рогатинами (с ними охотники в мирное время ходили на медведя!). «Был начальником партии дьячок, взявший в месяц несколько сот пленных. Была старостиха Василиса, побившая сотни французов».

Сила партизанских отрядов состояла во внезапности, с которой они нападали на врага, и в их неуловимости. Они неожиданно появлялись там, где противник их меньше всего ожидал, и сделав свое дело, быстро исчезали. «Партизаны уничтожали великую армию по частям. Они подбирали те опадавшие листья, которые сами собою сыпались с иссохшего дерева — французского войска, и иногда трясли это дерево».

Сколько ни жаловались Наполеон и его маршалы на то, что русские ведут войну «не по правилам», как ни стеснялись при дворе императора Александра говорить о партизанах, «дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил... поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие».

Подобно Кутузову, одобрявшему действия партизанских

отрядов, видевшему в них ближайших помощников регулярных войск, Толстой славит «дубину народной войны», славит народ, поднявший ее на врага. «...Благо тому народу, который в минуту испытания, не спрашивая о том, как по правилам поступали другие в подобных случаях, с простотою и легкостью поднимает первую попавшуюся дубину и гвоздит ею до тех пор, пока в душе его чувство оскорбления и мести не заменится презрением и жалостью».

Эта война, пишет Толстой, имела «дорогое русскому сердцу народное значение». Ведя ее, русские люди «сделали все, что можно сделать для достижения достойной народа цели».

Принимая участие в героической обороне Севастополя в Крымской войне (1853—1855), Толстой писал в Севастопольских рассказах о том, что «невозможно поколебать где бы то ни было силу русского народа». И если Крымская война закончилась поражением русской армии, то виновны в этом были бездарные царские генералы и технико-экономическая отсталость царской России середины 50-х годов.

Толстой на себе испытал тупую, давящую силу порядков в армии, действовавшей в Крыму: составленные им и другими передовыми офицерами проекты об усилении боевой мощи русских войск складывались высшим командованием под сукно, а их авторам приказано было не совать нос «не в свое дело».

По иному относился к проявлявшим инициативу офицерам фельдмаршал Кутузов. Он решительно поддержал ротмистра Василия Денисова, создавшего один из первых партизанских отрядов и на деле осуществивших боевое единение армии и народа. Главкомандующий русской армией назвал действия партизанских отрядов «малой войной» и высоко оценивал их значение.

Когда армия под его командованием двигалась по направлению к Тарутину, Кутузов писал генералу Витгенштейну: «Поелику ныне осеннее время наступает, через что движения большою армиею делаются совершенно затруднительными, наиболее с многочисленною артиллериею при ней находящеюся, то и решился я, избегая генерального боя, вести малую войну, ибо раздельные силы неприятеля и оплошность его подадут мне более способов истреблять его»¹.

¹ М. И. Кутузов. Сборник документов, т. 4, ч. I, М., Воениздат, 1954, с. 327—328.

Народ нашел способы и формы вести «малую войну» против захватчиков. Он же продиктовал свою волю вести ее до конца, до полного разгрома иноземного нашествия. В ответ на предложение о мире, которое передал по поручению Наполеона его посланник Лористон, Кутузов «отвечал, что мира не может быть потому, что такова воля народа».

«Малая война» по своим масштабам была далеко не малой и, как об этом пишет Толстой, прошла через несколько этапов развития: «Тот первый период этой войны, во время которого партизаны сами удивлялись своей дерзости, боялись всякую минуту быть пойманными и окруженными французами и, не расседывая и почти не слезая с лошадей, прятались по лесам, ожидая всякую минуту погони,— уже прошел. Теперь уже война эта определилась, всем стало ясно, что можно было предпринять с французами и чего нельзя было предпринимать. Теперь уже только те начальники отрядов, которые с штабами, по правилам, ходили вдали от французов, считали еще многое невозможным. Мелкие же партизаны, давно уже начавшие свое дело и близко высматривавшие французов, считали возможным то, о чем не смели и думать начальники больших отрядов. Казаки же и мужики, лавившие между французами, считали, что теперь уже все было возможно».

Одобрив их действия, участник и герой Отечественной войны 1812 года генерал Н. Н. Раевский утверждал, что «мужики более, чем войска, победили французов».

Кутузов считал, что победа была достигнута соединенными усилиями армии и народа. Когда ему доложили, с какой самоотверженностью солдаты и мужики-ополченцы готовились к Бородинскому сражению, он воскликнул: «А!.. Чудесный, бесподобный народ...» И тут же повторил «Бесподобный народ!».

По дороге к Бородину, в Можайске, Пьер Безухов услышал слова раненого солдата: «Нынче не то, что солдат, а и мужичков видали «...» Нынче не разбирают... Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят».

Смысл этих слов Пьер до конца понял, когда на поле сражения в первый раз увидел бородатых мужиков-ополченцев «с крестами на шапках и в белых рубашках». Они на кургане копали траншею. Их вид «подействовал на Пьера сильнее всего того, что он видел и слышал до сих пор о торжественности и значительности настоящей минуты»

И главное — «ему понятно стало то, что хотел выразить солдат, говоривший о том, что всем народом навальтятся хотят».

Не случайно Толстой повторяет и подчеркивает эти слова раненого солдата: в них выражен главный смысл события, предрешившего исход войны. Мы говорим о Бородинском сражении.

В ранних вариантах последней главы романа посвященной Кутузову, Толстой следующими словами выразил свою мысль о единстве армии и народа, нашедшем свое высшее осуществление в деятельности главнокомандующего: «Когда французы вошли в Россию, Кутузов, выбранный одним народом, вместе с народом ужаснулся тому, что грозило России. Приняв командование армиями в самую трудную минуту, он вместе с народом и по воле народа делал распоряжения для единственного сражения во все время войны, сражения при Бородине, где народ напряг все свои силы и где народ победил, где один Кутузов, чувствовавший всегда вместе с народом, противно всем толкованиям своих генералов, противно преданию о признаке победы, определяющим занятием места, знал то, что народ этот победил. Когда, несмотря на победу, надо было отдать Москву, для старого человека наступила тяжелая пора сомнения, но он жил душою народа и не усомнился в победе. Когда разбитый враг побежал, Кутузов вместе с народом добивал, жалел свой народ и жалел неприятеля. Когда неприятеля не стало в России, Кутузов вместе с народом был счастлив. Русскому человеку, как русскому, делать больше было нечего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер»¹.

В этой конспективной записи дан краткий обзор деятельности Кутузова в 1812 году, при этом выделено и настойчиво подчеркнуто в ней самое главное — то, что Кутузов был народным героем, вождем народной войны.

Народ выступает в «Войне и мире» как могучая сила, решившая исход войны с Наполеоном, и как тот верховный судья, который может дать и дает самую верную, самую справедливую оценку деятельности любого из героев романа, как о них говорит писатель, лиц «вымышленных и полувымышленных» и, в особенности, исторических лиц.

¹ Впервые этот набросок опубликован в статье Э. Е. Зайденшур «Лев Толстой: Бородино и Кутузов». «Октябрь», 1962, № 9, с. 171

Есть глубокий смысл в противопоставлении мужика-партизана Тихона Щербатого, оказавшегося «самым нужным человеком» в отряде Денисова, солдату Платону Каратаеву. Тихон Щербатый — яркий образ народного мстителя. Каратаев олицетворяет собой и мудрость, и ограниченность людей русской патриархальной деревни, их доброту и долготерпение.

Попав в плен, «давнишний солдат» Каратаев в сущности перестает быть солдатом. Он учит Пьера Безухова терпеливости, всепрощению, самоотречению. Ослабевшего и больного Платона Каратаева французские конвоиры безжалостно расстреляли по дороге.

Горький его конец заставляет задуматься. Самому неискушенному читателю становится очевидным, что спасли нашу родину в 1812 году не безвольные Платоны Каратаевы, а люди, чьим мужеством восхищается автор «Войны и мира». Это яростные артиллеристы батареи скромного и тихого с виду капитана Тушина; это мужественные солдаты роты Тимохина, бестрепетно глядевшие в глаза смерти на Бородинском поле; это смелые и неуловимые партизаны Василия Денисова...

«САМАЯ ЧЕЛОВЕЧНАЯ КНИГА»

В оценках «Войны и мира» нашими современниками справедливо подчеркивается ее героико-патриотический характер. В книге Толстого на века прославлен подвиг русского народа в справедливой, освободительной войне. Она и впредь будет воодушевлять народы, борющиеся против иноземных поработителей.

Однако в романе-эпопее Толстого есть еще одна грань, делающая ее удивительно созвучной нашему времени, когда одним из самых жгучих вопросов, волнующих всех людей доброй воли, стал вопрос о сохранении мира на земле.

Автор «Войны и мира» был убежденным и страстным поборником мира. Он хорошо знал, что такое война, близко видел ее своими глазами. Пять лет молодой Толстой носил военный мундир, служа офицером-артиллеристом в действующей армии — сначала на Кавказе, затем на Дунае и, наконец, в Крыму, где он участвовал в героической обороне Севастополя.

Первые произведения молодого писателя о Кавказской войне — рассказы «Набег», «Рубка леса», «Разжалован-

ный» — были посвящены не войне самой по себе, а человеку на войне.

Относительно «Рубки леса» Н. А. Некрасов писал И. С. Тургеневу: «Знаешь ли, что это такое? Это очерки разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских), то есть вещь донныне небывалая в русской литературе. И как хорошо!»

Редактор журнала «Современник» Некрасов высоко оценил особую значительность первых военных рассказов Толстого: они открывали читателю неизвестную область, знакомили с жизнью действующей русской армии, описанной не со стороны, а, как любил говорить Толстой, взятой «из середины», изнутри.

Но уже в рассказе «Набег» молодой автор пытался подойти к войне не только как свидетель и участник, живо рассказывающий о боях и походах, но и как мыслитель, задумывающийся над вопросами о сущности войны, о ее причинах и следствиях.

В вариантах «Набега» Толстой сделал такое признание: «Война всегда интересовала меня. Но война не в смысле комбинаций великих полководцев — воображение мое отказывалось следить за такими громадными действиями: я не понимал их, — а интересовал меня самый факт войны — убийство. Мне интереснее знать: каким образом и под влиянием какого чувства убил один солдат другого, чем расположение войск при Аустерлицкой или Бородинской битве».

Так ставил вопрос писатель-гуманист, никогда не сомневавшийся в том, что живой человек есть «то, чему не может быть оценки, выше чего ничего нет».

Уже в ранних военных рассказах Толстого заметно его стремление поразмыслить над вопросом о том, что значит война не только для отдельного человека, а и для того или иного сообщества людей — семьи, народа, нации, государства.

«Неужели, — пишет Толстой в рассказе «Набег», — трудно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных? Всё недоброе в сердце человека должно бы, кажется, исчезнуть в прикосновении с природой — этим непосредственным выражением красоты и добра».

В вариантах к «Набегу» молодой писатель сделал попытку ответить на поставленные им вопросы. «Война? — говорит здесь Толстой. — Какое непонятное явление в роде человеческом. Когда рассудок задает себе вопрос: справедливо ли, необходимо ли оно? Внутренний голос всегда отвечает: нет. Одно постоянство этого неестественного явления делает его естественным, а чувство самосохранения справедливым».

Дневник Толстого — участника Кавказской войны — и первые его произведения о ней показывают, что в то время он еще только подходил к мысли о войнах справедливых (освободительных) и несправедливых (захватнических), заслуживающих разного к себе отношения и различной оценки.

Такое их различие отчетливо проводится писателем в его Севастопольских рассказах и в «Войне и мире».

Написанные в короткие перерывы между боями рассказ Толстого «Севастополь в декабре месяце» и потом «Севастополь в августе» потрясли читателей тем, что в них — впервые в литературе — война была изображена не с «казовой», парадной стороны, а «в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти».

Незабываемое впечатление производит сцена перемирия из рассказа «Севастополь в мае», в особенности тот ее фрагмент, где изображен мальчик, собиравший голубые цветы в долине, усеянной трупами. Набрал большой букет, он остановился около обезглавленного трупа и тронул его руку. «Рука покачнулась немного. Он тронул ее еще раз и крепче. Рука покачнулась и опять стала на свое место. Мальчик вдруг вскрикнул, спрятал лицо в цветы и во весь дух побежал прочь к крепости».

Поздний Толстой запишет в дневнике: «...Дети — это увеличительные стекла зла. Стоит приложить к детям какое-нибудь злое дело и то, что казалось по отношению взрослых только нехорошим, представляется ужасным по отношению детей...»

Тысячи солдат, русских и неприятельских, стоявших по обе стороны разделявшего их вала, видели этого мальчика. Они смотрели на него и друг на друга, говорили что-то и улыбались. Но вот перемирие кончилось: «Белые тряпки спрятаны — и снова свистят орудия смерти и страданий, снова льется честная, невинная кровь и слышатся стоны и проклятья».

По силе производимого впечатления эта сцена близка к тем страницам «Войны и мира», где показана трагическая смерть Пети Ростова, погибшего в первом же сражении, участвовать в котором он с таким нетерпением готовился...

Севастопольские рассказы Толстого предваряют «Войну и мир» не только беспощадно-правдивым изображением военной страды, не только прославлением героизма народа и его армии, защищающих от иноземных захватчиков родную землю, но и тем, что в них во весь голос звучит протест против войны.

«...Вопрос, не решенный дипломатами,— говорит писатель в рассказе «Севастополь в мае»,— еще меньше решается порохом и кровью «...» Одно из двух: или война есть сумасшествие, или ежели люди делают это сумасшествие, то они совсем не разумные создания, как у нас почему-то принято думать».

Вопрос этот со всей остротой ставится Толстым и на страницах «Войны и мира».

Главные герои романа — князь Андрей Болконский и Пьер Безухов — решительно и безоговорочно осуждают войну, как осуждает ее и автор романа, видящий в ней «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Лишь в одной войне считает возможным участвовать князь Андрей — в той, от исхода которой «решался вопрос жизни и смерти отечества» Принимая в ней участие, Андрей Болконский смотрит на нее как на «страшную необходимость». Он с ненавистью говорит о тех военных, кто видит в войне привычное, неизбежное и — главное — выгодное для них дело.

Князю Андрею, как и автору романа, по душе с давних пор живущая на Руси уверенность, выраженная князем Александром Невским: «Кто к нам с мечом придет от меча и погибнет». Это сознание, говорит автор «Войны и мира», «лежало и лежит в душе русского человека» и, более того, «всегда так будет».

Но в то же время Толстой изображает русских людей самыми миролюбивыми людьми на свете.

Носителями подлинного миролюбия русских людей выступает в книге Толстого не только юный Петя Ростов, проявляющий трогательную заботу о французском барабанщике — «жалком мальчишке» Винсенте, но и фельдмаршал Кутузов, который, глядя на разбитых, сдавшихся в плен

французов, голодных и измученных, говорит, что их «теперь и пожалеть можно».

Попав в плен, французы были поражены тем, что русские солдаты не только их не казнят, а стараются помочь им. «О, мои добрые, добрые друзья! Вот люди! О, мои добрые друзья!» — потрясенный тем, что его, заболевшего, русские солдаты несут на руках, беспрестанно говорит французский офицер Рамбаль.

На страницах «Войны и мира» обличаются теоретики и «практики» войны, и первый среди них — Наполеон Бонапарт, которого писатель называет «палачом народов».

Страстные атаки на милитаризм и его идеологов Толстой продолжил в своей публицистике восьмидесятых, девяностых и девятисотых годов — в статьях, трактатах, докладах. В эти годы он оказывал действительную помощь участникам борьбы за мир, избравшим его в число высших руководителей международных мирных конгрессов.

«Война сама себя не уничтожит», — писал Толстой в 1893 году. Свои надежды на то, что мир победит войну, он связывал с активными действиями народных масс против милитаризма.

Вопросы, ставившиеся поздним Толстым в его антивоенной публицистике, заставляют вспомнить о том, что писал он о войне в кавказских и севастьяпольских рассказах и, в особенности, на страницах «Войны и мира».

В одной из первых глав романа Пьер Безухов с горячностью, свойственной его характеру, обсуждает проект «Вечно-го мира», о котором рассказал гостям салона Шерер прибывший из Европы аббат Морю.

Полны глубокого значения споры о возможности «вечного мира», которые ведет Пьер Безухов со старым князем Болконским: «Пьер доказывал, что придет время, когда не будет больше войны. Старый князь, подтрунивая, но не сердясь, оспаривал его».

Молодые герои «Войны и мира» глубоко задумываются над вопросом: «Каким образом устроить судьбу человечества так, чтобы права человека были признаваемы одинаково всем образованным миром и чтобы уничтожилась возможность войны между народами».

На долю Пьера выпали тяжкие испытания: арест, угроза расстрела, барак для военнопленных... Но через все муки и беды Пьер пронесит веру в победу сил добра и разума. «...Все мысли, которые имеют огромные последствия,—

всегда просты,— говорит он.— Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Веду как просто». Пьер намечает программу действий для людей доброй воли: «А я говорю — возьмитесь рука с рукой те, которые любят добро, и пусть будет одно знамя — деятельная добродетель».

В великой книге Толстого идея справедливого, честного мира и согласия между народами торжествует над идеей агрессивных, захватнических войн. «Самой человечной книгой о русской жизни» назвал «Войну и мир» К. А. Федин, вместе с другими выдающимися советскими писателями немало почерпнувший в «литературной школе» Толстого¹. Как никакая другая книга о русской жизни минувшего века — «Война и мир» вошла в духовную жизнь человечества, зовя к справедливому, разумному, гуманному решению самых трудных вопросов, возникающих на его пути к тому времени, когда «народы, распри позабыв, в единую семью соединятся».

ВЕЧНАЯ КНИГА

В начале декабря 1869 года газета «Московские ведомости» известила своих читателей о том, что вышел в свет и поступил в продажу шестой, и последний, том романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Это известие, с нетерпением ожидавшееся тогдашними читателями, свидетельствовало о завершении первого отдельного издания великого произведения, ставшего гордостью нашей отечественной литературы и занявшего свое незыблемое место среди шедевров мировой художественной словесности. Так, со скромного объявления в московской газете, начался первый век жизни «Войны и мира».

Современники этого события свидетельствовали о громадном интересе, вызванном романом Толстого у его первых читателей. «Успех его был необыкновенный,— писал критик Н. Н. Страхов.— Давно уже ни одна книга не читалась с такою жадностью. Притом это был успех самого высокого разряда. «Войну и мир» внимательно читали не только

¹ Конст. Федин. Писатель. Искусство. Время. М., «Советский писатель», 1957, с. 23.

² Во всех последующих изданиях «Война и мир» печатается не в шести, а в четырех томах.

простые любители чтения «...», но и самые взыскательные читатели «...». Ни одно из наших классических произведений,— из тех, которые не только имеют успех, но и заслуживают успеха,— не расходилось так быстро и в таком количестве экземпляров, как «Война и мир»¹.

О том же писал поэт А. А. Фет, в ту пору находившийся в большой дружбе с автором «Войны и мира»: «Успех романа Толстого действительно необыкновенный: здесь все читают его, и не просто читают, а приходят в восторг».

Искренним восторгом наполнено письмо Толстому известного русского историка М. П. Погодина, исключительно высоко оценившего завладевающую силу его нового произведения: «Ах — нет Пушкина! Как бы он был весел, как бы он был счастлив и как бы стал потирать себе руки».

С появлением «Войны и мира» в общественном сознании возникло и утвердилось представление о Толстом как о главе русской литературы. «...Нельзя не сознаться,— писал в 1868 году И. С. Тургенев,— что с появлением «Войны и мира» Толстой стал на первое место между всеми нашими современными писателями»².

В отзывах о «Войне и мире», которые в последующие годы дают В. В. Стасов, И. Е. Репин, П. И. Чайковский, А. П. Чехов, В. Г. Короленко и другие крупнейшие представители русской литературы и искусства, утверждается мысль о непроходящем значении романа Толстого. Эту мысль Горький выразил еще при жизни Толстого в 1909 году на страницах своей «Истории русской литературы»: «Война и мир» есть «величайшее произведение мировой литературы в XIX веке»³.

Выдающиеся зарубежные писатели — современники Толстого — столь же высоко оценили его роман. «Это перво-разрядная вещь! — писал Флобер Тургеневу.— Какой художник и какой психолог!.. Да, это сильно! Очень сильно!»

«Вот как надо писать! — говорил о «Войне и мире» Мопассан.— Это для нас, молодых, откровение, целый новый мир».

Восторженно писали о «Войне и мире» Анатолий Франс, Ромен Роллан и другие младшие современники Толстого, находившиеся с ним в дружеском общении. Как эпический

¹ Критический разбор «Войны и мира» Н. Страхова. СПб., 1871, с. 123.

² Л. Н. Толстой в русской критике. М., Гослитиздат, 1952, с. 594.

³ М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, с. 292.

писатель «Толстой — наш общий учитель...» — говорил Анатоль Франс по поводу влияния Толстого на французскую литературу и на писателей других европейских стран.

Выдающиеся писатели-реалисты XX века также видели в «Войне и мире» величайшее, непревзойденное произведение мировой литературы. Так оценивали роман Толстого французские писатели Роже Мартен дю Гар и Жан-Ришар Блок, прошедшие, по их признаниям, «школу Толстого». Немецкий романист Арнольд Цвейг находил, что «Толстой как автор «Войны и мира» — недостижимая вершина. Его уровня не сумел достичь никто из романистов...». Английский романист Джон Голсуорси назвал «Войну и мир» «величайшим из когда-либо написанных» произведений.

Высоко оценивают роман Толстого выдающиеся мастера русской советской литературы — Серафимович и Фурманов, Алексей Толстой и Шолохов, Фадеев и Федин, Леонов и писатели братских советских республик. В замечательном «Слове о Толстом» Леонид Леонов сказал о «Войне и мире»: «Подобно тому как Пушкин открыл нам волшебную музыку родной речи, Толстой с ее помощью беспримерно выразил заветные дела, радости и печали русских, в том числе их былинный поединок с многоязычной поднаполеоновской Европой! — а на их историческом образце показал столько раз проверенную механику героического преображения в борьбе за правое дело — как наций, так и отдельных мирных душ вообще»¹.

Советские писатели, а вместе с ними и все передовые, прогрессивные писатели мира наследуют великие традиции автора «Войны и мира», ставя и решая новые задачи, выдвинутые бурно развивающейся действительностью. «В нашей литературе, — говорит Леонов, — ясно различима черта, до которой нет Толстого и после которой все в нашей духовной жизни содержит след его творческого наследия... во всех нас есть хоть по крупинке от Толстого»².

Золотые слова! Однако «крупинка от Толстого» есть не только в наших писателях, а и в каждом русском, советском человеке, с детских лет знакомящемся с его творениями. Ведь с первой книги «Родная речь» и до конца дней Толстой, подобно Пушкину и другим художникам, знающим пути к человеческому сердцу, становится нашим спутником, помогает нам жить.

¹ Леонид Леонов. Литературные выступления. М., «Советская Россия», 1968, с. 43.

² Там же, с. 78.

По свидетельству А. М. Горького, из всех толстовских произведений В. И. Ленин особенно любил «Войну и мир». В трудную пору гражданской войны Горький, придя по делам к Владимиру Ильичу, увидел на его рабочем столе раскрытый том романа Толстого. Ленин заговорил о писателе восторженно: «Какая глыба, а? Какой матерый человецище! Вот это, батенька, художник... И — знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было».

«Потом, — продолжает Горький, — глядя на меня прищуренными глазами, спросил:

— Кого в Европе можно поставить рядом с ним?

Сам себе ответил:

— Некого»¹.

В статьях о Толстом В. И. Ленин предсказывал, что только социалистическая революция сделает произведения великого писателя достоянием всех людей. Так оно и вышло.

При жизни Толстого «Война и мир» издавалась в России 12 раз и 76 раз в тринадцати зарубежных странах. После кончины Толстого была издана еще шесть раз. Всего до Октября 1917 года в стране вышло менее 20 изданий романа.

За советские годы роман «Война и мир» был издан в нашей стране 271 раз, общим тиражом 18 835 000 экземпляров².

Данные статистики говорят о том, что на родине писателя его великая книга пользуется все возрастающим читательским спросом.

Неизменно растет и ее мировая слава. Если при жизни писателя переводы «Войны и мира» были изданы в тринадцати странах, то в нашу эпоху книга Толстого переведена на десятки языков зарубежных народов.

Интересно отметить, что в последние годы, когда в странах буржуазного Запада много говорят и пишут о «кризисе» современного романа, об упадке к нему читательского интереса, число изданий романа «Война и мир» не только не сокращается, но, напротив, растет.

В 1966—1968 годах книга «Война и мир» трижды издавалась в Италии (в Милане, Риме и Турине), по два раза

¹ М. Горький. Собр., соч. в 30-ти томах, т. 17, с. 39.
² Сведения Всесоюзной книжной палаты на 1 января 1981 г.



ЗАХВАТЫВАЮЩИЙ ИНТЕРЕС СОВРЕМЕННОСТИ

(«Анна Каренина» Л. Н. Толстого)

Все классические произведения со временем приобретают значение исторических книг. Они обращены не только к нашему сердцу, но и к нашей памяти.

Пушкин писал «Евгения Онегина» как самый современный роман. Но уже Белинский называл книгу Пушкина историческим произведением.

Такие книги, как «Евгений Онегин», не стареют. Когда Белинский говорил об историчности пушкинского романа, он лишь указывал на это новое достоинство, возникшее во времени.

Нечто подобное произошло и с «Анной Карениной». Толстой задумал эту книгу как «роман из современной жизни». Но уже Достоевский отмечал в этой книге рельефные черты русской истории, получившие под пером Толстого непреходящее художественное воплощение.

Если историк, по словам Пушкина, стремится «воскресить минувший век во всей его истине», то современный писатель, если говорить о Толстом, отражает свой век «во всей его истине». Именно поэтому и «Евгений Онегин»,

в Голландии и Югославии. Новые издания романа за эти годы вышли также в Польше, США, Испании, Норвегии, Швеции, Японии и других зарубежных странах.

Достаточно привести эти данные статистики, чтобы стало очевидным, что говорить о каком-либо «затухании» интереса наших современников к роману Толстого нет ни малейших оснований. И поэтому попытки некоторых зарубежных критиков объявить Толстого «устаревшим» писателем лишены всякой почвы.

Летом 1979 года Москву посетил знаменитый колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес. Среди других вопросов, заданных ему корреспондентом «Известий», был и вопрос: «Кого из русских писателей-классиков вы бы назвали?» Маркес ответил: «Первый, кого я могу назвать, — Достоевский. Но если говорить вообще о мировой литературе, то это Лев Толстой. «Война и мир» — самый великий роман, который был написан во все века»¹.

Число подобных отзывов о «Войне и мире» легко умножить. Если бы собраны были все статьи и книги о романе Толстого, написанные за столетие, то составила бы весьма обширная, «многоязычная» библиотека. Авторы этих статей и книг по-разному оценивают «Войну и мир», но редкий из них забывает подчеркнуть удивительную ее жизненность.

Современнику и другу Толстого художнику И. Е. Репину удалось найти, быть может, самое точное и меткое определение жанра «Войны и мира»: «великая книга жизни». Словно бы развивая это определение, свою книгу о Толстом и Достоевском В. В. Вересаев назвал «Живая жизнь», а часть, посвященную Толстому, озаглавил «Да здравствует весь мир!».

Взятые из «Войны и мира», эти слова в самой сжатой форме выражают главный пафос произведения Толстого и заключают в себе меру «захвата» действительности на его бессмертных страницах.

Соотечественники Толстого — мы гордимся тем, что его бессмертная книга представляет собой громадный вклад в мировую прогрессивную культуру, самым убедительным образом подтверждающая справедливость ленинской оценки наследия писателя, как «шага вперед в художественном развитии всего человечества»².

¹ «Известия», 22 августа 1979 г.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

и «Анна Каренина», став историческими романами, не утратили своего современного значения. И «время действия» этих книг бесконечно расширилось.

После того как Толстой в 1869 году напечатал последние главы «Войны и мира», он как будто не собирался писать ничего нового.

Зимой 1870 года Толстой сообщал в письме к брату: «У нас все по-старому. Я ничего не пишу, а все катаюсь на коньках».

Остывая от оконченных трудов, он отдыхал, простодушно и по-детски наслаждался свободой.

Катался на коньках, ездил на тройке из Ясной Поляны в Тулу, читал книги.

«Я очень много читал Шекспира, Гёте, Пушкина, Гоголя, Мольера», — сообщает он в письме к Фету.

И снова кружился на коньках по льду замерзшего яснополянского пруда.

А Софья Андреевна с удивлением смотрела, как он «добивается уметь делать все штуки на одной и двух ногах, задом, круги и прочее...».

«Это его забавляет, как мальчика», — записала она в своем дневнике.

Между тем Толстой глазами и памятью романиста видел и Софью Андреевну, и самого себя, и чистый конькобежный лед под зимним солнцем.

В сущности, это было уже началом «Анны Карениной», хотя о ней тогда не было и речи.

Но когда он стал писать этот роман, одной из первых в нем оказалась сцена на катке. Теперь Левин повторял все эти «штуки», а Кити смотрела на него с улыбкой.

«Ах, это новая штука! — сказал Левин и тотчас же побежал наверх, чтобы сделать эту новую штуку...»

Левин вошел на приступки, разбежался сверху сколько мог и пустился вниз, удерживая в непривычном движении равновесие руками. На последней ступени он зацепился, но, чуть дотронувшись до льда рукой, сделал сильное движение, справился и, смеясь, покатился дальше.

«Славный малый!» — подумала Кити.

Роман «Анна Каренина» начинался в Ясной Поляне, начинался еще до того, как сам Толстой подумал о нем или сказал о нем первое слово.

...Когда Толстой начал работу над романом «Анна Каренина»?

По мнению всех, кто имел возможность близко видеть его работу, это случилось весной 1873 года.

«И странно он на это напал, — пишет Софья Андреевна Толстая. — Сережа все приставал ко мне дать ему почитать что-нибудь... Я дала ему «Повести Белкина» Пушкина...»¹.

Именно эту книгу случайно взял в руки Толстой, и она раскрылась на одном из «Отрывков», напечатанных после «Повестей Белкина».

Отрывок начинался словами: «Гости съезжались на дачу». Толстой восхитился этим началом, первой фразой, которая сразу вводит в суть действия, пренебрегая всеми экспозициями и вступлениями.

«Вот как надо начинать, — сказал Толстой. — Пушкин наш учитель. Это сразу вводит читателя в интерес самого действия. Другой бы стал описывать гостей, комнаты, а Пушкин прямо приступает к делу»².

Тогда кто-то из домашних, слышавших эти слова, шутя предложил Толстому воспользоваться этим началом и написать роман.

Весь день Толстой был под впечатлением пушкинской прозы. И вечером читал домашним отдельные страницы из томика Пушкина. «И под влиянием Пушкина стал писать», — отмечает Софья Андреевна Толстая.

Сохранилось письмо Софьи Андреевны к ее сестре, написанное 18 марта 1873 года. В этом письме сказано: «Вчера Левочка вдруг неожиданно начал писать роман из современной жизни. Сюжет романа — неверная жена и вся драма, происшедшая от этого»³.

И сам Толстой относил начало работы над романом к 1873 году. 25 марта 1873 года Толстой писал Н. Н. Стрехову: «Я как-то после работы взял... том Пушкина и, как всегда (кажется, в 7-й раз), перечел всего... Не только Пушкиным прежде, но ничем я, кажется, никогда так не восхищался. «Выстрел», «Египетские ночи», «Капитанская дочка»!!! И там есть отрывок «Гости собирались на дачу».

¹ С. А. Толстая. Дневники в 2-х томах, т. 1, 1862—1900. М., «Художественная литература», 1978, с. 500.

² П. И. Бирюков. Биография Л. Н. Толстого в 4-х томах, т. 2. М., Госиздат, 1923, с. 96.

³ Н. Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, 1828—1890. М., Гослитиздат, 1958, с. 403.

Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...»¹

И роман этот был «Анна Каренина».

Все как будто сходится: и свидетельство Софьи Андреевны, и свидетельство самого Толстого. Но вот что удивительно: в дневнике Софьи Андреевны есть запись: «Вчера вечером он (Лев Николаевич) мне сказал, что ему представился тип женщины, замужней, из высшего общества, но потерявшей себя. Он говорил, что задача его сделать эту женщину только жалкой и не виноватой... «Теперь мне все уяснилось», — говорил он»².

Эта запись, в которой вполне отчетливо и точно определены и сюжет, и даже общий взгляд на жизнь, целиком относящиеся к «Анне Карениной», датирована не 1873-м, а 1870 годом! Значит, замысел «Анны Карениной» предшествовал началу работы над этим романом. Но все эти три года (1870—1873) Толстой хранил молчание. К тому времени, когда он заговорил о новом романе, даже Софья Андреевна забыла, что о нем уже была речь ранее, и ей казалось, что он «странно на это напал».

Когда же началась «Анна Каренина» — в 1873-м или в 1870 году?

Невозможно ответить на этот вопрос. Обе даты относятся к началу невидимого и видимого труда Толстого над своей книгой.

Ему нужен был какой-то «толчок», чтобы пришла в движение вся «система» уже уясненных «лиц и событий».

Таким толчком и явилось чтение Пушкина. «Не могу вам передать того благодетельного влияния, которое имело на меня это чтение»³, — признавался Толстой.

Когда Толстой говорил: «Я ничего не пишу и только катаюсь на коньках», он говорил правду.

Он действительно тогда ничего не писал и катался на коньках. Но работа шла исподволь, неприметная для окружающих. Он изучал и собирал материалы из истории Петра Великого. Зимой 1872 года он писал А. А. Толстой: «В последнее время, кончив свою «Азбуку», я начал писать ту

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 62. М., Гослитиздат, 1928—1963, с. 16.

² С. А. Толстая. Дневники в 2-х томах, т. 1, с. 497.

большую повесть (я не люблю называть романом), о которой я давно мечтаю»¹. Это была повесть из эпохи Петра I.

И вдруг «роман», «роман из современной жизни», «первый в моей жизни»², как говорил Толстой об «Анне Карениной». От XVIII века в «Анне Карениной» нет почти ничего, кроме разве что часов с изображением Петра I в доме у Каренина... Только «знак времени», но знак чрезвычайно важный! Каренин всем своим существом принадлежит той государственной «машине», которая была однажды налажена и пущена «по часам великого государя».

«Вы говорите: время Петра не интересно, жестоко, — писал Толстой. — Какое бы оно ни было, в нем начало всего...»³ Это высказывание освещает глубинную тему дворянской государственности в романе Толстого.

И когда «старый помещик» в гостях у Свяжского рассуждает о прогрессе, власти и народе, говоря: «Дело, извольте видеть, в том, что всякий прогресс совершается только властью... Возьмите реформы Петра...», — он как бы приоткрывает обложку огромной исторической рукописи Толстого, которая была отложена в сторону для того, чтобы «опростать место» для современного романа.

«Анна Каренина» возникала не случайно и не на пустом месте. Именно поэтому она оказалась не только современным, но и историческим романом, в полном значении этого слова. Ф. М. Достоевский в своем «Дневнике писателя» отметил, что в современном романе Толстого, «у художника в высшей степени, беллетриста по преимуществу», он нашел настоящую «злобу дня» — «все, что есть важнейшего в наших русских текущих вопросах», «и как бы собранное в одну точку».

Творческая история «Анны Карениной» полна тайн, как, впрочем, и любая творческая история великого произведения. Толстой не принадлежал к тем писателям которые пишут сразу черновой корпус своего сочинения а потом совершенствуют его и дополняют. Под его пером все изменялось от варианта к варианту так, что возникновение целого оказывалось результатом «незримого усилия» или вдохновения.

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 61 с. 332.

² Там же, т. 62, с. 25.

³ Там же, т. 61, с. 291.

Как это ни странно может показаться на первый взгляд, но одухотворенность героев Толстого возникает на какой-то позднейшей стадии работы. А сначала он рисовал резкие эскизы, иногда похожие на карикатуры. Это очень странная его особенность. Невозможно иногда узнать в первоначальных набросках тех героев, которых мы знаем по роману.

Вот, например, первый набросок внешнего облика Анны и ее мужа. «Действительно, они были пара: он прилизанный, белый, пухлый и весь в морщинах; она некрасивая, с низким лбом, коротким, почти вздернутым носом и слишком толстая. Толстая так, что еще немного, и она стала бы уродлива. Если бы только не огромные, черные ресницы, украшавшие ее серые глаза, черные, огромные волосы, красившие лоб, и не стройность стана, и грациозность движений, как у брата, и крошечные ручки и ножки, она была бы дурна».

Что-то есть отталкивающее в этом портрете. И как не похожа Анна из черновиков (ее звали там не Анна, а Нана Анастасия) на ту Анну, которую мы знаем по роману «Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были ее полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны вьющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении» И лишь в последней фразе мелькнуло что-то от первоначального наброска: «...но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести».

Первая встреча Левина с Вронским описана в романе так, что Вронский невольно вызывает симпатию Левина. «Ему нетрудно было отыскать хорошее и привлекательное во Вронском. Оно сразу бросилось ему в глаза. Вронский был невысокий, плотно сложенный брюнет, с добродушно-красивым, чрезвычайно спокойным и твердым лицом. его лице и фигуре, от коротко обстриженных черных волос и свежее-выбритого подбородка до широкого и иглолочки нового мундира, все было просто и вместе изящно»

А в Балашеве, предшественнике Вронского из черников романа, кажется, нет ни одной привлекательной черты. «По странному семейному преданию все Балашевы носили серебряную кучерскую серьгу в левом ухе и все были плешивы. И Иван Балашев, несмотря на свои 25 лет, был уже плешив, но на затылке курчавились черные волосы, и борода, хотя свежее-выбритая, синела по щекам и подбородку». Невозможно себе представить Вронского в романе не

только в таком облике, но и в таком психологическом освещении.

Толстой набрасывал какой-то условный, схематический рисунок, который должен был на определенной стадии работы уступить место более сложной живописной проработке деталей и подробностей так, чтобы целое совершенно изменилось.

Н. Н. Гусев верно заметил, что в романе «Анна Каренина» Толстой как автор «старался быть совершенно незаметным»¹. Но этого нельзя сказать о его черновиках, где он не скрывает своего отношения к героям и рисует их или саркастически, или сочувственно, где все доведено до крайности.

Каренин на первых стадиях работы, когда он назывался еще Гагиным, был освещен сочувственным отношением Толстого, хотя он и его рисует несколько насмешливо. «Алексей Александрович не пользовался общим всем людям удобством серьезного отношения к себе ближних. Алексей Александрович, кроме того, сверх общего всем занятым мыслью людям, имел еще для света несчастье носить на своем лице слишком ясно вывеску сердечной доброты и невинности. Он часто улыбался улыбкой, морщившей углы его глаз, и потому еще более имел вид ученого чудака или дурачка, смотря по степени ума тех, кто судил о нем».

В окончательном тексте Толстой убрал эту «слишком ясную вывеску», да и характер Каренина несколько изменился. В нем появились черты иного рода. «В Петербурге, только что остановился поезд и она вышла, первое лицо, обратившее ее внимание, было лицо мужа. «Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?» подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы». Каренин изменился не только в глазах Анны, он изменился и в глазах Толстого.

Если прочесть подряд все сохранившиеся черновики знаменитой сцены скачек, то может показаться, что Толстой, каждый раз начиная сначала, что-то утрачивал.. А потом,

¹ Н. Н. Гусев. Толстой в расцвете художественного гения. 1862—1877. М., 1928, с. 223.

сразу преодолев какой-то барьер, по вдохновению, подготовленному огромным духовным напряжением предварительной работы, написал окончательный текст этой сцены.

Но уже в ранних черновиках была намечена важная историческая метафора «конца Рима». Толстой назвал скачки, во время которых несколько офицеров упали и разбились насмерть, «жестоким зрелищем», «гладиаторством». Скачки происходили в присутствии царя и всего высшего петербургского света. «Это гладиаторство. Недостает цирка с львами».

В романе Толстого разворачивается та же историческая и вместе с тем острая современная мысль — «мысль сопоставить наше время, — как писал один из журналистов 70-х годов XIX века, — с временем упадка Рима». Именно эту метафору Толстой сделал основой не только сцены скачек, но и всей петербургской жизни.

И сам Вронский изображен как один из последних гладиаторов современного Рима. Кстати, и конь Махотина, которому Вронский проигрывает скачку, назван Гладиатором. Светская толпа, наполняющая Красное Село, жаждет зрелищ. Одна из зрительниц обмолвилась знаменательными словами: «Если бы я была римлянка, я бы не пропустила ни одного цирка».

Сцена скачек в романе наполнена огромным сюжетным, историческим содержанием. Это было зрелище в духе времени — красочное, острое и трагическое. Жестокое зрелище, напоминавшее о ристалищах и цирках, было устроено специально для развлечения двора. «Большой барьер, — пишет Толстой, — стоял перед царской беседкой. Государь, и весь двор, и толпы народа — все смотрели на них».

Конные состязания в присутствии царя и царской фамилии были крупным событием придворной жизни. «В день скачек, — отмечал Толстой в черновиках романа, — весь двор бывал в Красном». С. Л. Толстой в своих «Очерках былого» пишет: «Скачки в «Анне Карениной» описаны со слов князя Д. Д. Оболенского. С одним офицером, князем Дмитрием Борисовичем Голицыным, в действительности случилось, что лошадь при взятии препятствия сломала себе спину. Замечательно, что отец сам никогда не бывал на скачках»¹.

В черновиках романа упоминаются и Голицын, и Милю-

¹ С. Л. Толстой. Очерки былого. Тула, 1965, с. 54.

тин, сын военного министра, который выиграл скачку в Красном Селе (в романе он назван Махотиным).

Объявления о времени и месте проведения скачек печатались в газетах. Так, в газете «Голос» в 1873 году было помещено известие (которое сейчас кажется «цитатой» из «Анны Карениной»): «От управления его императорского высочества генерал-инспектора кавалерии объявляется по войскам, что красносельская офицерская четырехверстная скачка с препятствиями, на призы императорской фамилии, будет произведена в конце будущего июля, и потому те офицеры, которые будут назначены к отправлению на эту скачку, должны прибыть в Красное Село 5 июля. Для помещения лошадей устроены вблизи ипподрома конюшни, а для офицеров будут разбиты палатки».

Во время работы над «Анной Карениной» Толстому, как бы случайно, попадали под руку именно те газеты и журналы, которые были ему нужны. Происходили встречи именно с теми людьми, которые ему были нужны... Как будто некий «магнит творчества» притягивал и отбирал все необходимое для его романа.

Толстой говорил, что самая мысль о романе из современной жизни «пришла» «благодаря божественному Пушкину». И вдруг именно в то время, когда он размышлял о Пушкине и своем новом романе, произошла его неожиданная встреча с дочерью великого поэта.

Мария Александровна была старшей дочерью Пушкина. В 1860 году она вышла замуж за Леонида Николаевича Гартунга, который после окончания Пажеского корпуса служил в конногвардейском полку. Некоторое время Гартунги жили в Туле, бывали в тех же домах, где бывал и Толстой, приезжая из Ясной Поляны.

С. П. Воронцова-Вельяминова, правнучка Пушкина, рассказывает: «Я много раз слышала... что Толстой изобразил дочь Пушкина, М. А. Гартунг, в Анне Карениной. Я хорошо помню тетю Машу на склоне лет: до самой старости она сохранила необычайно легкую походку и манеру прямо держаться. Помню ее маленькие руки, живые, блестящие глаза, звонкий молодой голос»¹.

¹ Т. А. Кузминская. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1964, с. 501.

Толстой видел дочь Пушкина и разговаривал с ней на званом вечере у генерала Тулубьева.

Татьяна Андреевна Кузминская, родная сестра Софьи Андреевны Толстой, рассказывает в своих воспоминаниях об этой встрече. «Мы сидели за изящно убраным чайным столом. Светский улей уже зажужжал... когда дверь из передней отворилась, и вошла незнакомая дама в черном кружевном платье. Ее легкая походка легко несла ее довольно полною, но прямую и изящную фигуру».

«Меня познакомили с ней. Лев Николаевич еще сидел за столом. Я видела, как он пристально разглядывал ее. «Кто это?» — спросил он, подходя ко мне. «М-ше Гартунг, дочь поэта Пушкина». — «Да-а, — протянул он, — теперь я понимаю... Ты посмотри, какие у нее арабские завитки на затылке. Удивительно породистые».

Т. А. Кузминская представила Толстого М. А. Гартунг. «Разговора их я не знаю, — продолжает Т. А. Кузминская, — но знаю, что она послужила ему типом Анны Карениной, не характером, не жизнью, а наружностью»¹.

В жизни дочери Пушкина не было ничего похожего на историю Анны Карениной. Но самый тип светской дамы в этом романе оказался связанным с первым впечатлением Толстого от Марии Александровны Гартунг. Все было как в отрывке Пушкина: «гости собирались»... и вдруг вошла она, «в черном кружевном платье, легко неся свою прямую и изящную фигуру». Уже в первых главах романа скользит воспоминание о ней: «Она вышла быстрою походкой, так странно легко носившею ее довольно полное тело».

Почему Толстого так заинтересовал отрывок Пушкина, который начинается словами: «Гости съезжались на дачу»?

Во-первых, потому, что этот отрывок представляет собой нечто совершенно законченное в художественном отношении и вместе с тем как бы открывает «даль свободного романа».

Героиню пушкинского отрывка зовут Вольская. Она входит в залу стремительно: «В сие самое время двери в залу отворились, и Вольская вошла. Она была в первом цвете молодости. Правильные черты, большие черные глаза, живость движений, самая странность наряда, все поневоле привлекало внимание».

У Толстого время как будто замедляет свое движение.

¹ Т. А. Кузминская. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1964, с. 464—465.

«В гостиную входила Анна. Как всегда, держась чрезвычайно прямо, своим быстрым, твердым и легким шагом, отличавшим ее от походки других светских женщин, и не изменяя направления взгляда, она сделала те несколько шагов, которые отделяли ее от хозяйки...»

Не только сама пушкинская сцена, но и ее внутренний смысл были очень близки Толстому. «Она ведет себя непростительно», — говорят о Вольской в светском салоне. «Свет еще не заслуживает от нее такого пренебрежения...» — слышится общее осуждающий голос. Но вместе с тем она привлекает общее внимание и вызывает сочувствие.

«Признаюсь, я принимаю участие в судьбе этой молодой женщины. В ней много хорошего и гораздо менее дурного, нежели думают. Но страсти ее погубят...» Такова Вольская у Пушкина. Но не такова ли и Анна Каренина у Толстого? Это был тот самый «тип женщины, замужней, из высшего общества, но потерявшей себя». Пушкинская мысль упала на готовую почву.

Можно сказать, что в «отрывке» «Гости съезжались на дачу» намечен сюжет «Анны Карениной». Но только намечен...

Нужен был весь талант Толстого, чтобы мелькнувшая в интерьере таинственная Вольская превратилась в Анну Каренину, а из «отрывка», из малой эпической «крупницы», возник «роман широкий, свободный».

Но было бы неверным сводить пушкинскую тему «Анны Карениной» только к этому отрывку. Ведь Толстой говорил, что он тогда «с восторгом прочел всего Пушкина».

Его внимание должен был привлечь и роман Пушкина «Евгений Онегин», и то истолкование этого романа, которое было дано в статье Белинского.

«Если его могла еще интересовать поэзия страсти, пишет Белинский о Евгении Онегине, — то поэзия брака не только не интересовала его, но была для него противна». Толстой в своем романе дал полный простор «поэзии страсти» и «поэзии брака». Обе эти лирические темы одинаково дороги Пушкину и Толстому.

На Толстого неотразимое впечатление производила нравственная победа Татьяны над Онегиным. Еще в 1857 году от дочери Карамзина, Е. Н. Мещерской, Толстой слышал запомнившийся ему рассказ о Пушкине, который однажды сказал с удивлением и восхищением: «А вы знаете, ведь

Татьяна-то отказала Онегину и бросила его: этого я от нее никак не ожидал».

Толстому очень нравилось и то, что Пушкин говорил о своей героине как о живом человеке, имеющем свободную волю, и то, как именно поступила Татьяна. Он и сам так же, как Пушкин, относился к персонажам своего романа. «Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы,— говорил Толстой,— они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется».

Это весьма важное авторское признание Толстого. В «Евгении Онегине» было изображено, «как бывает в действительной жизни». И в «Анне Карениной» изображено то, «как бывает в действительной жизни». Но пути развития сюжета различны.

Толстой с тревогой задумался над тем, что случилось бы с пушкинской Татьяной, если бы она нарушила свой долг. Чтобы ответить на этот вопрос, он должен был написать роман «Анна Каренина». И Толстой написал свой «пушкинский роман».

Его восхищала искренность Татьяны, когда она говорила: «А счастье было так возможно, так близко...» И он сожалел о судьбе Анны, которую все же «погубили страсти». Он был на стороне Татьяны, когда с ужасом и состраданием рисовал злоключения Анны Карениной. Толстой заставляет свою Анну смутно припоминать слова Татьяны: «Она думала о том, как жизнь могла бы быть еще счастлива, и как мучительно она любит и ненавидит его, и как страшно бьется ее сердце».

Как Толстой относился к Анне Карениной?

Одни критики называли его «прокурором» несчастной женщины, считая, что он построил свой роман, как систему обвинений против нее, видя в ней и причину всех страданий, испытываемых ее близкими и ею самой.

Другие называли его «адвокатом» Анны Карениной, считая, что роман есть оправдание ее жизни, апология ее чувств и поступков, которые по существу своему были как будто вполне разумными, но почему-то привели к катастрофе.

И в том и в другом случае роль автора оказывается странной; остается непонятным почему же он не выдержал до конца своей роли, то есть не дал достаточных оснований

для того, чтобы «осудить» Анну Каренину, и не предложил ничего достаточно ясного для того, чтобы ее «оправдать».

«Адвокат» или «прокурор» — это понятия судебные. А Толстой говорит о себе: «Судить людей я не буду...»

Кто «оправдывает» Анну Каренину? Княгиня Мягкая, которая говорит: «Каренина прекрасная женщина. Мужа ее я не люблю, а ее очень люблю».

Но разве княгиня Мягкая могла предположить или представить себе, что случится с той, которую, по ее словам, она «очень любила», после того, как она оставит и мужа, и сына?

Кто осуждает Анну Каренину? Княгиня Лидия Ивановна, которая хочет вселить «дух осуждения» и в сердце Сережи и готова «бросить камень», если этого не в силах сделать Каренин.

Но разве Лидия Ивановна могла предположить или представить себе, что случится с той, которую она очень не любила и которую так хотела «наказать»?

И разве Вронский мог предположить, что Каренин возьмет на воспитание дочь Анны?

И сама Анна разве могла вообразить, что Вронский даст ей погибнуть и отдаст свою дочь Каренину?

Толстой не признавал права Каренина и Лидии Ивановны «наказывать» Анну Каренину. Ему были смешны наивные слова княгини Мягкой. Что они знали о будущем? Ничего...

Никто из них не видел тайны, которая была скрыта в жизни Анны, той силы самоанализа и самоосуждения, которая росла в ее душе.

По своему непосредственному чувству любви, сострадания и раскаяния она была неизмеримо выше тех, кто осуждал или оправдывал ее.

Когда мать Вронского с ненавистью сказала о ней: «Да, она кончила так, как и должна была кончить такая женщина», Кознышев, брат Левина, ответил: «Не нам судить, графиня».

Эту общую мысль: «Не нам судить» — Толстой и высказал в самом начале своей книги, в эпиграфе: «Мне отмщение, и Аз воздам».

Толстой предостерегает от поспешного осуждения и легкомысленного оправдания, указывает на тайну человеческой души, в которой есть бесконечная потребность добра и свой «высший суд» совести.

Такой взгляд на жизнь вполне отвечал общим этическим воззрениям Толстого. Его роман учит «уважению к жизни».

В «Войне и мире» и в «Анне Карениной» Толстой принимает на себя роль строго правдивого летописца, который следит за тем, как «работает судьба», как совершаются события, открывая постепенно внутреннюю «связь вещей».

В «Войне и мире» он говорил о таинственной глубине народной жизни. В «Анне Карениной» он пишет о тайне «истории души человеческой». И в том и в другом случае Толстой остается самим собой. Его художественный мир имеет свои оригинальные законы, с которыми можно спорить, но которые нужно знать.

В «Анне Карениной» Толстой «не судил», а скорбел над судьбой своей героини, жалел и любил ее. Его чувства скорее можно назвать отеческими. Он и сердился, и досадовал на нее, как можно сердиться и досадовать на близкого человека. В одном из своих писем он говорил об Анне Карениной: «Я с ней вожусь, как с воспитанницей, которая оказалась дурного характера. Но не говорите мне о ней дурного, или, если хотите, с ménagement, она все-таки усюновлена»¹.

В. К. Истомин, журналист, близкий знакомый Берсов, однажды спросил Толстого, как возник замысел «Анны Карениной». И Толстой ответил: «Это было так же, как теперь, после обеда, я лежал один на этом диване и курил. Задумался ли я очень или боролся с дремотою, не знаю, но только вдруг передо мною промелькнул обнаженный женский локоть изящной аристократической руки...»

Невозможно понять, серьезно ли это рассказывает Толстой или мистифицирует своего собеседника. Во всяком случае, никаких таких «видений» не было в творческой истории других его произведений. «Я невольно начал вглядываться в видение, — продолжает Толстой. — Появилось плечо, шея, и, наконец, целый образ красивой женщины в бальном костюме, как бы просительно вглядывавшейся в меня грустными глазами...»

Все это очень напоминало что-то известное, но что именно, В. К. Истомин как будто не может вспомнить. «Видение

¹ Ménagement — бережно, щадя (франц.).

исчезло, — записывает он слова Толстого, — но я уже не мог освободиться от его впечатления, оно преследовало меня и дни и ночи, и, чтобы избавиться от него, я должен был искать ему воплощения. Вот начало «Анны Карениной»...»

Все это было лукавым пересказом известного стихотворения Алексея Константиновича Толстого «Средь шумного бала...». Там есть строки: «Люблю я усталый прилечь, // И вижу печальные очи, // И слышу веселую речь». Все как рассказывал Толстой: «И грустно я так засыпаю // И в грезах неведомых сплю... // Люблю ли тебя — я не знаю, // Но кажется мне, что люблю...»

Стихотворение «Средь шумного бала...» было написано в 1851 году. Оно обращено к С. А. Миллер: «Средь шумного бала случайно, // В тревогах мирской суеты, // Тебя я увидел, и тайна // Твои покрывала черты...»

С. А. Миллер была женой конногвардейского полковника. Эта история наделала много шума в свете. С. А. Миллер долго не могла добиться развода. Мать А. К. Толстого не одобряла «вертеровской страсти» своего сына.

Но А. К. Толстой смело «пренебрег общественным мнением». И С. А. Миллер шла на разрыв со своей прежней семьей. Толстой знал обо всем этом, как многие другие знали. К тому же Алексей Константинович был его дальним родственником.

«Мне в душу полную ничтожной суеты, // Как бурный вихрь, страсть ворвалась нежданно, // С налета смяла в ней нарядные цветы, // И разметала сад, тщеславием убранный...» — так писал А. К. Толстой в 1852 году в другом стихотворении, обращенном к С. А. Миллер.

Любовь изменила его жизнь. Он был флигель-адъютантом, но в 1861 году вышел в отставку. В 1863 году С. А. Миллер наконец получила развод на условиях, которые позволяли ей выйти замуж за А. К. Толстого...

Вронского звали Алексей Кириллович, он тоже был флигель-адъютантом, и тоже вышел в отставку, и тоже, вместе с Анной, добивался и ждал благоприятного решения судьбы... И ему пришлось столкнуться с законом и с осуждением света.

В романе Вронский изображен как художник-любитель. Во время заграничного путешествия с Анной Карениной он берет уроки живописи в Риме...

А в черновиках романа «Анна Каренина» Вронский

назван поэтом: «Ты нынче увидишь его. Во-первых, он хорош, во-вторых, он джентльмен в самом высоком смысле этого слова, потом он умен, поэт и славный, славный малый».

И здесь важно заметить, что лирика А. К. Толстого, несмотря на скептическое к ней отношение со стороны автора «Анны Карениной», отозвалась в его романе искренними и чистыми звуками: «Условий мелкий сор крутящимся столбом//Из мыслей унесла живительная сила//И током теплых слез, как благостным дождем, //Опустошенную мне душу оросила».

В «Анне Карениной» есть страницы, которые были навеяны воспоминаниями Толстого о его молодости и женитьбе. Левин чертит на зеленом сукне ломберного столика начальные буквы слов, значение которых должна угадать Кити. «Вот,— сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т?» Пишет с соблюдением знаков препинания, которые тоже указывают на смысл слов.

«Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?» Левин совершенно уверен в том, что Кити не может не понять его сердечной криптограммы: «Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова».

Он ожидал чуда, и чудо свершилось. «Я поняла»,— сказала Кити. «Какое это слово? — сказал он, указывая на н, которым означалось слово *никогда*». «Это слово значит *никогда*»,— сказала она...»

Так или почти так произошло объяснение Толстого с Софьей Андреевной Берс в имени Ивицы, вблизи от Ясной Поляны. «Я следила за его большой, красной рукой и чувствовала, что все мои душевные силы и способности, все мое внимание были энергично сосредоточены на этом мелке, на руке, державшей его»,— вспоминает Софья Андреевна.

Толстой писал: «В. м. и п. с. с. ж. н. м. м. с. и н. с.». Буквы эти значили: «Ваша молодость и потребность счастья слишком живо напоминают мне мою старость и невозможность счастья». Толстому тогда было 34 года, а Софье Андреевне — 18. В своих воспоминаниях Софья Андреевна пишет,

что она тогда «быстро и без запинки читала по начальным буквам».

Но сохранилось письмо Толстого, в котором он разъяснял Софье Андреевне значение букв, написанных в Ивицах. Кроме того, в дневнике Толстого тех дней есть запись: «Писал напрасно буквами Соне».

Но в романе все происходит именно так, как того хотел Толстой и о чем мечтала Софья Андреевна: Левин и Кити совершенно понимают друг друга, почти без слов.

Когда Толстой писал свой роман, ему было уже далеко за сорок лет. У него была большая семья, сыновья, дочери... И он вспоминал ранние дни любви, когда он поселился с Софьей Андреевной в Ясной Поляне. В его дневнике 1862 года есть запись: «Неимоверное счастье... Не может быть, чтобы это кончилось только жизнью»¹. В его памяти живо сохранялись многие подробности того дня, когда он сделал предложение Софье Андреевне Берс, приехав для этого в Москву.

Семья Берса, врача московской дворцовой конторы, жила в Кремле. И Толстой шел к Кремлю по Газетному переулку. «И что он видел тогда, того после уже он никогда не видал. В особенности дети, шедшие в школу, голуби сизые, слетевшие с крыши на тротуар, и сайки, посыпанные мукой, которые выставила невидимая рука, тронули его. Эти сайки, голуби и два мальчика были неземные существа. Все это случилось в одно время: мальчик подбежал к голубю и, улыбаясь, взглянул на Левина; голубь затрещал крыльями и отпорхнул, блестя на солнце между дрожащими в воздухе пылинками снега, а из окошка пахло духом печеного хлеба и выставились сайки. Все это вместе было так необычайно хорошо, что Левин засмеялся и заплакал от радости. Сделав большой круг по Газетному переулку и по Кисловке он вернулся опять в гостиницу...»

Пейзаж Москвы, овеянный сильным лирическим чувством, написан пером великого поэта. В характере Кити есть несомненные черты Софьи Андреевны. Недаром и некоторые страницы ее дневника читаются как комментарий к роману «Анна Каренина».

Но черты Софьи Андреевны есть и в Долли, в ее вечных заботах о детях, о хозяйстве, в ее самоотверженной преданности дому. Не все, конечно, в судьбе Долли схоже с судьбой

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 48, с. 46.

Софьи Андреевны. Но С. Л. Толстой имел все основания сказать: «Черты моей матери можно найти в Кити (первое время ее замужества) и в Долли, когда на ней лежали заботы о многочисленных ее детях»¹.

Те, кто близко знал Толстого и яснополянскую жизнь, узнавали многие знакомые подробности в романе. В годы работы над этой книгой Толстой не вел дневников. «Я все написал в «Анне Карениной», — говорил он, — и ничего не осталось»².

В письмах к друзьям он ссылался на свой роман как на дневник: «Я многое, что я думал, старался выразить в последней главе»³, — писал он в 1876 году Фету.

Толстой вносил в роман многое из того, что было им самим пережито и испытано. Можно рассматривать «Анну Каренину» как лирический дневник Толстого 70-х годов. Покровское, где живет Левин, очень напоминает Ясную Поляну. Занятия философией, хозяйственные заботы, охота на бекасов и то, как Левин ходил косить с мужиками Калиновыи луг, — все это было для Толстого автобиографично, как его дневник.

Сама фамилия Левин, образована от имени Толстого — Лев Николаевич — Лев-ин, или Лёв-ин, потому что в домашнем кругу его называли Лёва или Лёв Николаевич. Фамилия Левин воспринималась многими современниками именно в этой транскрипции.

Однако Толстой никогда не настаивал на таком именно прочтении фамилии главного героя.

«Константина Левина отец, очевидно, списал с себя, — отмечает С. Л. Толстой, — но он взял только часть своего я...»⁴ Но в том, что он «взял», было много задушевного. Недаром в роман попала и Ясная Поляна, и рабочий кабинет, тот самый, в котором создавалась «Анна Каренина».

«Кабинет медленно осветился внесенной свечой. Выступили знакомые подробности: оленьи рога, полки с книгами, зеркало, печи с отдушником, который давно надо было починить, отцовский диван, большой стол, на столе откры-

¹ С. Л. Толстой. Очерки былого. Тула, 1965, с. 54.

² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 62, с. 240.

³ Там же, с. 272.

⁴ С. Л. Толстой. Очерки былого, с. 54.

тая книга, сломанная пепельница, тетрадь с его почерком...»

Но сколь ни велико сходство Левина с Толстым, столь же очевидно их различие. «Левин — это Лев Николаевич (не поэт)», — заметил Фет, как бы вывел историческую и психологическую формулу этого художественного характера. В самом деле, Левин, если бы он был поэтом, наверно, написал бы «Анну Каренину», то есть стал бы Толстым.

«Лёвочка, ты — Левин, но плюс талант, — шутя говорила Софья Андреевна. — Левин нестерпимый человек»². Левин в романе казался временами Софье Андреевне нестерпимым, потому что он и в этом очень напоминал ей Толстого. Фет не был согласен с мнением Софьи Андреевны и говорил, что для него весь интерес романа сосредоточен именно в характере Левина. «Для меня, — пишет Фет, — главный смысл в «Карениной» — нравственно свободная высота Левина»³.

С Левиным связаны мысли Толстого о времени и философии хозяйства, о верности долгу и постоянстве (недаром его героя зовут Константин), о преемственности наследственного уклада жизни. Он кажется очень уравновешенным и спокойным человеком.

Но и Левина коснулись многие сомнения и тревоги, которые обуревали Толстого. Ведь и сам Толстой тогда хотел жить «в согласии с собой, с семьей», однако у него возникали уже новые философские и жизненные побуждения, которые приходили в противоречие с установившимся укладом барской усадьбы.

В Покровском варят варенье, пьют чай на террасе, наслаждаются тенью и тишиной. А Левин по дороге из усадьбы в деревню думает: «Им там все праздник, а тут дела не праздничные, которые не ждут и без которых жить нельзя». «Давно уже ему хозяйственные дела не казались так важны, как нынче».

Именно в 70-е годы, когда Толстой писал «Анну Каренину», он постепенно переходил на позиции патриархального крестьянства, отступая все дальше от привычного

¹ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями в 2-х томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1978, с. 434.

² Т. А. Кузминская. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне, 1964, Приокское книж. изд-во, с. 269.

³ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями, в 2-х томах, т. 1, с. 450.

образа мыслей человека, воспитанного в традициях дворянской культуры, хотя глубокое сочувствие крестьянству было одной из благороднейших традиций русских дворян со времен декабристов.

Два главных героя романа — Анна Каренина и Левин — схожи друг с другом именно тем, что оба они проходят через крутую ломку своих убеждений и испытывают недовольство своей жизнью, питая в душе «смутную надежду найти поправки». Каждому из них Толстой отдал частицу своей души.

И Анна и Левин одинаково хорошо знают, что такое жизнь «под угрозой отчаяния». Оба они испытали на себе горечь «отпадения» и опустошающую «переоценку ценностей». И в этом смысле они так же, как автор романа, принадлежали своему тревожному времени.

Но «отпадение» Анны и Левина совершается по-разному и ради различных целей. В романе Толстого есть глубокая внутренняя последовательность и связь сюжетных идей. Несмотря на все различие судеб они являются главными героями единого романа.

Любовь Анны сжимает весь мир в одну сверкающую точку собственного «я», которая сводит ее с ума, доводит до отчаяния и гибели. «Моя любовь делается все страстнее и себялюбивее», — говорит Анна. Толстой указал на парадоксальную диалектику души, в которой любовь вдруг превращается в ненависть, когда сосредоточивается на самой себе, не видя ничего вокруг, достойного другой, еще большей любви.

Отпадение Левина было иного рода. Его мир необычайно расширяется, бесконечно растет с той минуты, когда он вдруг сознал свое родство с великим народным миром. Левин искал «общей жизни человечества», и Толстой признавался: «Спасло меня только то, что я успел вырваться из своей исключительности...»

Такова была мысль Толстого, положенная в основу художественной концепции его романа, где себялюбие и человеколюбие очерчивают разными радиусами «тесный» и «просторный» круг бытия.

В 1873 году, написав первые страницы нового сочинения, Толстой сообщил одному из своих корреспондентов, что роман этот «будет готов, если бог даст здоровья, через

2 недели»¹. Он был здоров, работа шла хорошо, но роман не только не был готов через две недели, но и через два года он все еще продолжал писать «Анну Каренину».

Лишь в 1875 году в первых номерах журнала «Русский вестник» появились первые главы «Анны Карениной». Успех был огромным. Всякая новая глава «подымала все общество на дыбы, — пишет А. А. Толстая, — и не было конца толкам, восторгам, и пересудам, и спорам...»².

Наконец, в 1878 году роман вышел в свет отдельным изданием в трех томах. Следующее отдельное издание появилось лишь в 1912 году, в следующем веке... Роман Толстого до 1917 года печатался только в составе полного собрания художественных сочинений Толстого.

Первоначальный замысел романа казался Толстому «частным». «Замысел такой частный, — говорил он, — и успеха большого не может и не должно быть». Но, ступив на «романическую дорогу», Толстой подчинился внутренней логике сюжета, который разворачивался как бы помимо его воли. «Я часто сажусь писать одно, — признавался Толстой, — и вдруг перехожу на более широкие дороги: сочинение разрастается».

Так «Анна Каренина» стала настоящей энциклопедией русской жизни 70-х годов XIX века. И роман наполняется множеством «реалий» — подробностей общественной и духовной жизни современной России. Чуть ли не на каждой странице газет и журналов тех лет можно найти «пояснения», «дополнения», «комментарии», а иногда, кажется, и источники, тех или иных сцен романа.

В 1872 году во французском театре Петербурга гастролировали известные актрисы Стелла Колас и Делапорт. Они с огромным успехом выступали в пьесе Анри Мельяка и Людовика Галеви «Фру-Фру». «После отъезда г-жи Стелла-Колас пьесу эту возобновить уже было невозможно, — говорилось в газете «Голос», — и она уже в нынешний весенний сезон была снята с репертуара».

Пьеса была издана в переводе на русский язык в 1871 году и потом переиздавалась неоднократно. Это была очень модная вещь. И память о Делапорт, игравшей главную

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 62, с. 16.

² Переписка Л. Н. Толстого с А. А. Толстой. СПб, 1911, с. 273

героиню Жильберту, надолго сохранилась в сердцах ее поклонников. Одним из поклонников пьесы «Фру-Фру» был и Вронский.

А. Мельяк и Л. Галеви известны также как составители либретто знаменитых оперетт Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена», «Синяя борода», «Орфей в аду». Все эти оперетты с огромным успехом шли в Париже, а в 1870 году театр-Буфф открылся и в Петербурге. В «Анне Карениной» несколько раз упоминается «Прекрасная Елена», полная насмешек над «обманутым мужем»...

Вронский большой любитель оперетты и «досиживает до конца в Буффах». И вот откуда он позаимствовал кличку для своей лошади — Фру-Фру. Таков был вкус Вронского. И надо сказать, что он был человек во вкусе своего времени.

В романе говорится, что Левин «встречал в журналах статьи о происхождении человека». Это была едва ли не самая «жгучая проблема» 70-х годов. В 1870 году в двух томах вышла в свет книга Чарлза Дарвина «Происхождение человека» в переводе И. М. Сеченова.

В русский язык и в общественное сознание входили такие понятия, как «естественный отбор», «борьба за существование»... Вокруг теории Дарвина возникли горячие споры. Споры эти выходили далеко за пределы собственно научных проблем.

В журнале «Вестник Европы» в 1875 году печаталась статья И. Мечникова «Антропология и дарвинизм». В журнале «Русский вестник» были помещены «Философско-критические этюды» А. П. Лебедева — «Учение Дарвина о происхождении мира органического и человека». В «Заре» печаталась статья о Дарвине «Переворот в науке», написанная Н. Н. Страховым.

Толстой настороженно относился к попыткам перенести на человеческое общество «звериные законы» борьбы за существование, уничтожение «слабых» «сильными», которые делались тогда некоторыми последователями Дарвина, создававшими так называемый «социальный дарвинизм».

Мимо собственно научного значения мысли Дарвина об эволюции органического мира Толстой прошел равнодушно, потому что его больше занимали этические вопросы философии и теории познания.

«Левин встречал в журналах статьи, о которых шла речь, и читал их, интересуясь ими, как развитием знакомых ему, как естествоведом, по университету, основ естество-

знания, но никогда не сближал этих научных выводов о происхождении человека как животного, о рефлексах, о биологии и социологии с теми вопросами о значении жизни и смерти для себя самого, которые в последнее время чаще и чаще приходили ему на ум».

То, что Левин был естествоведом по университету, указывает на его принадлежность к поколению 60-х годов. Но в 70-е годы, в духе нового времени, он уже отходит от естествознания к истории и философии, что тоже было признаком нового времени.

Казалось бы, какая связь между Дарвином, Фру-Фру и опереттой? А между тем есть такие странные сочетания имен, которые принадлежат своему времени и характеризуют его.

70-е годы — это и «развеселое время», о котором Некрасов насмешливо сказал: «Заехать в Буфф — одна утеха», и «серьезное время» новых «ответов» науки на старые «вопросы жизни», о чем писал А. К. Толстой в своем «Послании о дарвинизме»: «Всход наук не в нашей власти, // Мы их зерна только сеем...»

Когда Н. К. Михайловскому, наблюдательному публицисту 70-х годов, понадобилось указать на самые колоритные имена этой поры, он назвал Дарвина и Оффенбаха. Это было время Анны Карениной...

Есть еще одна «подробность времени», которая имеет и реальный, и символический смысл в романе, — железная дорога. Сколько написано прекрасных страниц о значении страшного мужика, который является во сне Анне Карениной и что-то шепчет ей «под чепчик»...

Между тем это был не только «миф», вымысел или символ, а реальный человек реального мира. В 70-е годы «чугунка» постепенно входила в быт. Она и пугала, и притягивала воображение современников.

Катастрофы и несчастные случаи на железной дороге производили ошеломляющее впечатление. «Что ни дорога, то душегубка», — говорилось во «Внутреннем обозрении» «Отечественных записок». «Железные дороги — душегубка», — писал Некрасов в поэме «Современники». В «Отечественных записках» говорилось: «Изувеченные на железных дорогах, семейства их, равно как и семейства убитых, остаются безо всяких средств пропитания...»

Когда Облонский узнал, что поезд, на котором приехала Анна Каренина, раздавил сцепщика, он в смятении

побежал к месту происшествия, а потом, страдая, морщась, готовый заплакать, все повторял: «Ах, Анна, если бы ты видела! Ах, какой ужас!»

Сцепщик этот был простой мужик, может быть, из разоренного владения Облонского, пустившийся искать счастья на тех же путях, что и его барин. Ведь и Облонский ищет места в «Обществе взаимного баланса южно-железных дорог»... «Ах, какой ужас! — говорит Облонский. — Он один кормил огромное семейство...»

«Нельзя ли что-нибудь сделать для нее?» — спрашивает Анна Каренина. И Вронский молча покидает вагон, где происходит этот разговор, чтобы передать помощнику начальника станции 200 рублей для несчастной семьи...

В современном романе Толстого все было современным: и общий замысел, и подробности. И все, что попадало в поле его зрения, приобретало обобщенный смысл. Например, железная дорога. Она была в те годы великим техническим новшеством, переворотившим все привычные представления о времени, пространстве и движении. Так что и само представление о жизни современного человека уже было неотделимо от впечатлений, почерпнутых на станциях, в вокзальной толпе, на железных путях эпохи.

В художественной концепции романа Толстого очень резко прочерчены социальные контуры явлений. Сколько бы мы ни говорили о психологической глубине душевной драмы Анны Карениной, о «страстях, погубивших ее», мы по необходимости должны будем вернуться к «фарисейским жестокостям» ее времени.

Анна Облонская в шестнадцать лет была выдана замуж своими тетюшками за «молодого губернатора» и оказалась во власти закона о нерасторжимости брака. Каренин отнимает у Анны письма Вронского. И по закону, как глава семьи, он имел право на просмотр переписки всех своих домашних. Закон целиком на его стороне. Анна боится, что он «отнимет сына», и по закону он имел такое право.

У Анны нет никаких прав, и она это очень больно чувствует. В сущности, ее положение было безвыходным. Добиваясь развода, она добивалась абсурда. Если бы Каренин дал ей развод, указав на ее вину, то есть доказав очевидное, а именно то, что она покинула семью и уехала с Вронским

в Италию, она бы утратила право вступить в новый брак. Ей предстояло пройти через церковное покаяние и навеки отказаться от Вронского.

«Принявший на себя вину, — говорилось в обозрении газеты «Голос», — сверх того, что предается покаянию (покаяние по решению суда — характеристическая особенность нашего законодательства), лишается еще и права вступить в новый брак». Эта газетная статья читается как попутное примечание к роману Толстого.

Для того чтобы Анна могла выйти замуж за Вронского, нужно, чтобы Каренин при разводе принял вину на себя. Но Каренин считал, что это было бы «обманом перед законом божееким и человеческим», как сказано в черновиках романа. Поэтому он медлит, зная, что разбирательство по закону (он уже побывал у адвоката) погубит Анну...

Анна Каренина нигде не «заявляет решительного протеста» против законов и обычаев своей среды, как это делали «новые женщины». Но и она во многом принадлежит к новому поколению. Толстой считал, что объяснить новые требования жизни одним влиянием «нигилистических» теорий наивно... Эти требования уже ясно чувствуются повсюду.

Вот и великосветская дама ищет для себя какой-то независимой деятельности. Анна Каренина пишет «роман для детей». И издатель Воркуев, который появляется в ее салоне, называет ее книгу замечательной. Многие из английских романов, которые Анна получала из книжных магазинов, были написаны женщинами.

В известной в свое время книге «Подчиненность женщины» Дж. Ст. Милль говорил, что стремление женщины к самостоятельному научному и литературному труду свидетельствует о развившейся в обществе потребности равной свободы и признания женских прав. «Женщины читающие, а тем более пишущие, — отмечает Милль, — суть несообразность и элемент вечных смут при существующем порядке вещей».

Толстой не придает особенного значения литературным трудам Анны Карениной, говорит, что это было лишь средство избавиться от гнетущего чувства тоски; но все же он счел нужным указать на ее стремление к самостоятельному труду и знанию. Роман улавливал все живые «веяния времени».

...В «Анне Карениной» есть точно датированные эпизоды — проводы добровольцев на войну в Сербию (лето 1876 года).

Если идти от этой даты к началу романа, то весь хронологический порядок событий проявится с полной отчетливостью.

Недели, месяцы, годы Толстой отмечал с такой последовательностью и точностью, что он мог бы повторить слова Пушкина: «Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю».

Анна Каренина приехала в Москву в конце зимы 1873 года. Трагедия на станции Обираловка произошла весной 1876 года. Летом того же года Вронский уехал в Сербию.

Хронология романа строилась не только на календарной последовательности событий, но и на определенном выборе подробностей из современной жизни.

Толстой как бы незаметно для себя ступил с романтической дороги вымысла на реальный путь истории. И дело тут вовсе не в количестве и резкости «примет времени», а в ощущении социального движения, в чувстве великих исторических перемен в семейной и общественной жизни пореформенной эпохи.

В третьей части романа есть сцены, в которых мы видим Левина в кругу его соседей-помещиков. Среди них есть замечательно характерные и умные люди. Левин внимательно прислушивается к их разговорам.

Левин знал, что «патриархальные приемы» хозяйствования устарели, не верил в «рациональные принципы» буржуазной политической экономии. Для него суть дела состоит «в рабочей силе — главном элементе хозяйства». Он как бы случайно выводит историческую формулу своей эпохи: «У нас теперь, когда все это перевернулось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть только один важный вопрос в России».

Эта формула привлекла внимание В. И. Ленина. В своей статье «Лев Толстой и его эпоха» он указывал на слова Левина как на ключ и разгадку всей пореформенной эпохи.

«У нас теперь все это перевернулось и только укладывается», — трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861—1905 годов», — пишет В. И. Ленин. Этого одного достаточно, чтобы назвать Толстого не только великим художником, но и великим историком.

...Перечитывая Толстого, всегда с неизменным удивлением замечаешь, что в «Анне Карениной» нас больше всего привлекает даже не Анна Каренина, а именно «Анна Каренина», роман исторический, современный, философский, социальный, лирический, словом, сама книга как художественное целое.

И здесь хотелось бы привести слова Александра Грина, автора «Алых парусов», из его статьи «Скромное о великом»: «Читая «Анну Каренину», с изумлением, подавленностью убеждаешься, что здесь изображена, главным образом, вся русская жизнь того времени, вся русская душа в ее целом, а уже затем, в огромном узоре этом, в этой сплошной толпе лиц, страданий, судеб уделяешь необходимое внимание интриге собственно романической».

Своеобразие содержания романа Толстого отвечала и его форма. И в этом отношении «Анна Каренина» напоминает «Евгения Онегина» Пушкина. Определяя жанр своей книги, Толстой воспользовался термином Пушкина «свободный роман». «Анна Каренина», пишет Толстой, это «роман, широкий, свободный», в который «без напряжения» входило все то, «что кажется мне понятным мною с новой, необычной и полезной людям стороны».

Так Толстой «принес дань уважения» Пушкину, тому, кто однажды «разрешил его сомнения», указав ему на «даль свободного романа». Свою задачу художника он видел не в том, чтобы «неоспоримо разрешить вопрос», а в том, чтобы научить любить жизнь «во всех ее проявлениях». «Ежели бы мне сказали, что то, что я пишу, будут читать теперешние дети лет через 20, — пишет Толстой, — и будут над ним плакать и смеяться» и научатся любить жизнь, «я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы».

С тех пор как Толстой сказал эти слова, прошло не двадцать, а много больше лет. Целый век прошел... Но его слова не утратили своей живой интонации. Они как будто сказаны сегодня и обращены к нам, к тем, кто перечитывает сейчас или впервые открывает его бессмертные книги.





В ПОИСКАХ ИСХОДА

(«Воскресение» Л. Н. Толстого)

Л. Н. Толстой написал три великих романа: «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение». Они создавались не подряд, а с большими перерывами и отразили сложное духовное развитие писателя. Напомним: роман «Война и мир» вышел в 1869-м, «Анна Каренина» — в 1876-м, а «Воскресение» — в 1899 году.

Все три романа читаются с захватывающим интересом, они — вершины великой гряды русских романов XIX века — Тургенева, Гончарова, Достоевского — и составляют всемирную славу русской литературы. Как те романы носят на себе авторскую печать, так и здесь чувствуем мы, что все три произведения — «толстовские»; они отмечены своеобразием его стиля, его манерой понимать вещи, общими воззрениями на жизнь.

И все же при чтении «Воскресения» рождаются особые ощущения, возникают неожиданные вопросы, на которые не легко ответить.

Если в «Войне и мире», как говорил сам Толстой, у него главной была «мысль народная», а в «Анне Карениной»

«мысль семейная», то какая главная «мысль» в «Воскресении»? Толстой высказываний не оставил. Сможем ли мы вывести ее сами? По времени создания «Воскресение» сильно отрывается от предыдущих романов: от «Войны и мира» на тридцать лет, от «Анны Карениной» почти на двадцать пять лет. Неужели манера письма у Толстого не менялась? Встречается предубеждение у критиков и ученых, что «Воскресение», с трудом писавшееся и по объему меньшее, чем те два романа, уступает им в художественности, носит на себе печать публицистичности, предвзятого морализирования, религиозной проповеди в духе происшедшего в 1880—1881 годах перелома во взглядах писателя. Морализирование и проповедь получили свое выражение и в заглавии романа, и в его концовке, состоящей из евангельских заветов, в исполнении которых герой романа Нехлюдов якобы видит смысл жизни, свое «воскресение». И еще возникает вопрос: если Толстой приступил к писанию «Воскресения» после того, как публично отказался от художественного творчества, всецело занялся злободневной публицистикой, то что же это было за возвращение к художественности и не из последних ли сил Толстой написал «Воскресение»? И опять вопрос: если роман построен на заостренном отрицании изображаемой жизни, не влияет ли эта его критическая направленность на художественность, на полноту обрисовки характеров?

1

Целых десять лет Толстой писал «Воскресение» — с конца 1889 до конца 1899 года. Непосредственным толчком к созданию романа послужил случай из судебной практики, рассказанный Толстому его приятелем, известным тогда общественным деятелем и прокурором Петербургского суда А. Ф. Кони. Пришел как-то к нему неизвестный человек и поведал, что, присутствуя на суде в качестве присяжного, он в обвиняемой в краже девице из дома терпимости, по имени Розалия Они, осуждавшейся на тюремное заключение, узнал ту сироту-воспитанницу его родных, которую некогда соблазнил и бросил с ребенком; потрясенный такой встречей незнакомец решил загладить свою вину, жениться на своей жертве.

Рассказ Кони произвел сильное впечатление на Толсто-

го, но сюжетное зерно романа вызревало мучительно и долго, острое происшествие лишь постепенно вырисовывалось как типичное явление современной действительности. Для создания романа нужно было Толстому еще и пережить много важных актов духовных исканий. Смысл романа, как это предчувствовалось писателем, не в «коневской истории», а во всестороннем показе мерзости и гадости всего общественного строя, его полной непригодности для нормальной человеческой жизни, смысла в поисках выхода из того тупика, в который зашла российская действительность и вообще современная жизнь человеческая...

Толстого увлекала мысль о создании романа «большого дыхания», как он сам записал по-французски в дневнике от 25—26 января 1891 года. При этом писатель добавлял, что осветить жизнь он хотел бы «теперешним взглядом на вещи». Как видим, Толстой ставит перед собой художественные задачи: «большое дыхание» — это значит не очерк, не рассказ, даже не повесть, а произведение в манере его широких эпических полотен. И в этом смысле «Воскресение» тесно примыкает к прежним его романам. А выражение «теперешний взгляд» указывает на то нечто новое, что должно отличать третий роман от двух предыдущих. Толстой считал, что прежние его романы были «бессознательным творчеством» (запись в дневнике от 21 января 1889 г.). Как понимать такое заявление?

С 1880 года Толстой пережил важный кризис в развитии своего мировоззрения. Он решил порвать с обычаями и взглядами той аристократической, сословно-дворянской среды, к которой принадлежал по рождению и жизнь которой большей частью изображал в своих произведениях. Именно жизнь дворянства, со всеми ее разнообразными сторонами, в ее связях со сложными перипетиями событий Отечественной войны против Наполеона, изображалась в «Войне и мире»; эта жизнь, с ее добром и злом, измерялась меркой «мысли народной», то есть масштабом народной по характеру своему тогдашней войны русских против нашествия. Именно жизнь дворянства лежит в основе и «Анны Карениной», хотя эта жизнь и оказывалась далекой от той благородной «мысли семейной», которую Толстой рассматривал в качестве норм истинной жизни. Конечно, Толстой всегда был выше предмета, который изображал, тех сюжетов, которые избирал, и ставил и решал проблемы общечеловеческой значимости. И все же, проникая с годами все

большим сочувствием к угнетенным народным массам, крестьянству, Толстой считал необходимым в промежуток времени после создания «Анны Карениной» и до работы над «Воскресением» провозгласить открыто о своем разрыве с богатыми классами и о переходе на позиции угнетенного многомиллионного русского крестьянства.

Широта понимания жизни от этого не только не утрачивалась, но даже вырабатывалось особенное писательское «большое дыхание», которое в чем-то превосходило «дыхание» прежних его романов. «Теперешний взгляд на вещи» весьма ощутительно подымал Толстого над всем тем, что он создал до сих пор.

Этот «теперешний взгляд», правда, порождал заблуждения: Толстой декларативно отказывался от «художественного творчества» как барской забавы, якобы уводящей от прямых задач перестройки русской жизни. Но такие заявления то и дело нарушались Толстым, ибо художник продолжал в нем жить, и он создавал шедевры. Суть дела даже не в простой непоследовательности Толстого, и «Воскресение» не простой рецидив художественности. «Теперешний взгляд» на вещи включал в себя не только перемену в социальной позиции автора, но и новые задачи художественного творчества. Как никогда прежде обличение социального зла предполагалось во всей его отвратительной наглядности, то есть как «срывание масок». А решение этой задачи с наибольшей убедительностью возможно было именно средствами художественного творчества. Толстой стремился превратить свое перо в действенное оружие преобразования мира. Он считал свои прежние романы «бессознательными» именно в этом смысле: они не ставили задач научить людей жить по новым правилам.

И в этом смысле Толстой считал себя после духовного перелома 1880—1881 годов, после перехода на позиции крестьянства, более «сознательно» творящим художником. В той же дневниковой записи от 21 января 1889 года, в начале работы над «Воскресением», есть любопытное продолжение: «С «Анны Карениной», кажется, больше 10 лет я расчленил, разделял, анализировал — теперь я знаю, что могу все смешать опять и работать в этом смешанном». Конечно, и в предыдущих романах Толстой «разделял», «расчленил», «анализировал» и умел работать в «смешанном». Но он хочет подчеркнуть теперь свой особенный горный полет над жизнью, свое всеведение, свою

высшую способность понимать жизнь. Как никогда, он теперь — хозяин положения, свободно ориентирующийся в материале, в «смешанном», то есть в самых сложных запутанных обстоятельствах жизни. Захват областей жизни для «расчленения» и работы в «смешанном» неизмеримо расширился. Несколько позднее в дневнике 1908 года он запишет следующее: «С годами я начинаю чувствовать по отношению к незнакомым людям, как будто я их уже видел: они подходят под знакомые мне типы». Так и вся жизнь сделалась Толстому предельно «знакомой».

На какую же «мысль» написан роман «Воскресение»? Как ни трудно ответить на этот вопрос за Толстого, все же можно сказать, выражаясь в духе его же прежних формул, что мысль «Воскресения» «мучительская», в разоблачении повсеместного мучительства, царящего в России, и, кроме того, мысль «бунтарская», беспредельно «укоряющая», предлагающая выход из невыносимых противоречий жизни.

Работа над романом шла неровно. «Коновская история» два года жила в памяти и не реализовывалась в писание. Работа подвигалась медленно до 1895 года. Потом Толстой понял как художник, что надо начинать с «нее», а не с «него», то есть с Катюши Масловой, а не с Нехлюдова. Сюжет получал напряженность: «дело Катюши» стало двигать действие, вокруг него обрисовалась вся общественная неправда. А раскаяние и «хождение по мукам» Нехлюдова, хождение по «делу Масловой», невинно осужденной, стало своего рода следствием с привлечением раскаявшегося соучастника. Но и после 1895 года работа над романом не шла быстрее. И только с сентября 1898 года дело закипело. Толстой писал приятелям — В. Г. Черткову: «Над «Воскресением» работаю с увлечением, какого давно не испытывал», П. И. Бирюкову: «Я же теперь весь поглощен исправлением «Воскресения». Я сам не ожидал, как много можно сказать в нем о грехе и бессмыслице суда, казней».

Живую душу в роман вдыхала развернувшаяся большая общественная деятельность Толстого. О «бессмыслице суда, казней» и прочих «грехах» российской действительности можно было сказать, только с головой окунувшись в них, пронаблюдав их изнутри глазами художника. В 1891—1892 годах разразился голод, охвативший девятнадцать губерний России. Толстой принял самое горячее участие в помощи голодающим, выезжал на места, видел картины народных бедствий, «всю величину и мерзость» «греха нашего сословия

перед народом». Он видит, что струна социальных противоречий до предела натянулась в стране и требуется коренное изменение положения крестьянства. В земле все дело, она в руках совсем не тех, кто ее обрабатывает. Толстой все это с годами осмыслит, напишет статьи: «О голоде», «Страшный вопрос», «О средствах помощи населению, пострадавшему от неурожая», «Голод или не голод?». Эти размышления перешли к Нехлюдову в романе. Он тоже хочет в своих имениях — Кузьминском, Панове — разрешить поземельный вопрос, облегчить положение крестьян; его совесть уязвлена картинами обнищания. Особенно запоминается голодный бескровный ребенок на руках матери в скуфеечке, сшитой из лоскутков, с паучьими сучащими тонкими ножками, с бессмысленной улыбкой умирения. В конце концов все прочие вопросы в романе — судопроизводство, церковь, тюрьмы, сенат, вся система бессмысленной жестокости, подавления и унижения — служат пояснением к стержню сюжета, к личным взаимоотношениям Нехлюдова с Масловой. Раздумывая над силами власти и силами сопротивления, Толстой в конечном счете приходит к выводу о гнилости царского режима, к оправданию революционного движения, которое борется за справедливые идеалы и двигает сильных духом людей, праведников с чистой совестью. К ним-то, после всех жизненных мытарств и унижений, и примкнет Катюша Маслова, слившись с толпой конвоируемых в Сибирь каторжников и политических.

Толстой сам приобретал великий опыт «хождения по мукам», осуждая как публицист погромы и казни, полицейские расправы над студентами, бесстрашно обращаясь с обличительными письмами к царям Александру II, Александру III. А во время голода, работая уже над «Воскресением», хотел писать Николаю II, чтобы он уничтожил поземельную собственность и отказался от власти в пользу народа. Это свое намерение Толстой осуществил в письме к Николаю II несколько позже — по выходе романа, в обстановке огромного возбуждения, в момент отлучения его синодом от церкви, в период все более нараставших карательных мер царизма против народа.

Интенсивнейшая работа над романом и даже спешка с его окончанием была вызвана также общественно-политическим выступлением Толстого: он решил весь гонорар за роман пожертвовать на помощь духовборам, преследовавшимся царским правительством за их отказ от официального бого-

служения и от военной службы. Доведенные полицейскими преследованиями до крайности, духоборы собирались огромной массой эмигрировать в Канаду. По делам сектантов-молокан ходатайствует в романе и Нехлюдов, круг «обязанностей» которого все время расширяется. Совокупность таких острых вопросов придавала «большое дыхание» роману, освященному «теперешним взглядом» писателя на жизнь.

Естественно, что сюжетный стержень «коневской повести» и все, что нарастало вокруг него, должно было привести Толстого в иные сферы русской жизни, чем те, которые он изображал в прежних романах. Жизнь высшего света показана и в «Воскресении», но она потеряла самостоятельную ценность. Здесь нет интересных, значительных лиц; все эти Корчагины, Чарские, Шенбоки, Масленниковы, Червянские — в сущности ничтожные люди, роскошно живущие за счет народа, старающиеся прикрыть паразитическую гнусность своего существования копеечной филантропией. Они полны себялюбия, корыстного расчета. А около этого света группируется высокочиновная камарилья, продажные прокуроры, адвокаты, любящие загребать «дурашские», то есть без труда получаемые деньги; все эти бездушные Бреве, Фанарины, Кригсмуты, Топоровы, в руках которых тюрьмы и крепости, — вся государственная машина. Выведена в романе и изолгавшаяся церковь, сующая, словно в насмешку над учением Христа, его образ во всех местах, предназначенных для мучительства. Этим верхам и дела нет до истинных страданий народа.

Главный интерес автора сосредоточился на тех сферах русской жизни, которых до него литература почти не касалась (не считая «Записок из Мертвого дома» Достоевского, «Острова Сахалин» Чехова). Эти сферы: преступный мир, публичные дома, убийцы, грабители, а также жандармы, конвойные, суды, присяжные, прокуроры, адвокаты, сенаторы, надзиратели и неизбежные при этом тюрьмы, пересыльные пункты.

Произошла деформация и прежних излюбленных типов и характеров Толстого. В Нехлюдове можно усмотреть черты характеров Пьера Безухова, князя Андрея, Константина Левина. По силе интеллекта он несколько им не уступает. Но какое необычное дело стало предметом совестливого разбора героя, как сам он страдает в плену этого дела, какой крест на себя он возложил в духовных иска-

ниях, принявших форму очищения. Критическая острота по отношению к аристократической бюрократии всякого рода, к карьеристам была и в прежних произведениях Толстого: вспомним образы князя Василия Курагина, Бориса Друбецкого, Каренина. Но сколь злобещий характер приобретают теперь хамелеоны в мундирах, глухие к страданиям, к голосу совести и разума, Масленниковы, непреклонно жестокие Топоровы. Цари в той или иной связи упоминались и в прежних произведениях Толстого. (Александр I в «Войне и мире», Александр II в сцене конских скачек в «Анне Карениной».) Но в «Воскресении» царь (это уже Николай II) упоминается много раз и всегда саркастически. Ни в одном прежнем романе сила обличения не достигала такого размаха, как в «Воскресении».

Как и в предыдущих случаях, реалист Толстой добросовестнейшим образом изучал предмет, натуру того, что собирался изобразить. Ездил он для «Войны и мира» на Бородинское поле, ездил смотреть труп бросившейся под поезд любовницы помещика-соседа Бибикова для «Анны Карениной», многое брал из книг, документов. Но большей частью брал из своего опыта жизни. Многие взято из этого опыта и теперь. Но предмет на этот раз оказывался столь необычным, что изучать его надо было заново и особенным образом.

Толстой посещает в г. Крапивне Тульской губернии заседание суда, делает записи, многие из которых потом развивает в первых главах романа. Потом Толстой присутствует в Московском суде, живо интересуясь ходом судебных прений и свершением всех формальностей. Председатель Тульского окружного суда Н. В. Давыдов давал Толстому разные юридические справки, писал по просьбе его для романа тексты обвинительного акта, заключения врачебного обследования трупа упоминаемого в романе купца Смелькова, писал вопросы суда, задаваемые обычно присяжным заседателям, их ответы и приговоры, ибо даже самый великий стилист не может передать в точности судебную казуистику. Толстой беседовал с надзирателем Московской Бутырской тюрьмы, и в апреле 1899 года пошел смотреть, как поведут арестантов из Бутырок до Нижегородского (Курского) вокзала; вместе с ними проделал весь путь по Москве. Образы революционеров у него имеют реальные прототипы: Крыльцов — Л. А. Дмыховский, участник кружка «долгушинцев», обаятельная Марья Павловна Щетинина — Н. А. Арм-

фельд, отбывавшая каторгу на Каре по делу о вооруженном сопротивлении властям, в судьбе которой Толстой принимал участие; Набатов, по-видимому, списан с крестьянина Е. Е. Лазарева, привлекавшегося за свою народническую деятельность; с ним Толстой встречался в 1883 году в Самарской губернии. Свидание Нехлюдова с Топоровым по делу о сектантах-молоканах напоминает встречу дочери писателя, Т. А. Толстой, в феврале 1898 года с оберпрокурором Святейшего Синода К. П. Победоносцевым по тому же вопросу (Толстой хлопотал о самарских молоканах). Фигура барона Кригсмута возникла под впечатлением свидания Толстого с бароном Е. И. фон Майдемом, комендантом Петропавловской крепости.

Оказывалась особенной на сей раз и «литература вопроса»: книги Н. М. Ядринцева «Русская община в тюрьме и ссылке» (1872), лично знакомого Толстому американца, посетившего русские остроги, Д. Кенна на «Сибирь» (1891), Д. А. Линева «По этапу» (1886).

Естественно, что столь смелый, обличительный роман (а некоторые современники называли его «революционным») много вызвал цензурных придирок при первой публикации в журнале «Нива». Выбрасывались целые главы, огромные куски, приходилось переделывать множество эпизодов. Если «Войну и мир» читатели и критики восприняли в свое время с недоумением, как нечто анахронистическое, появившееся не к горячему моменту, если «Анну Каренину» воспринимали уже с восторгом, как роман о живой современности, то «Воскресение» ошеломило всех. Этот роман был не только к моменту, но и как бы разверзал перед современниками те страшные пропасти жизни, которые грозили всем неминуемой погибелью, и ставил вопрос о немедленных действиях по спасению положения. Вся динамика романа свидетельствовала о росте волны народной ненависти и сопротивления, которая поистине символизировала надвигающуюся революцию. И самое парадоксальное при этом состояло в том, что об этой грозе говорил писатель, не только обличитель, но и проповедник «непротivления злу насилieм»; писатель, который собственным романом опровергал «непротivление» и оказывался «зеркалом» нарастающей революции.

Роман печатался во многих номерах «Нивы». Его продолжения ждали с нетерпением. Невыносимо мучителен был для читателя перерыв в публикации между 31 и 49 номерами

журнала из-за болезни автора. Толстой изо дня в день, почти без отдыха, работал. Ни один из романов он не писал так лихорадочно. По нескольку раз им исправлялись гранки набора. Вслед за окончанием печатания в «Ниве» роман появился в 1900 году в двух отдельных изданиях. Одновременно с «Нивой» роман печатался по-русски в Англии, и в течение 1899-го и 1900 годов вышло несколько изданий. Он сразу переводился и печатался на английском, французском и немецком языках. Это был неслыханный успех, сенсация. «Воскресение» во многих отношениях вершина творчества Толстого.

Образ Катюши Масловой был современным, новым и, можно сказать, уникальным в русской литературе: у него нет предшественников. Соня Мармеладова в «Преступлении и наказании» Достоевского, сходная с ней по условиям жизни и судьбы, все же приподнята автором как «святая» над окружающим бытом; она выполняет навязанную ей автором роль смиренномудрой проповедницы. Образ падшей женщины в русской литературе XIX века носил агитационный характер, подчинялся решению проблемы эмансипации женщины, служил примером крайнего ее угнетения, из которого ее следует вывести. Таково в духе пропаганды Жорж Санд весьма популярное в свое время стихотворение Некрасова «Когда из мрака заблужденья...». Но тут бралась только сама модель общественного унижения женщины, а специфический ее быт, повседневное существование лишь упоминались, обходились авторами стороной. Даже неприличным казалось касаться этой темы. Обходит ее по существу и В. М. Гаршин в рассказе «Надежда Николаевна», в котором выведена проститутка с возвышенными чувствами, так как смысл рассказа — в завязавшейся нежной любви к ней со стороны художника Лопатина.

Катюша Маслова — смелый и достоверный художественный образ. В создании его в полную меру сказалось не только «воображение» автора, но и скрупулезное изучение им жизни. Толстой несколько не отделяет особый изображенный им мир «знаменитого дома Китаевой» от остальной народной жизни, и горькая чаша, испитая Катюшей, есть лишь крайняя степень выражения невероятных страданий

всего народа. Образ Катюши приобретает бесконечно обобщающий характер.

Маслова наделена глубоко личными чертами выразительной портретной характеристикой, глубоким душевным складом и выступает перед нами незаурядной личностью. Мы не можем не остановиться с уважением перед ее духовной стойкостью, с которой она перенесла все выпавшие на ее долю испытания: публичный дом, суд, тюрьма, каторжный этап. Она хлопочет о других несчастных, но не о себе. И финал необычный. Если мы только догадываемся, что Наташа Ростова пошла бы за Пьером-декабристом в Сибирь, то Катюша Маслова идет, не будучи виновной, сближаясь на этапе с революционерами, с людьми, которых можно в полной мере назвать людьми истинно прекрасными.

Образ Катюши Масловой развивается в романе. Начало ее жизни самое неприглядное: она дочь незамужней крестьянки-скотницы, отец — проезжий цыган (отсюда, наверное, колечко завитых волос, всегда выбивавшееся у нее из-под платка, деталь, неустанно подчеркиваемая Толстым при ее портретных характеристиках).

Катюша была «спасенная». В крестьянстве это означало, что при рождении ее не заморили голодом, как обузу, мешающую в работе (у ее матери перед тем умерло от голода пятеро детей).

Сестры — барышни-помещицы, взявшие ее на воспитание, держали ее на положении полугорничной; не звали ее Каткой и не величали Екатериной, а чем-то средним — Катюшей. Первое чувство ее к Нехлюдову было истинной любовью. Поцелуй за кустом сирени она помнила всю жизнь и никогда потом лучшего человека не встречала в жизни. Ее грамотность, чтение книг сестрам-барыням и усилия Нехлюдова-студента просветить ее — он посылал ей произведения Достоевского, Тургенева — образовывали ее ум и сердце, обогащали ее духовный мир. Несмотря на совершенные над нею насилие и обман, через три года, когда Нехлюдов был уже офицером и растратил свою моральную чистоту, Катюша и на этот раз испытывала к нему чувство любви. Душевный надлом нанесли последующие страдания, и в особенности та ночь на полустанке, когда беременная Катюша бежала за поездом, в котором Нехлюдов с друзьями-офицерами ехал к месту военных действий. И хотя вины Нехлюдова не было в том, что они не встретились — он услышал стук чьей-то руки в окно уже тронувшего

гося вагона и не успел его открыть, все же нахлынувшее вдруг чувство брошенности, трагическое «уехал», нанесло удар по вере Катюши в него, а заодно и в людей вообще, и в бога, и во все мироустройство.

Вся эта цепь переживаний до пронзительной сцены суда можно сказать, такая часть духовного развития Катюши, которая могла получить и благоприятный исход: чувства Катюши и Нехлюдова были взаимными, рождение ребенка могло бы все поправить, и были случаи, когда помещики женились на своих горничных, воспитанницах.

В следующем этапе судьбы Катюши, когда она попадает в публичный дом, есть подробности, которые облагораживают ее образ, говорят о ее неиспорченности, о том, как она сопротивлялась надвигавшейся трагической неизбежности. Потеряла ребенка, когда лежала в родильной горячке и чуть не умерла. Живя на квартире, нанятой «писателем», содержавшим ее, Катюша второй раз в жизни испытала искреннее чувство: она полюбила веселого приказчика, жившего на том же дворе. Она сама объявила об этом «писателю» и перешла на отдельную маленькую квартиру. Но приказчик, обещавший жениться на ней, скрытно уехал в Нижний и, очевидно, бросил ее. Попадая в «дом Китаевой», Катюша думала, что в прислугах ей все равно не будет покоя от мужчин и, кроме того, надеялась отплатить и своему соблазнителю, и приказчику, и всем людям, причинившим ей зло. Конечно, предстала ужасная самоказнь, но что же оставалось делать? В истории с купцом Смельковым, найденным в гостинице «Мавритания» мертвым, Катюша оказалась жертвой пройдох. Отравили и ограбили купца прислуга гостиницы Евфимия Бочкова и коридорный Симон Картинкин. Крик Катюши Масловой, раздавшийся при объявлении ей приговора: «Не виновата я, не виновата!» — выражает чистую истину! Любое бы человеческое сердце ей поверило. Колебались и присяжные. Но суд не внял словам подсудимой.

В камере, среди двенадцати женщин, Катюша больше чем праведница. Были ведь среди них и такие, которые попали в тюрьму за действительные преступления: чахоточная женщина — за воровство, Кораблева — за убийство мужа, сторожиха не вышла с флагом к поезду, и произошло несчастье. Правда, самые страшные преступления часто совершались без злого умысла: воровство — от великой нужды, а Кораблева убила мужа за то, что тот приставал к ее

дочери. Молоденькая Федосья Бирюкова, покушавшаяся на жизнь мужа, вовсе теперь помирилась со своим Тарасом, живет душа в душу, и вроде бы и судить ее не за что, и Тарас добровольно идет за ней на каторгу. А Меньшова — старуха-мать и ее сын невинно страдают: не они поджигали двор целовальника, отнявшего у Меньшова жену. Целовальник сам поджег свой застрахованный двор, чтобы навсегда сбыть с глаз с каторгу соперника. Преступление еще одной женщины состояло в том, что она первая схватила за повод лошадь станového, ведшего рекрута, которого, по понятиям мужиков, незаконно взяли, и народ остановил станového. Можно сказать, перед нами истинно русская народная героиня из тех, о которых писал Некрасов: «коня на скаку остановит». По понятиям властей и по «их закону» — она преступница. Были, конечно, в камере и «отпетые»: одна, Хорошавка, судившаяся за кражу и поджог; другая — за укрывательство кражи; большая, грузная грубиянка наказывалась за воровство, и это она громко кричала через решетку окна проходившим мужчинам-каторжанам непристойные слова. Все они — отвратные фигуры. Но ведь и то сказать, что значит «воровство». Недаром колоритно выведенный в конце романа беспаспортный бродяга, «слободный старик», демонстративно игнорирующий все предписания властей, не верящий ни в царя, ни в бога, презрительно говорит о «законе»: «Закон! ...прежде ограбил всех». Все богатство у людей отнял, под себя подобрал, все побил, а теперь гласит: не тронь награбленное. Истинная преступница в камере, пожалуй, только дочь дьячка, утопившая в колодце прижитого ею ребенка. Какая разница с Катюшей Масловой! Да и эта дочь дьячка, по-своему, — жертва ханжеской общественной морали, не признающей внебрачных детей.

На фоне этих разных судеб, которых равняет и подминыет «закон», Катюша Маслова поистине отличается неподдельной чистотой. Недаром Толстой рядит ее во все белое — символ непорочности, — когда вызывают ее в суд. Она была «в сером халате, надетом на белую кофту и на белую юбку...», «повязана белой косынкой» и усталое лицо отличалось «особенной белизной». Она вошла в зал суда бодрым шагом, держалась прямо и смотрела прямо в глаза — все в ней подчеркивало ее невинность, нерастраченность сознания внутреннего достоинства. Ее больно ранили всякие несправедливые слова, она, слыша их, вздрагивала, вопиющая неправда

резала ей душу. Ее движения, даже на суде, отличались какой-то женственной грацией. Когда председатель суда предложил ей сесть, «подсудимая подняла юбку сзади тем движением, которым нарядные женщины оправляют шлейф, и села, сложив белые небольшие руки в рукавах халата...».

Третий этап развития Катюши Масловой — ее взаимоотношения с Нехлюдовым после суда, в камерах для свидания и на каторжном этапе.

На суде она не признала Нехлюдова, годы сильно изменили его. Для него это было истинным подарком судьбы: он в замешательстве поначалу очень боялся, что его публично разоблачат как соблазнителя обвиняемой. И позднее, когда он открылся Катюше, не она, а он сам стал себя обвинять, заявив о своей вине прокурору, а заодно и о своем отказе на будущее участвовать в «ужасной и гадкой глупости», которая зовется судом. Катюша предстает и в этой ситуации еще и еще раз «оправданной» той чистотой души, которую она дарит людям, потонувшим в грязи. А грязь значилась почти за каждым из ее судей, и выплыла она наружу в признаниях присяжного Нехлюдова. А потому и возникал вопрос: а судьи кто?

Первый разговор в тюрьме не раскрыл отношения Катюши к Нехлюдову, той меры обиды, которую она пережила, и всей неприязни к нему. Нисколько не идеализируя своей героини, Толстой сообщает, как не раз в ней просыпалась «Любка», ловившая на себе пристальные глаза мужчин, всех этих плотоядных судейских секретаршешек, проскальзывавших мимо нее, чтобы лишней раз взглянуть на красивую женщину. Отчасти, как «Любка», она ведет себя и на первой встрече с Нехлюдовым в тюрьме. Она не ждала его. А он пришел просить прощения. Она пропускает мимо ушей его мольбы. А его расспросы о ребенке и о том, как она жила все это время, были слишком большим воспоминанием, давно захороненным. Теперь он для нее был «как все». На предложение подать прошение о помиловании она машинально согласилась, сведя вопрос к деньгам и тут же попросила себе десять рублей. Прежняя сотня, сунутая ей за пазуху после ночи падения, была оскорблением для нее, а теперь она просила сама, не считая деньги укором совести. Она просто хотела облегчить тюремное сидение. А Нехлюдов про себя думает: «Ведь это мертвая женщина». Он даже начинает помышлять порвать с ней всякие отношения. Он почувствовал что-то неумолимо враждебное к себе с ее стороны. Но

именно это-то чувство и подбодрило его решение: «Должно разбудить ее духовно», нужно жениться на ней. Может быть, только это развеет враждебность. Женитьба была крайней мерой самоотвержения. Но Катюша не приняла и этой «жертвы».

Второе тюремное свидание вполне выявило то, что жило в ней подспудно: «...я каторжная ... а вы барин, князь, и нечего тебе со мной мараться. Ступай к своим князям, а моя цена — красенькая», «Ты мной хочешь спастись <...>», «Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись! ... Уйди, уйди ты!» Все это говорилось в нетрезвом виде, в экстазе, скандально, со слезами. Но, и протрезвев и снова перейдя с ним на «вы», Катюша решительно заявляла, что на женитьбу его не согласна: «не будет этого никогда. Повешусь скорее! Вот вам». Она сама удивлялась, откуда у нее такие слова. Но они шли от истрадавшего сердца.

Эти выпады Катюши еще более раскрыли перед Нехлюдовым меру вины его перед ней, меру преступности, зла, которая выступила теперь наружу во всем ужасе.

В следующей встрече Нехлюдов подтверждает свое решение жениться, отныне считая «дело» Катюши «нашим делом». Он пускается во все тяжкие хлопоты в Петербурге, чувствуя, что начинает оживать душа у Катюши и она ведет себя мягче; он добивается перевода ее в больничные сиделки, она перестает пить вино. Много раз разговоры Нехлюдова с Катюшей оборачивались так, что он начинал думать: она все же любит его, но не хочет причинить ему зла, сознавая, что никакого счастья в их браке не будет, все загублено. Ее жизнь искалечена, зачем же калечить другую? До самого конца романа, где уже явно разрываются связи между Катюшей и Нехлюдовым и появляется Симонсон, нет-нет да и возвращается Толстой к взаимоотношениям Нехлюдова и Катюши. Под суровым тоном отношений Катюши к Нехлюдову теплилась все-таки любовь. Та первоначальная, естественная любовь. Толстой всегда верил в естественное чувство. Это и есть та самая «зеленая травка», которую как ни старательно счищают люди в городе, она все живет. И как суровые обстоятельства ни убивали в душе Катюши любовь — она жила, «даже» в условиях тюремного кошмара. Эта черта только украшает Катюшу. Но не всегда верится в настойчивое подчеркивание Толстого, что любовь жила. И Нехлюдов скорее принимал кажущееся за дей-

ствительное. Побеждало в душе Катюши другое, более сильное чувство: она не позволит ему «духовно воспользоваться ею, как он воспользовался ею телесно, не позволит ему сделать ее предметом своего великодушия». И это было то брезгливое чувство, которое теперь стало в ней основным по отношению к Нехлюдову. И только временами оно колебалось вспышками прежней симпатии. То, что высказано было ею в пьяном виде, то высказывалось про себя постоянно с тех пор, как Нехлюдов снова возник перед ней. Он не был ангелом избавления, он был ее мучителем, как «все» Это строгое осуждение совпадает с общей линией романа обличающего мучительство и всяческие пластыри, накладываемые на зияющие общественные раны.

Со всей своей филантропией Нехлюдов оказывается у разбитого корыта. И не потому, что Катюша встретила «другого» (хотя когда Нехлюдов узнал о Симонсоне, его кольнуло чувство ревности и досады за потраченные напрасно усилия); а потому, что Симонсон видел в Катюше не просто женщину, что вызывало в ней сразу же злобу и отвращение, а друга, равноправного человека. Как ни росли доброта и самоотверженность Нехлюдова в борьбе за Катюшу, они оказались слабее влияния человека-борца за счастье народа. Катюша и о связи с Симонсоном заявляет Нехлюдову: «Какая я жена — каторжная? Зачем мне погубить еще и Владимира Ивановича?» Эти слова она когда-то в сердцах бросила в лицо и Нехлюдову. Но Симонсон любит Катюшу любовью «платонической». Катюша поправляет себя: она не будет «с ним жить», а «при нем быть». Это должно «за счастье почитать». Последнее ее твердое решение следующее: «Где Владимир Иванович будет, туда и я с ним». Не исключено, что они поженятся, это было бы самым естественным исходом. Но их брак уже ничего бы общего не имел с тем, что было в прошлом у Катюши. Это была бы жизнь на новых началах, «воскресением» из мертвых. Оно для Катюши наступило, но «новых людей» и «новые отношения» Толстой не изобразил и задачи такой перед собой не ставил.

Образ Нехлюдова складывался долго в творчестве Толстого и имел предшественников в других его произведениях. Самое имя — Дмитрий Нехлюдов — полюбилось автору.

Мы встречаем его впервые в «Юности»: Дмитрий Нехлюдов — один из приятелей Николеньки Иртеньева. Уже в этом раннем Нехлюдове есть некоторые черты, напоминающие Нехлюдова из «Воскресения», хотя нет оснований отождествлять их, так как Нехлюдов из «Воскресения» — характер неизмеримо более широкий, развитый, вобравший в себя черты героев и из других произведений Толстого. Близок к нему также и Нехлюдов из «Утра помещика», пытавшегося улучшить взаимоотношения свои с крестьянами, хотя из проектов его ничего и не вышло, Нехлюдов в «Воскресении» также пытается уладить «земельный вопрос» на основе определенных теорий и действует неизмеримо более решительно. В облике Нехлюдова из «Воскресения» можем найти черты и Оленина из «Казачков», Константина Левина из «Анны Карениной», есть в Нехлюдове, как уже говорилось, и черты героев из «Войны и мира».

И все же Нехлюдов в «Воскресении» — самостоятельный образ, весьма сложный. До встречи с Катюшей на суде и резкой перемены, происшедшей в его характере, Нехлюдов был человеком компромисса, умевшим легко переболеть каким-нибудь увлечением и похоронить его. Эти увлечения были незаурядными, отличали его от таких друзей, как Шенбок, человека бездуховного, как Селенин, загубившего на службе. Только Нехлюдов и смог подвинуть последнего на доброе дело в связи с прощением на высочайшее имя.

В Нехлюдове всегда жили и боролись два человека: человек естественный, непосредственный, открытый, добрый и человек искусственный, светский, с пороками. В первой встрече с Катюшей он выступает в качестве человека искренних душевных порывов, а во второй — как бездушный эгоист. В студенческие годы, начитавшись Герберта Спенсера, Генри Джорджа, он осознал страшную истину, что «справедливость не допускает частной земельной собственности». Но из проектов отказаться от своей собственности ничего не вышло. И Нехлюдов забыл о них. Офицерская же служба тем более отдаляла выполнение его «заверительных» проектов. Грубый, животный эгоизм задавил в Нехлюдове человека. Надо сказать, что ни один из прежних героев Толстого не колебался между столь далеко отстоящими полюсами. Ни у одного из них на совести не было преступления. Но ведь и Нехлюдова понять надо. Большой частью баре просто забывали свои грехи с горничными, и мораль общества все прощала. Даже не предусматривала

раскаяния. А Нехлюдов поднялся до осознания греха и преступления. Особенно отличается Нехлюдов от предшествующих героев тем взрывом раскаяния, которое началось у него после встречи с Катюшей в суде. Тут по степени искренности «чистки» своей души он превосходит любого из них, в том числе и самого совестливого Константина Левина. «Все гадко и стыдно» — это понял только Нехлюдов. Он оповестил о своих решительных действиях, о переменах в жизни. Они должны были захватить и «земельный вопрос», вернуть его к Спенсеру, Джорджу...

Принято считать, что образ Нехлюдова во многом автобиографичен, отражает перемену во взглядах самого Толстого в восьмидесятых годах, что желание жениться на Масловой — момент теории «опрощения». И приобщение к евангелию в конце романа — типичная «толстовщина». Намерения же решить поземельный вопрос — заветная идея Толстого. Все это так, но автобиографизм образа Нехлюдова прежде всего в том, что Толстой передал своему герою неумное желание «разоблачить» общество в той лжи, в которой оно живет, безбоязненно поставить себя в центр испытаний. Все эти черты — «не могу молчать» — чисто толстовские.

Нехлюдов — еще и продукт эпохи. К концу XIX века дворянство вместе с буржуазией вступило в кризисную фазу существования. В России назрела революция, которая и потрясла самодержавие и весь российский уклад в 1905 году. Нехлюдов — не просто еще один образ «кающегося дворянина», но и дворянина, осознавшего необходимость упразднения всего существующего несправедливого строя. И осознавал он это в процессе своих «хождений по мукам», по инстанциям, вплоть до сената и царя. Логика исканий исхода привела его к ссыльным революционерам, и это также была логика истории: в стране созрели силы, готовые сокрушить строй.

Обескураживало Нехлюдова то, что, вполне сознавая свою вину на суде, он, по малой опытности в роли присяжного, по невнимательности, вместе с другими своими коллегами невольно принял участие в несправедливом осуждении Масловой. Когда составлялось обвинение, почти каждый из присяжных понимал: «Девчонка не виновата, запуталась». И тем не менее, забыли об одной мелочи: у Катюши не было «намерения лишить жизни» Смелькова. Она не знала, что порошок — это мышьяк, и подсунули его ей Бочкова и

Картинкин. Оговорка, что умысла в ограблении не было, решила бы все дело. Катюша не виновата, ее должны были оправдать. Но важный шанс упущен, и Катюша была осуждена на каторжные работы: «...мы ее в каторгу закатали», «постыдно наврали» (слова поверенного Петра Герасимовича).

Толстой заставляет Нехлюдова побывать на суде на следующий день, дожидаясь, когда прокурор освободится, и исхлопотать у него разрешение на свидание с Масловой. Таким же никчемным и позорным показалось ему судейское разбирательство и на этот раз: судили мальчика, укравшего старые половики на сумму три рубля шестьдесят семь копеек. Судебная машина неукоснительно работала. Снова судебный пристав вскрикивал: «Суд идет!» — и по бокам мальчика два жандарма с обнаженным оружием угрожали преступнику. «Такое же опасное существо, как вчерашняя преступница», — подумал Нехлюдов. И добавил то, что отныне будет добавлять всегда: «Они опасные, а мы — не опасные».

Проникает Нехлюдов и в тайное тайных царского застенка. Догадывается, что когда он ждет аудиенции у надзирателя, в это время совершается запрещенная законом телесная экзекуция. Сам он в тюремных коридорах чувствовал себя словно «сквозь строй» прогоняемым сотней глаз арестантов. Раздражала рапсодия Листа, неумело исполнявшаяся дочкой зрителя с бравурными пассажами, в то время как в пересыльном замке раздавались крики и стоны терзаемых заключенных и отец ее был винтиком этого бездушного механизма. Разгадывает он и двуличного Масленникова, поддельное сияние его лица в первую минуту встречи и его настороженность и испуг, когда Нехлюдов изложил свою просьбу насчет «политических». Разгадывает он и спесивого Топорова, который при всяком случае напоминает, что он своими действиями не преследует никаких других целей, кроме блага и интересов государства, отечества. А Нехлюдов про себя твердит: «Твои интересы, только твои».

Пройдя по пыльным улицам вместе с колонной каторжан до вокзала, Нехлюдов был потрясен безжалостностью и равнодушием, с которыми начальство гнало эту толпу по жаре, в результате чего несколько человек умерло по дороге от солнечного удара. Одно слово у него на уме: «Убили» — именно «убили» людей ни за что на глазах у целого города.

Вся конвойная прислуга была непроницаема, ограждена понятиями «закон», «служба». Но ведь это же «страшные разбойники», думал про себя Нехлюдов, даже «страшнее разбойников», те хоть могут пожалеть, а эти «застрахованы от жалости, как эти камни от растительности» (вот опять символическая «зеленая травка», очищаемая в окаянном городе, на тюремном дворе). «Говорят, ужасны Пугачевы, Разины. Эти в тысячу раз ужаснее». Всегда не было ничего страшнее для русского дворянина имен Разина и Пугачева. Нехлюдов явно переступает заповедные рубежи...

И когда Нехлюдов оглядывался на народ, он и здесь открывал для себя страшные истины: «Народ вымирает, привык к своему вымиранию, среди него образовались приемы жизни, свойственные вымиранию...» «Убили» — назойливо возникает и здесь.

И все же Нехлюдов находит опору в том же народе. На одной из станций, во время следования за Катюшей в Сибирь, сталкиваются перед глазами Нехлюдова два мира: господа и народ. Корчагины следовали в нижегородское имение сестры княгини, и больную княгиню слуга Филипп и артельщик выносили из вагона на ее складном кресле. В торжественном шествии участвовали Мисси, князь, молодой Корчагин-гимназист, толстая сестра княгини, почтительные оберкондуктор, носильщики, горничная с кудряшками, с зонтиками и футляром. Слышались французские фразы и особенно одна, громко и самоуверенно брошенная князем о ком-то: «О, он человек подлинно большого света, подлинно большого света». Фраза засела в мозгу Нехлюдова. Но вот из-за угла станции высыпала на платформу толпа рабочих, в лаптях, в полушубках, с мешками за спинами, инструментом, топорами, пилами. Кондуктора гоняли толпу от вагона к вагону. И все-таки рабочий люд разместился в третьем классе, там, где ехал Нехлюдов. Он имел возможность пронаблюдать новых пассажиров и убедиться, какой это замечательный, душевный народ. И вдруг Нехлюдов подумал про себя: «Вот он, *le vrai grand monde*», то есть «подлинно большой свет».

Изумительна по обличительной силе сцена богослужения в тюремной церкви. Нехлюдов на нем не присутствует. Он в это время ждет впуска в камеру свиданий вместе с собравшейся толпой у ворот тюрьмы. Присутствует на богослужении, среди других арестантов, Катюша Маслова, со смешанным «чувством благоговения и скуки». Следователь-

но, вся язвительная сцена идет от автора, от Толстого. Но общий обличительный тон романа к этому моменту уже таков, что все богослужение дано и в ключе раздумий Нехлюдова, не щадящего ни одной инстанции в системе угнетательства. В «парчовый мешок» облачен священник, кусочки хлеба, то есть «тела» Христова, и красное вино, то есть «кровь» Христову, священник доел и допил сам за перегородкой, крикливым и фальшивым голосом продолжая службу. Среди молящихся то и дело звенели кандалы. И никому не было стыдно за надругательство над Христом, завещавшим людям братство, не стыдно за те смешные, нелепые ритуалы, которые церковь превратила в священнодействие во славу Христа. Эта сцена несколько не выламывается из «теперешних взглядов» как Нехлюдова, так и создавшего его образ Толстого.

Все отныне оказывается надругательством над человечностью. И тюремное свидание с шумом и гвалтом, и взаимные препирательства Масленникова с прокурором: «Эго он виноват, а мое дело — сторона». И в самом деле, никто ни за что не отвечает: каждый прячется за другого, во всем круговая порука, снятие с себя всякой ответственности. «Убивали» везде, «убивали» все, и никто не был в ответе. Вот предел анализа и ожесточения, до которого дошел Нехлюдов. Вывод, в сущности, бунтарский. Но Нехлюдов не способен был на бунт.

4

Способны были революционеры. Но они показаны Толстым не в бунте, а в тюрьмах и на пути в Сибирь. Это не результат «непротivления», а таков предмет романа, его заранее предположенные границы: с тюрьмы он начинается, тюрьмой и кончается, а посаженной в тюрьму оказывается вся Русь.

Революционеры не представляют собой какой-либо целостной группы или партии. Они оказались в одной тюрьме, но по разным причинам и из разных мест. А это обстоятельство лишний раз показывает, как повсеместно, в разных слоях общества зреют силы отпора злу. Важно, что ход действия в романе привел к знакомству с революционерами, и изобразил Толстой их с симпатией.

Тут настоящие биографии. Наибольшей симпатией Кацуши пользовались Мария Павловна Щетинина, самая

красивая девушка с «бараньими глазами», дочь генерала, давно уже принадлежащая к революционной партии. Попалась она за то, что взяла на себя выстрел в жандарма. Когда полиция нагрянула на ее конспиративную квартиру ночью, где был типографский станок, один из заговорщиков в темноте выстрелил и смертельно ранил жандарма. На допросе Мария Павловна сказала, что стреляла она, хотя никогда не держала в руке револьвера «и паука не убьет». Симпатии вызывает образ народника Набатова, революционера из крестьян, спокойного, рассудительного, всегда бодрого в самых трудных обстоятельствах. Симпатичен и образ Крыльцова, большого чахоткой, молодого народовольца, из богатых помещиков, пострадавшего за то, что дал университетским товарищам денег на общее дело, а революционером он сделался в тюрьме, когда были повешены два других революционера: их «веревками задушили обоих». Особенно примечательны характеристики революционеров. В Новодворове подчеркивается ум, образованность, авторитет, но также и своеобразный культ собственной личности, его требования поклонения себе: «он мнил себя «героем», а всех остальных — толпой». Тут верно схвачены черты поклонника теории П. Н. Ткачева — вождя народничества. Менее симпатична Вера Ефремовна Богодуховская: слишком восторженна, много путаницы в голове, речь свою пересыпает иностранными словами и как-то вся тонет в текущих мелких заботах, в одном масштабе представляя себе все явления. Большим достижением Толстого является образ Маркела Кондратьева — профессионального революционера из рабочих, не теряющего и в тюрьме время для своего образования, читающего литературу, особенно социалистическую; читает «Капитал» Карла Маркса. Он попал за то, что организовал и возглавил в городе большую рабочую стачку, которая закончилась разгромом фабрики и убийством ее директора.

Маслова особенно сошлась с Марией Павловной Щетининой, Набатовым, Крыльцовым, Владимиром Симонсоном. Этими чудесными людьми она восхищалась. В некоторых «странностях» Симонсона: он вегетарианец, проповедует идею личного самосовершенствования, отказывается от собственности — критики видят «толстовца». Но следует твердо сказать, что Симонсон — учитель, народник, решавший все разумом, а что решал, то исполнял. Собственно, он не «толстовец», а настоящий революционер. Он решителен и

предан идее борьбы. Немаловажно заметить, что у него есть реальный прототип. Ученые полагают, что Симонсон списан с участника революционного движения, экономиста, социолога В. В. Берви-Флеровского, автора книги «Положение рабочего класса в России».

Катюша, конечно, не могла вникнуть во все тонкости и глубины тех учений, которые проповедовали ее новые друзья. Она видела, что это люди «редкой нравственной высоты». В этом открытии Катюша переживает свое «воскресение».

Подобные же симпатии неожиданно для самого себя испытывал к революционерам и Нехлюдов. У него, конечно, нет слияния с этой массой «политических». Их теории он мог бы понять лучше, чем Катюша. Но Нехлюдов не вникает в эти теории, потому что далек от них. Что же касается нравственной оценки революционеров, то он не может не воздать им должное. И тут намечается также и для Нехлюдова своего рода «воскресение». Конечно, потеряв Катюшу, Нехлюдов вернется в Россию. Но какой будет его дальнейшая жизнь — неизвестно. Ясно, что она не будет прежней, помещичьей, эгоистичной, преступной. Вряд ли Нехлюдов подвинется влево, каким-либо образом сблизится с революционерами. Но весь приобретенный им опыт, лично им проведенная критическая оценка российской действительности, близость самого дорогого интереса, который он обрел, к революционным чаяниям, видимо, будут определять его дальнейшее духовное развитие. Оно далеко не завершено в самом романе.

Следует специально остановиться на заключительной сцене «Воскресения», в которой Нехлюдов читает Евангелие. Сложилась традиция понимать эту сцену как искусственно навязанную, портящую роман, и Нехлюдова, предостоящим в ней неким «толстовцем», ищущим ответы на обуревавшие его вопросы в спокойной и всепримиряющей заповеди Христа. Чехов решительно не принимал этого финала романа с Евангелием. Толстой считал, что эта сцена ему не совсем удалась. Невольная ассоциация возникает здесь и с финалом «Преступления и наказания» Достоевского, где также все кончается Евангелием, проповедью смирения гордого человека.

Но ассоциацию с романом Достоевского надо снять начисто: она внешняя и только запутывает вопрос. Там Соня, читающая Евангелие Раскольникову на каторге, действительно проповедует смирение. А у Толстого — совсем

другое. Мы не можем точно ответить на вопрос, в каком смысле сам Толстой недоволен был этой сценой, в чем именно она ему не удалась. Евангельский текст столь многозначен, а местами так темен, что действительно является плохим финалом для современного социального романа. Вечная двойственность Толстого как обличителя и моралиста тут выступила самой невыгодной, проповеднической стороной и лишает должной четкости финал романа. Все прежние огрехи проповедничества, некоторые моралистические отвлеченности, местами встречающиеся в романе, скрадывались общим пафосом его критической направленности. Мы до сих пор недостаточно подчеркивали эти огрехи, а они были. И самый зачин романа о людях, мучающих друг друга в душном городе, в котором радовались весне только животные и маленькие дети, — при всей силе задаваемого обличительного тона — все же носит несколько отвлеченный характер. И повинна в этой отвлеченности широкая постановка проблемы цивилизации, которая портит людям жизнь, и недостаточная социологически конкретная проработка этой проблемы. Такой же моралистический характер носит и только что отмечавшееся нами противопоставление Толстым двух Нехлюдовых: естественного, непосредственного в своих порывах Нехлюдова и испорченного, извращенного обществом Нехлюдова. Выделение же в финале романа сцены, в которой Нехлюдов читает Евангелие, конечно, несколько нарушает логику романа, в общем социально-обличительную и приводящую к социальному же выводу, к возвышению нравственных ценностей революционеров. В традиционном мнении о том, что финальная сцена портит роман, есть доля истины.

Но следует обратить внимание на ряд деталей в этой сцене, которые позволяют лучше понять намерения Толстого, соотношение евангельских проповедей с конечным жизненным опытом Нехлюдова, неполную противопоставленность Христовых заповедей тем высоким моральным критериям, которые предъявляет Нехлюдов к жизни людей и к самому себе.

С собой в Сибирь Евангелие Нехлюдов не захватывает. Во всех сценах до этого он никогда не обращался к священному писанию. Оно лишь выступало как поруганный идеал в сценах богослужения с попами и ритуалами, в клятвенно-преступной божбе сановников и светских лицемеров, давно забывших смысл высоких слов. Евангелие попадает к Нехлю-

дову от комически выведенного в романе англичанина-филантропа, который, с разрешения начальства, обращается к каторжной толпе со сладкоречивыми поучениями и вручает им дешевенький экземпляр Евангелия. Нехлюдов был переводчиком при англичанине, и из этой сцены ясно, как провалилась миссия англичанина, как его аристократически-ханжеские присказки вызывали злобные насмешки каторжан и не достигали цели. Здравый и горький опыт Нехлюдова ставил и его неизмеримо выше англичанина. Но Евангелие он решил перечитать наедине. Он сразу замечает непригодность некоторых заповедей. А другие подкупают его своей высокой патетикой, нравственной требовательностью к людям. Не получив должного удовлетворения от прошения на «высочайшее имя» по «делу Масловой», пораженный нравственной высотой революционеров, Нехлюдов как бы обращается к «наивысочайшей инстанции», к Христу, учение которого только что было снова, как и попами прежде, заплевано англичанином-миссионером. Что же может вычитать у Христа сегодняшний человек, знающий жизнь, жаждущий «воскресения»? Нехлюдов слышит в этих словах чистый завет тысячелетней мудрости, призыв к братству между людьми, видит полное расхождение заветов с современной действительностью. Все это видел и слышал и сам Толстой. Но ему хотелось настоять на выполнении заветов во что бы то ни стало. Форма его идеи приобретала евангельскую окраску. Идея же братства у него была своя и справедливая. Толстой заставляет своего героя подумать о духовной силе заповедных слов, но несколько не навязывает Нехлюдову неперемного следования за Евангелием. Толпу каторжан Толстой хочет обратить на путь личного самоусовершенствования, к которому зовет писание, но без жандармов, попов и миссионеров-господ. Главная мысль финала такова: мир и людей надо перестроить. Где же взять силу, чтобы это совершилось? Вот и весь финал романа.

5

«Воскресение» — наиболее целеустремленный по действию роман Толстого. В нем много побочных линий, но все они сливаются в одну — расследование «дела Масловой». Роман построен, как уголовная хроника, все расширяющаяся

в своем масштабе, вовлекающая все новые слои общества для дознания новых лиц разных сословий и положений как «свидетелей» и как «сопричастных» преступлению. При этом преступление двойится: сначала оно выступает как преступление обвиняемой, как частный, обиденный случай в судебной практике, а потом перерождается в преступление суда по отношению к невинно осужденному человеку. Сначала работает сравнительно узкий судебный механизм, механизм процедуры, а затем механизм общественного устройства, механизм самодержавного законодательства.

Сам царь — прямой участник этих преступных действий. При первом слушании «дела Масловой» за высокими дубовыми резными судейскими креслами висит в золотой раме «яркий портрет во весь рост генерала в мундире и ленте, отставившего ногу и держащегося за саблю». Конечно, этот «генерал» — царь всероссийский, его именем вершится правосудие. В приговоре Катюше начальные слова гласят: «188* года, апреля 28 дня, по указу его императорского величества, окружной суд» решил...» и тому подобное. А в сцене заседания сената этот «генерал» уже прямо расшифровывается как «государь», и под его портретом вершится высшее преступное «правосудие». Наконец, царь покидает золоченые рамки и нисходит к своим земным слугам, вмешивается во все их дела. Вся ложь существующего уклада жизни идет от него.

Показывая разращения молодого Нехлюдова на военной службе, Толстой говорит о целой системе фетишей, которые усыпляют человеческую совесть, и на этих фетишах зиждется весь строй: внушают мысль о чести мундира и знамени полка, разрешают насилие и убийства, и особенно развращенно действует на офицерство гвардейских полков «близость общения с царской фамилией». Офицерам оставалось только «скакать и махать шашками, стрелять и учить этому других людей»; «и самые высокопоставленные люди, молодые, старики, царь и его приближенные не только одобряли это занятие, но хвалили, благодарили за это». Потрясающая сцена — богослужение в остроге — заключает выпад Толстого против преступной царской власти: «Содержание молитв заключалось преимущественно в желании благоденствия государя императора и его семейства». Церковь — в руках светской власти, она заодно с первым помещиком России. И начальник тюрьмы, и надзиратели, молившиеся в тот момент вместе с арестантами в церкви,

были одурачены фетишами, ибо никто и никогда не вникал в догматы церкви, а тупо верили в эту веру, «потому что высшее начальство и сам царь верят в нее». И отвратительное лицемерие вице-губернатора Масленникова проистекает все из того же источника — «близости к царской фамилии», общения «с царской фамилией». Эта «фамилия» — корень растления нравов. Карьерист граф Иван Михайлович Чарский, отставной министр, понимал: «...чем чаще он будет видеться и говорить с коронованными особами обоих полов, тем будет лучше». А занявшая великосветские умы Петербурга вздорная по своим поводам дуэль Каменского взвешивалась опять же на весах царского суждения. По «делу Масловой» пришлось подавать прошение на «высочайшее имя» не потому, что это имя — гарантия справедливости, а потому, что зло увенчивалось им. Сенат не может входить в рассмотрение «дела» по существу, но не по существу рассмотрел его и царь. Самые высокопоставленные чинуши цинично признаются: «Подано, но нет никакой вероятности успеха. Сделают справку в министерстве, министерство спросит сенат, сенат повторит свое решение, и, как обыкновенно, невинный будет наказан». Так по заколдованному кругу и произошло: Катюшу Маслову, признав невиновной, из Сибири не возвращают. Ее обрекают на поселение «в местах, не столь отдаленных» в этом краю.

Прочертив две резкие линии — Катюша и Нехлюдов, — Толстой выстраивает эпизоды повествования так, что главным действующим лицом поочередно оказываются либо «она», либо «он». Эпизоды могут занимать одну или несколько глав, но всегда ясно видно, что упор сделан или на Катюшу, или на Нехлюдова. То ли это внутренняя исповедь героини или героя, то ли воспоминание о прошлом, то ли необходимые авторские пояснения. И получается так, что «допрашиваются» не только «она», но и «он». Слушание в суде «дела Масловой» поочередно перебивается отступлениями в прошлое, то о «ней», то о «нем». Те же сцены, где они встречаются оба, после суда, а это всегда происходит в тюрьме, кончаются разрывом или усложнением их отношений. И это ярко подчеркивает несовместимость двух прочерченных линий, несмотря на всю искренность раскаяния Нехлюдова, несмотря на то, что Нехлюдов был «лучшим» из людей, которых Катюша когда-либо встречала в жизни.

В полной мере осуществилось Толстым в «Воскресении»

одна из его художественных заповедей: чтобы произведение было «исканием», в которое активно вовлекается читатель. Здесь это искание поистине оказывается расследованием.

Сполна осуществляется и другая важная заповедь: придавать действию целеустремленный ход. «Воскресение» начинается с длинного абзаца, построенного на едином дыхании, о городе — окаянном месте. Из этого символа города-тюрьмы затем обособляется «малая» тюрьма, в которой заключена Маслова. Огромная колонна каторжников, которая следует от тюрьмы до вокзала, как бы перечеркивает город-тюрьму, а потом и всю Россию от центра до Сибири.

Символическая, искусственная городская жизнь, с описания которой начинается роман, постепенно предстает в будничных картинах столь же неестественного взаимного мучительства людей на суде, в тюрьмах, на этапе. А «весна даже в городе» оборачивается правдивым апофеозом вечно живой народной души, устоявшей во всех мучительствах.

В «Воскресении» Толстой снова показал высокое искусство сцепления сцен, которое, начиная с его первого романа, стало общепризнанным свойством его таланта.

Обратим внимание, что повестку явиться в суд в качестве присяжного Нехлюдов получает за несколько дней до того, как встретит на суде Катюшу. И напомнить об этой повестке он поручает Мисси Корчагиной, которая имела на него виды и на которой Нехлюдов собирался жениться. Она охотно согласилась быть его «памятью», чтобы удержать его при себе. Но именно эта повестка и сведет Нехлюдова с Масловой, «напомнит» нечто страшное и разрушит союз с Мисси Корчагиной. Читатель узнает, что у Нехлюдова есть утаенный роман с женой уездного предводителя. Благоприличный присяжный поверенный, восседающий на судейском возвышении, несколько не чище той, которую судят. Такой же меркой будет определена оценка и всех судей над Масловой, чиновников и «значительных лиц», к которым будет обращаться Нехлюдов. Председательствующий был женат, но вел распутную жизнь и торопил судебное заседание, чтобы встретиться в гостинице с швейцаркой-гувернанткой. Товарищ прокурора Бреве — карьерист и честолюбец, «дело Масловой» не просматривал, потому что провел ночь в том самом публичном доме, в котором шесть месяцев тому назад «служила» Маслова. Заглядывались на красивую Маслову, даже в ее арестантской одежде, и судейские, и конвойные,

явно согрешая в мыслях, не имели никаких прав вершить над ней правосудие.

Или вот другой пример искусного сплетения событий у Толстого, создающего полную иллюзию жизни. Еще задолго до того, как «политические», то есть Вера Ефремовна Богодуховская, Марья Павловна Щетинина, Симонсон, выдвигнутся на первую линию в романе — а это произойдет в самом его конце, — они примут в свое лоно Катюшу Маслову. О царивших в среде «политических» взаимоотношениях, их внешности, их характерах Толстой рассказывает в сценах первых свиданий Нехлюдова с Масловой в тюрьме. Так готовится истинный финал в судьбе героини Масловой (Симонсон), когда Нехлюдов еще полон надежды на то, что ему удастся устроить судьбу Катюши, женившись на ней.

Точно так же искусно показан постепенный разрыв Нехлюдова с великосветской средой. Первой, кому был он признанся в своем грехе перед этой девушкой, была бы, конечно, его мать. Таков характер его воспитания — отношений сына и матери. Но мать три месяца как умерла, кому же признаться в этом случае? Сестре Наташе, с которой у него были сердечные отношения? Но Наталья Ивановна, выйдя замуж за ловкого, самоуверенного и ограниченного служаку, на многие вещи смотрела теперь глазами мужа. И вот, переживая все случившееся на суде, желая принять важное решение, Нехлюдов исповедуется перед бывшей горничной его покойной матери, экономкой в доме, Аграфеной Петровной, служившей теперь Нехлюдову. Она жила в доме Нехлюдова с детства и знала Дмитрия Ивановича еще Митенькой. Но, порвав с высшим светом — Корчагиными, Чарскими, Масленниковыми, Шенбоками, Нехлюдов разрывает теперь и последнюю связь, ступив на подножку отбывающего в Сибирь поезда, связь с сестрой Натальей Ивановной Рогожинской. Она приходит вместе с Аграфеной Петровной на вокзал проводить брата. Ничто духовное их уже не связывает: это прощание должно быть последним, ибо сестра наследовала имения Нехлюдова в связи с его отбытием в Сибирь.

Сплетение событий наблюдаем и на другом полюсе в романе: там, где говорится не о высшем свете, а о народе. В первом грехопадении Катюши повинен Нехлюдов, но ведь падала она затем вниз по вине и станового, и лесничего, и писателя, и обманувшего ее приказчика, которого она по-

любила, и сводни, которая поставляла девушек в дом терпимости.

Мы видим, что при резком делении добра и зла, черных и светлых красок в романе Толстой не упрощает своих художественных задач, а показывает жизнь во всей ее сложности. Повинны в судьбе Катюши и родная ее тетка, у которой она поначалу остановилась и которая не предприняла ничего, чтобы оградить племянницу от неизбежных опасностей, и вдова-повитуха, доведшая Катюшу до родильной горячки и взявшаяся сбыть ребенка в воспитательный дом, куда он, по всему видно, и не был доставлен и наверняка умер голодной смертью в пути. И на этапе, находясь вместе с каторжными, Катюша должна была отбиваться от назойливых женолобов. Спасением для нее было сближение с партией политических.

Такое сложное сцепление событий, искусный ввод новых лиц, воссоздание всех оттенков в характерах, их «текучести» сообщают роману Толстого пронзительную силу достоверности, захватывающий интерес, и вызывают безраздельное читательское доверие к правдивости и добросовестности художника.

Когда В. И. Ленин говорил о Толстом как «зеркале русской революции», он имел в виду прежде всего его роман «Воскресение». В этом произведении ярко выразился демократизм писателя, его любовь к народу и беспощадный реализм, «срывание всех и всяческих масок». Своей критикой самодержавной России он помогал революционному процессу.

Этот роман клеймит ложь, угнетение и зовет к преобразованию мира на подлинно человеческих основах. Роман не только изображает современную Толстому жизнь конца XIX века, но и несет в себе идею будущего лучшего мироустройства.





ЛИЦОМ К ЛИЦУ

(«*Плоды просвещения*» Л. Н. Толстого)

«В драматическом произведении, — говорил Толстой, — должно поставить какое-нибудь еще неразрешенное людьми положение и заставить его разрешать каждое действующее лицо сообразно его внутренним данным». В комедии «Плоды просвещения» таким неразрешенным людьми вопросом стал вопрос о положении пореформенного русского крестьянина.

Замысел «домашней комедии-шутки» (так первоначально определял Толстой жанровую природу этого произведения) «Плоды просвещения» возник у писателя еще в 1886 году — одновременно с замыслом драмы «Власть тьмы», — вскоре после духовного перелома, совершившегося в конце 70-х — начале 80-х годов, когда он решительно порвал с аристократическим обществом и перешел на позиции крестьянского миропонимания. Именно с осуждением господского образа жизни, с широко распространившимся среди представителей аристократического общества увлечением спиритизмом и был связан первоначальный замысел комедии. В 1886 году Толстой посетил один из спиритических сеансов у князя Н. А. Львова. Близкий знакомый

Толстого Н. В. Давыдов приводит в своих воспоминаниях интересное суждение писателя о спиритизме: «Ведь это все равно, — говорил он, — что верить в то, что из моей трости, если я ее пососу, потечет молоко, чего никогда не было и быть не может».

Работа над комедией продолжалась (с перерывами) до 1890 года. 30 декабря 1889 года она была впервые поставлена на любительской сцене, а в ноябре 1890 года опубликована в сборнике «В память С. А. Юрьева».

Многочисленные редакции комедии (а всего их девять) свидетельствовали о том, что Толстой стремился к сатирическому заострению характеристик всех без исключения представителей аристократического общества.

В процессе переработки комедии все более отчетливо обрисовывалась жизнь простых людей — как средоточие высоких нравственных начал. Если в первых вариантах пружиной драматического действия была хитрость горничной Тани, которая дурачила своих господ во время спиритических сеансов (комедия поначалу называлась «Исхитрилась»), то в окончательном варианте пьесы хитрость Тани не играет решающей роли в развитии драматического действия. Господскому миру теперь противостоит мир простых людей, каждый из которых добавляет что-то новое в трагическое ощущение жизни. Появились новые персонажи: артельщик от Бурдые, кучер, старый повар... Особенно важной в идейно-смысловой сфере оказалась фигура старого повара, в репликах которого отчетливо звучит толстовское отрицание всего господского образа жизни. Когда после горестного рассказа о судьбе девушки Наташи третий мужик говорит, что «народ слабый, пожалеть надо», старый повар возмущенно произносит: «Как же, пожалуют они, черти! Я у плиты тридцать лет прожарился. А вот не нужен стал: издыхай, как собака!.. Как же, пожалуют!»

В процессе доработки менялись и характеристики действующих лиц. Многие переставали быть эпизодическими, они вносили в общую неурядицу жизни свою боль, свои тревоги. Так, в первых редакциях пьесы буфетный мужик Яков был лицом эпизодическим, почти никак не соотносился с общим конфликтом произведения. Он произносил реплики, которые не раскрывали в должной мере его внутренний мир. В окончательном же тексте пьесы это совершенно другой человек — суетливый, забитый неудачник,

не видящий выхода из постоянных жизненных неурядиц.

Толстой в процессе работы над комедией стремился к заострению, к противопоставлению различных начал жизни, памятуя, что «драма есть конфликт».

2

Толстой показал решительное столкновение нравственных законов, носителями которых являлись крестьяне, с неестественными, но привычными законами современной жизни. В «Плодах просвещения» носители естественного (нравственного) закона жизни — крестьяне — лицом к лицу столкнулись с представителями, как говорил Толстой, «людоедского» строя. Толстой сосредоточивает внимание на конфликтах и драматических столкновениях, происходящих между крестьянами и господами — представителями различных жизненных принципов и различных нравственных начал. Именно это и определяет своеобразие драматического действия в комедии «Плоды просвещения».

В «Плодах просвещения» внимание Толстого сосредоточено не на «нарушении нравственных норм», не на проследовании «ложных путей героев», не на «их духовном возрождении» (как то было во «Власти тьмы»), а на «сопоставлении людей разного общественного положения»¹.

Действие комедии начинается поздним утром в передней барского дома московского помещика Звездинцева, владельца 24 тысяч десятин земли. Характерно, что люди, обслуживающие господ, уже давно заняты своей повседневной работой, тогда как господа еще только пробуждаются после ночных развлечений. Сюда же, в переднюю барского дома, приходят и мужики со своей нуждой. И эта нужда настолько насущна, что они заявили сюда прямо с дороги, не сделав даже попытки где-либо отдохнуть или устроиться с ночлегом.

Их отличает настойчивость в решении главного вопроса их жизни — вопроса о земле, без которой им «надо жизни решиться». Эта боль о земле — боль всех русских крестьян. Этот вопрос оказался узлом, который не только «завязывает» драматическое действие, но и является его главным

¹ Храпченко М. Б. Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1978, с. 266.

стержнем. Между мужиками и господами назрело и продолжает назревать решительное столкновение.

Рисуя представителей господского образа жизни, Толстой не всегда стремился наделить их только отрицательными качествами.

Так, глава дома, Леонид Федорович Звездинцев, добрый по своей натуре человек, хотя и слабохарактерен.

Познание мужиками господского образа жизни начинается общим удивлением перед тем очевидным фактом, что в столь поздний час господа еще только просыпаются. Но надо отметить, что удивление здесь взаимное — и это вызывает комический эффект. Сами мужики тоже производят странное впечатление на обитателей богатого дома. Насмешливое удивление звучит вначале в словах лакея Григория по поводу странной обуви крестьян, а также в вопросе младшего Звездинцева: «Это что за чучелы явились?» Однако показательно: отношение, скажем, младшего Звездинцева к мужикам резко меняется, как только он узнает, что те принесли деньги и хотят купить землю. Ему позарез нужны 300 рублей для устройства нового, серьезного, как он говорит, общества с благотворительными целями, «общества поощрения разведения старинных русских густопсовых собак». Вот почему он уговаривает мужиков не скупиться, поучает их, как нужно вести хозяйство.

Сцена объяснения Василия Леонидовича с мужиками красноречиво иллюстрирует манеру Толстого в создании противостояния характеров действующих лиц, вступающих в диалог. Ирония здесь обоюдная. Но если молодой Звездинцев, сосредоточенный на злополучных трехстах рублях, нужных ему, не выходит в целом за рамки обычного, барски-пренебрежительного отношения к простым людям, то ирония первого мужика содержит в себе трезвое осуждение, «свою умственность».

С точки зрения простого человека, сын — это кормилец, надежда семьи. И мужиков удивляет незнание молодым барином того, как нужно вести хозяйство. Их ироническое отношение к молодому барину выражается совершенно откровенно, когда они пытаются уяснить, почему молодой барин освобожден от военной службы. «Для прокорму, скажем, родителей оставлен», — высказывает догадку один из мужиков. «Этот прокормит, что и говорить», — иронизирует другой.

Но знакомство мужиков с господским образом жизни не ограничилось встречей с Вово. Оно только начинается. В первом действии даются самые разнообразные проявления господского образа жизни, которые получают соответствующую оценку со стороны мужиков или тут же, или в последующих их разговорах. В зависимости от этого первый акт комедии делится на отдельные сцены-эпизоды, цель которых не только иллюстративная, но и действенная. Одним из центральных эпизодов первого акта, в котором уже определено, что благополучного решения вопроса о земле быть не может, явился эпизод встречи ходоков с женой Звездинцева. При виде крестьян она устраивает истерику: «Нельзя пускать в дом людей, которые ночевали бог знает где... В одеждах, я думаю, всякая складка полна микроб: микробы скарлатины, микробы оспы, микробы дифтерита! Да ведь они из Курской, Курской губернии, где повальный дифтерит!.. Доктор, доктор! Воротите доктора».

Эта буйная вспышка гнева лишила крестьян речи. Но зато после они вволю потешаются над этой сценой. «Двнстительно, штурму сделала давеча — беда», — говорит первый мужик. А третий мужик не без иронии разъясняет: «Тоже моя старуха, скажем, другой раз распалится — страсть! Уж я из избы вон иду... Того гляди, скажем, рогачем зашибет». Осмысленная в житейском плане, эта вспышка в следующий раз (в четвертом акте) уже не производит на мужиков устрашающего впечатления. Больше того, когда барыня в четвертом акте говорит о Митрии Чиликине: «Он больной, он резервуар заразы... он совсем гнилой», третий мужик — этот робкий и смиренный человек — твердо отвечает ей: «Напрасно ты, мать, ей-богу, напрасно. У моей старухи, скажем, спроси. Какой я гнилой? Я как стеклышко, скажем».

3

Особенность драматического конфликта «Плодов просвещения» состоит в том, что мужики и господа сталкиваются между собой непосредственно лишь три раза на всем протяжении пьесы. Казалось бы, такое развитие главного конфликта должно ослаблять драматическое напряжение. Но Толстой всячески заостряет антагонизм противоборствующих сил.

В период работы над «Плодами просвещения» он записал

в дневнике: «Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать ее (комедию) совершенной художественно, — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое». Достигается это заострение в «Плодах просвещения» тем, что после первой встречи две линии получают внешнюю самостоятельность развития. И если господа не думают о мужиках (они воспринимают мужиков как досадную помеху в их размеренно-приятном течении жизни), то для мужиков господский образ жизни становится материалом для глубокого раздумья о смысле жизни, о тех «плодах просвещения», которые, в сущности, оказались пустой забавой пресыщенного барства. Мужики чувствуют свою ответственность за общее положение вещей в мире.

Событийное движение господской части комедии практически становится простой иллюстрацией того, что уже было точно определено одним метким словом в первом акте: «Умственность, значит». Характерно, что эта же фраза произносится и во втором акте, после того как были услышаны многочисленные рассказы о господской жизни. Но прежде чем прийти к выводу о том, что «в деревне лучше», мужики оказались не только очевидцами того, как и в каких формах проходит господская жизнь, но и выслушали, выражаясь образно, многочисленные «показания свидетелей»: кухарок, горничных, лакеев, кучеров, буфетных мужиков — всех этих жертв нелепого уклада. Эти рассказы предельно достоверны. Каждый из них имеет свой драматический элемент, это своего рода микродрамы, микротрагедии. И именно в силу этого каждый рассказ выполняет функцию не известительно-повествовательную, а драматически-действенную.

В самом деле, как жить кучерам, если сюда же, в кучерскую, поместили трех господских кобелей, «каких-то дорогих, густопсовых, что ль, леший их знает!». «Напакостили, воют, а приступить нельзя — кусаются. Злые, черти! — того и гляди, сожрут», — в отчаянии восклицает кучер. И завершает: «Либо собакам в кучерской, либо кучерам жить».

Людам, привыкшим жить трудовой, деятельной жизнью, кажутся фантастическими нелепые рассказы о том, как проводят свое время господа. Кухарку поражает, как господа «здоровы жрать»: «Вин этих сладких, водок, наливков шипучих, к каждому кушанью — свое. Ест и запивает, ест

и запивает... Да уж как здоровы жрать — беда! У них ведь нет того, чтоб сел, поел, перекрестился да встал, а бесперечь едят... Только, господи благослови, глаза продерут, сейчас самовар, чай, кофе, щиколод. Только самовара два отопьют, уж третий ставь. А тут завтрак, а тут обед, а тут опять кофий. Только отвалятся, сейчас опять чай. А тут закуски пойдут: конфеты, жамки — и конца нет. В постеле лежа, — и то едят». А на вопрос второго мужика: «Ну, а когда же дела делают?», кухарка отвечает: «Какие у них дела? В карты да в фортепьяны — только и делов».

Рассказ кухарки дополняется рассказом горничной Тани о том, как она барыню «засупонивает», помогая ей надеть бальное платье, замечанием Якова о «бешеных» деньгах, которые тратят господа, грустным повествованием о трагической судьбе старого повара, рассказом о не менее трагической судьбе девушки Наташи, которая «оступилась один раз — и пошла по рукам»... Беспользна, бессмысленна жизнь господ, если подойти к ней со здравым смыслом.

Тем не менее господа все в «делах», все в «заботах». Всех их Толстой делает приверженцами каких-либо страстей (карты, вино, шарады, различные «благотворительные» общества, спиритизм и т. д.). Суеверие «просвещенного» барства — это духовная «власть тьмы» бездельников и фразеров, мнящих себя «солью земли». Суеверия просвещенных господ и дипломированных ученых гораздо хуже, опаснее суеверий забитого нищенской жизнью простого народа. Спиритизм — «высшее» достижение, до которого могло прийти извращенное бездельем «барство дикое». Но если суеверие мужицкое, их «власть тьмы» находит свое оправдание и объяснение в невыносимо тяжелых условиях как дореформенного, так и пореформенного крестьянства, то «власти тьмы», которой охвачены господа, нет оправдания. Таково убеждение Толстого, и оно выражено уже названием комедии.

Сатирическое обличение господ усиливается еще и тем, что большинство из них имеют высшее образование, а некоторые играют законодательную роль в «развитии науки». Таким законодателем науки является профессор Кругосветлов, «ученый... с самоуверенными манерами», серьезно посвятивший себя изучению таких «проблем» науки, как «медиумистическая энергия» и спиритические явления. Он много и пространно говорит на излюбленные темы, придавая своей речи наукоподобный характер, а к инакомыслящим

относится «кротко-презрительно». Никакие доводы о проделках горничной Тани на спиритическом сеансе не поколебали его веры в очевидность подобных явлений: «Оттого, что эта девушка хотела обманывать, — говорит Кругосветлов, — от этого медиумизм — вздор, как вы изволите выражаться? Странное заключение! Свет, который мы все видели, а в первом случае понижение, а во втором — повышение температуры, волнение и вибрирование Гроссмана, — что же, это тоже делала эта девушка? А это факты... есть вещи, которые надо исследовать и вполне понимать, чтобы говорить о них, — вещи слишком серьезные, слишком серьезные...»

Здесь уместно привести и трезво-ироническое суждение по этому же поводу камердинера Федора Ивановича: «Учены, учены, хоть бы Алексей Владимирович, профессор он, а все другой раз сильно сомнение берет. Народные суеверия, грубые, истребляются, суеверия домовых, колдунов, ведьм... А ведь если вникнуть, ведь это такое же суеверие. Ну, разве возможно это, чтобы души умерших и говорили бы и на гитаре играли бы? А дурачит их кто-нибудь или сами себя».

Трое из представителей молодого поколения также имеют самое близкое отношение к науке. Молодой Звездинцев — «кандидат юридических наук», Петрищев — «кандидат филологических наук», барон Клинген — «кандидат Петербургского университета»¹. Но этим не исчерпывается их характеристика. Первый из них — человек «без определенных занятий», «член общества велосипедистов, общества конских ристалищ и общества поощрения борзых собак», второй — «член тех же обществ, как и Василий Леонидович, и, кроме того, общества устройства ситцевых и коленкорových балов» — как о том сказано в афише к пьесе.

Таковы представители официальной науки. Но это не значит, что Толстой вообще отрицал значение науки в жизни людей. Он гневно обрушивается именно на официальную науку, ничего общего не имеющую с истинной наукой. «Мы очень радуемся и гордимся тем, — писал Толстой в трактате «Что такое искусство?», — что наша наука дает нам возможность воспользоваться энергией водопада и заставить

¹ До 1884 года в России существовал такой порядок: человек, окончивший университет с отличием и написавший письменную работу, получал степень кандидата.

эту силу работать на фабриках, или тому, что мы пробили туннели в горах и т. п. Но горе в том, что силу водопада мы заставили работать не на пользу людей, а для обогащения капиталистов, производящих предметы роскоши или орудия человекоистребления».

В комедии «Плоды просвещения» показательна одна об­щая для всех представителей господского лагеря черта: они ничем полезным не заняты. Безделье, естественно, порождает паразитов, толкает их на пустые занятия, создающие видимость деятельности. Правда, самим господам их деятельность представляется чем-то значительным и важным. Они высокомерны и самодовольны — и эти свойства не раз акцентированы автором комедии. «Я нашел деятельность и занят, основалось общество серьезное, с благородными целями», — патетически заявляет молодой Звездинцев, имея в виду общество «поощрения борзых собак»! Отмечая претензии господ на особое место в жизни и их реальную ничтожность, М. Б. Храпченко замечает: «Каждое из действующих лиц барской среды — это не только индивидуальный характер, но и характер, несущий на себе ясную печать «общности», принадлежности к корпорации»¹.

К этому можно добавить, что печатью «общности», принадлежности к корпоративной организации (правда, к совершенно иной) отмечены и все другие персонажи пьесы. Это не только мужики — ходоки из курской деревни. Это и горничная Ганя, и «добродушный, живущий только деревенскими семейными интересами» буфетчик Яков, и сын второго мужика «малый» Семен, и «образованный и любящий образование» камердинер Федор Иванович, и многие другие. У каждого из них своя судьба, но в их различных судьбах есть общее — одинаковая зависимость от барства, от его необузданного произвола и прихоти.

4

Многие образы «Плодов просвещения» появились в творческом сознании Толстого задолго до создания комедии. Так, образ старого повара намечен уже в трактате «Так что же нам делать?» (1882—1886). Там же встречаемся и с горничной, которая «свихнулась» и двадцати лет умерла

¹ Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник, с. 269—270.

от сифилиса. Такого персонажа нет в комедии, но зато есть рассказ о девушке Наташе, которая «промахнулась» один раз. О ее трагической судьбе рассказывают мужикам кухарка и Яков.

Точно такая же судьба ожидает и горничную Таню, если ее не возьмут в деревню, не изолируют от этой «скверны». Она уже подвергается усиленным преследованиям «развратного, завистливого и смелого» лакея Григория. Выход только один: поскорее отдать ее замуж за Семена и вернуть их в деревню. Кухарка, хорошо знающая, чем кончается жизнь молодой девушки-крестьянки в господском доме, говорит отцу Семена: «Я тебе, дядя, истину скажу, как я здешнее заведение твердо знаю: хочешь ты Татьяну за сына брать — бери скорее, пока не изгадилась, а то не миновать».

Возвращение в деревню представляется единственным спасительным средством, а сама деревня — какой-то обетованной страной, жизнь в которой не подвержена тлетворному воздействию «плодов просвещения». Однако мы помним, что и во «Власти тьмы», в пьесе, целиком посвященной деревне, были даны страшные картины распада исходных принципов крестьянской жизни. Во «Власти тьмы» девочка Анютка мечтает даже уйти из жизни, «пока не изгадилась». Кухарка из «Плодов просвещения», заботясь о судьбе Тани, употребляет то же выражение. И это совпадение весьма примечательно. Слова девочки Анютки наполняются широким смыслом, они относятся прежде всего к тому неотвратимому, что идет в крестьянскую жизнь извне — как нечто противоестественное и чужеродное.

Неизменность форм мира Звездинцевых не есть свидетельство бездействия: законы этого мира проникают в крестьянскую среду, активно воздействуют на психику простых людей, уродуют их души. Наиболее наглядным примером такого растления является лакей Григорий, ближе других соприкоснувшийся с миром господ. Он задался целью выйти «в люди» и для достижения этой цели готов прибегнуть к любым средствам. «Нынче я лакей, а завтра, может, и не хуже их жить буду. И за лакеев замуж выходят, разве не бывало?»

Но самое страшное, пожалуй, даже не в том, что мир Звездинцевых породил в душе уже развращенного лакея завистливые мысли и надежды. Страшнее другое: то, что на деревню, на весь деревенский уклад надвигается что-то непонятное, неясное, какая-то новая форма угнетения и ду-

ховного одурманивания. Камердинер Федор Иванович мечтает: «Я ведь вашу жизнь крестьянскую очень понимаю. Я, вам скажу, сам подумываю, где бы землицы купить. Домик построил бы, да крестьянствовал». И тут-то обнаруживается, что земля эта рассматривается не только как насущная потребность всех крестьян, но и как средство закабаления тех же крестьян.

Оборотистый первый мужик тут же следующим образом прокомментировал мечты Федора Ивановича о жизни в деревне: «Двистительно, при деньгах можно в деревне себе всякое удовольствие получить... Да питейное заведение, примерно, или трактир откроете, житье такое будет, что умирать не надо. Царствуй, и больше никаких». Вдумаемся, однако, в эти слова. Еще неизвестно, чего больше в этом комментарии: то ли это рассказ о так называемых «пришлых» людях в деревню, об их роли в деревенской жизни, то ли выражение собственной мечты, мечты о деньгах, о «питейном заведении», об удовольствиях зажиточной жизни. Ясно одно: в деревне складываются новые формы жизни, складываются под воздействием «цивилизованного» мира. И об этой новой форме «хозяйствования» уже помышляет один из представителей крестьянского мира. «Ржа» жизни разъедает души людей изнутри, и она обнаруживается не только в открытых и смелых планах лакея и камердинера, но и в тайных помыслах первого мужика.

С этой точки зрения характеры некоторых действующих лиц в комедии «Плоды просвещения» не остались неизменными. Но «подвижка» характеров, изменение судьбы некоторых персонажей, даже случайное благополучие в решении вопроса о продаже земли мужикам из деревни не изменяет общего положения вещей, не уводит действующих лиц «Плодов просвещения» от трагических проявлений жизни, а, напротив, ставит их перед лицом новых, только еще назревающих, более глубоких и трагических конфликтов, ибо «земля малая, не то что скотину, — курицу, скажем, и ту выпустить некуда».

5

Видный критик конца XIX — начала XX века, большой друг Толстого В. В. Стасов писал по поводу «Плодов просвещения»: «Что касается последней вещи (то есть «Пло-

дов просвещения». — В. О.), то я, как прежде всегда, так и теперь, жалею на мольеровскую горничную, надувающую господ (это для меня противно и непростительно), но все остальное так велико и так глубоко, так правдиво и так беспредельно талантливо, что подобные вещи, характеры и поражающие ценности я нахожу только у одного человека на свете — у Шекспира. Эту колоссальную вещь у нас еще довольно ценят».

Толстой в беседе с А. Б. Гольденвейзером признавался: «Таня — французская гризетка». В проделках Тани действительно что-то есть от ловких французских служанок, что и давало основание некоторым критикам считать этот образ неким «инородным телом» в комедии. Но за этим осуждением пропадало другое, то, о чем пишет, как о главном, определяющем в комедии, В. В. Стасов: о той глубине и правдивости изображения х а р а к т е р о в в пьесе Толстого, какие встречаются, может быть, только в произведениях Шекспира. Сопоставление с Шекспиром любопытно еще и тем, что сам Толстой в статье «О Шекспире и о драме» решительно упрекал английского драматурга в том, что все его лица говорят одним, «шекспировским» языком. И замечал: надо, «чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру языком». По мнению Толстого, человека в равной степени характеризует и то, как он говорит, и то, как он слушает собеседника.

Вот почему Толстой уделяет особое внимание так называемой манере держаться и говорить. Почти у всех персонажей «Плодов просвещения» Толстой отмечает эту особую манеру. Вот некоторые примеры: Звездинцев «любит удивлять других своими рассказами»; Бетси «говорит очень быстро и очень отчетливо, поджимая губы, как иностранка»; Василий Леонидыч «говорит громко и отрывисто»; профессор Кругосветлов «охотно говорит»; Петрищев «быстрый в движениях и речи»; баронесса «говорит без интонаций»; толстая барыня «старается переговорить других»; кухарка «говорунья»; 1-й мужик «любит себя послушать»; артельщик «говорит твердо, внушительно и ясно», и т. д. и т. п.

Особенно упорно работал Толстой над речью мужиков — представителей одной деревни. Толстой не соблазнился относительной легкостью воспроизведения диалектной речи, хотя некоторые диалектизмы в речи мужиков встречаются.

В афише к «Плодам просвещения» Толстой не наделил курских мужиков-ходатаев какими-либо особыми внешними признаками. Больше того, Толстой всячески подчеркивает их общность: «1-й мужик», «2-й мужик», «3-й мужик». А уж потом в этой общности дает их индивидуальные особенности (см. перечень действующих лиц). Но что особенно важно: Толстой выделяет и у мужиков отличительные особенности речи. Исследователи подсчитали, что первый мужик, например, только в первом действии комедии 15 раз произносит слово «двистительно», 11 раз слово «значит», 9 раз — «примерно» и т. д. Все эти слова для крестьянской речи не характерны. Употребляя их в разговоре с господами, 1-й мужик, как ему кажется, пытается приблизить то, о чем он говорит, к господскому пониманию, к господскому образу выражать свои мысли.

Однако, кроме сознательного стремления подражать господской речи (косноязычие и как средство пародирования), есть здесь и нечто другое. Толстой писал М. Горькому о том, что «все мужики в жизни говорят глупо, несуразно, — не сразу поймешь, что он хочет сказать...». Поэтому в усложненности речи первого мужика следует видеть и выжидательность, столь характерную для крестьянской психологии.

Посмотрим, как первый мужик сознательно «затемняет» смысл предмета разговора, давая тем самым возможность второму мужику как бы со стороны оценить происходящее.

«Леонид Федорович. Это так, но как же приплату?»

1-й мужик. А приплату предлагают мир, чтоб, как летось говорено, рассрочить, значит, в получении в наличностях, по законам положений, 4000 рублей полностью.

2-й мужик. Четыре тысячи получи денежки теперь, значит, а остальные чтоб обождать».

Из столкновения различных словесных рядов возникает в подобных ситуациях дополнительный комический эффект.

Толстой был особенно обеспокоен тем, как мужики будут выглядеть на сцене. От этого очень многое зависит, по его мнению, в социально-психологических акцентах всей пьесы. Побывав на спектакле «Плодов просвещения» в Малом театре 8 января 1892 года, он остался недоволен исполнением ролей мужиков. «По моему мнению, — говорил Толстой, — они неестественно исполняют свои роли. И если не глядеть

на сцену, а только слушать, что говорят, то нередко можно стать в тупик: чему же смеется публика? Ведь в речах мужиков постоянно звучит жалоба, а иногда и попытка протеста. И их слова, по моему мнению, скорее должны возбуждать сочувствие к безысходному положению, а уж никак не смех... По костюму — мало похожи на обыкновенных мужиков. Они не умеют даже надевать лаптей, и так, как они делают это, не делает никто из крестьян».

Толстой стремился к тому, чтобы каждая фраза была «в духе» того или иного лица. Так, фразу о том, что «земля малая», в черновых вариантах первой редакции пьесы произносил второй мужик: «Нельзя нам жить. Совсем помирать приходится. Потому земля малая. На квас. А скотину выпустить некуда. Курица — и та на вашу перескочит, и все грех...» В окончательном тексте ее произносит третий мужик, и она, естественно, переделана в духе нового лица: «Помилосердствуй, отец. Земля наша малая, не то что скотину — курицу, скажем, и ту выпустить некуда». Эта много раз повторяющаяся фраза (а один раз он произносит «не то что скотину, — куренка, скажем, выпустить некуда») не только полно выражает духовную сущность третьего мужика, но ярко рисует и безвыходное положение русского крестьянина вообще.

Не случайно В. И. Ленин обратился к этой емкой формуле в своей статье «Аграрный вопрос в России к концу XIX века»: «Куренка некуда выпустить», — эта горькая крестьянская правда, этот «юмор висельника» лучше всяких длинных цитат повествует о той особенности крестьянского землевладения, которая не поддается статистическому выражению¹. Горькая правда народной жизни и неправда господской сладкой жизни выведены в «Плодах просвещения» Толстого.

* * *

Истинное художественное произведение искусства, говорил Толстой, «есть откровение нового познания жизни, которое по непостижимым для нас законам совершается в душе художника и своим выражением освещает тот путь, по которому идет человечество». Одним из таких произведений, которое стало «откровением нового познания жизни», и явилась комедия «Плоды просвещения».

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 66.

В.И.Кулешов



МАЛЕНЬКАЯ ТРИЛОГИЯ

(«Человек в футляре», «Крыжовник»
и «О любви» А. П. Чехова)

За короткую жизнь А. П. Чехов в своих рассказах и повестях сумел отобразить почти все стороны российской действительности 80—90-х годов прошлого века. Это свойство его творчества — удивительное. По обилию тем, которые он затронул, Чехову нет равных среди самых прославленных русских писателей.

И «малая форма», то есть коротенький рассказ, с внешне незатейливым сюжетом, но с очень глубоким содержанием, далась в руки особенно Чехову. Он общепризнанный мастер этого жанра. До сих пор непревзойденный в мире.

Удивительны также у Чехова юмор и сатира. Они выступают и в обособленном, «чистом» виде («Хирургия», «Лошадиная фамилия»), и в сложном сочетании с раздумьями над смыслом жизни, ее трагическими сторонами. Он поражает достовернейшим воспроизведением будничной действительности, жизни простых людей, их стремлений, их судеб.

Непосредственное воздействие Чехова на читателя не

встречает никаких помех: Чехов доходчив, предельно правдоподобен. Это проистекает от трех свойств его таланта. Чехов изображал жизнь многообразного, пестрого «среднего» слоя в социальном укладе России, который занимал место между привилегированным дворянством и бесправным крестьянством; этот слой особенно интенсивно развивался в пореформенную эпоху — это разночинная интеллигенция: врачи, учителя, студенты, служащие, инженеры, писатели, артисты, чиновники, купечество. Чехов выбирал темы и сюжеты, лишенные какой-либо экзотики, всем знакомые, при всей их подчас анекдотичности. И наконец, Чехов никогда не навязывал читателю открытой тенденции, у него в произведениях нет «указующего перста», он предоставляет полную возможность самому читателю делать выводы. Последнее особенно важно и составляет особый «секрет» таланта Чехова. Он самый открытый в мир писатель, не навязывающий учений и доктрин.

Отсюда разноречивые оценки его творчества в прижизненной критике, обвинявшей Чехова в отсутствии идеалов, отождествлявшей автора с его героями. Чехов долго слыл певцом «хмурых людей», жертвой безвременья и даже пессимистом. На самом же деле это не так. Чехов проводит в своих произведениях четкие демократические идеалы, с их позиций клеймит пошлость окружающей действительности. Но форма выражения этих тенденций у него такова, что они глубоко запрятаны в изображаемые ситуации, в настроениях героев. Это свойство образует «подводное течение» в произведениях Чехова, которое надо уметь разглядеть.

Естественно, что в сотнях чеховских рассказов, написанных на разнообразные житейские темы, повторялись отдельные мотивы. Чехов не стремился, как правило, к циклизации своих рассказов. Сама логика жизни приводила иногда к повторениям тем и сюжетов. И в этом случае важнее не повторения, а привнесение новых элементов в трактовку той или иной уже затронутой темы. Скажем, ранний рассказ «Толстый и тонкий» получил продолжение в «Маске», «Хамелеоне», «Унтере Пришибееве». Последний рассказ Чехова — «Невеста» — заключает в себе много мотивов, ранее встречавшихся в рассказах «В родном углу», «На подводе», «Учитель словесности».

Конечно, такие приравнивания одного рассказа к другому условны: каждый рассказ Чехова — самостоятельное

художественное целое. Но естественно, как это бывает всегда между произведениями одного и того же писателя, есть и между рассказами Чехова определенная родственность. И она много значит, ее следует изучать особо. Тут надо искать общие закономерности творчества писателя.

Под внушениями друзей, в особенности Д. В. Григоровича, который первый приветствовал его молодое дарование, Чехов хотел написать роман. Но роман у него по многим причинам не получился. Эти причины сложные и спорные. Дело, конечно, не в недостатке таланта, а в иной природе таланта Чехова, которому суждено было блистать в других жанрах русской прозы. Трудно сказать, какие фрагменты, целые рассказы или сюжеты, наконец, темы относятся к тому чеховскому роману, который он все-таки писал, но который у него не состоялся. Определенных следов работы над романом Чехов не оставил. Мы не можем не доверять его многократным заявлениям в письмах к друзьям, что он над романом работает. Тут многое остается неопределенным.

Одно ясно: Чехов принципиально держался в творчестве «малых форм» и их средствами стремился охватить все стороны русской действительности. Гений Чехова выразился не в эпической широте охвата явлений жизни, а в концентрированном их изображении лаконичными средствами, углублением способов типизации явлений при помощи «мелочей», деталей, впечатлений, настроений. И Чехову удалось поднять на новую высоту русский реализм конца XIX — начала XX века.

Есть у Чехова-прозаика одна-единственная «маленькая трилогия», состоящая из рассказов, написанных в одном и том же 1898 году и появившихся в журнале «Русская мысль». Общая нумерация указывала на то, что рассказы составляют серию: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви». Но «трилогия» получилась до некоторой степени случайной, так как Чехов собирался написать ряд других рассказов на сходные темы — задумана была целая серия. Осуществить замысел не удалось.

Образовавшаяся «трилогия», однако, имеет полное право на существование. Она отличается от простых переключек мотивов. В этих рассказах есть общность героев, внутренняя связь частей. Неразрушенной трилогия вошла и во все издания собраний сочинений Чехова.

Трилогия заставляет обратить внимание на еще одну

внутреннюю черту таланта Чехова: усложнение обрисовки характеров и судеб героев.

Чехов стремится отрешиться от выбора полярно противоположных характеров, на столкновении которых прежде демонстрировались проявления пошлости и апатии, обывательщины и честных намерений. Например, в «Смерти чиновника» высмеивается жалкий чиновник Червяков. Генерал, у которого Червяков навязчиво просил извинения, выглядел как бы эталоном здравомыслия и достоинства; а Червяков казался чудачком, глупым человеком. Точно так же в «Толстом и тонком» жалко выглядит тонкий, как человек ничтожный, пресмыкающийся; и мы невольно на стороне толстого, так как он своими чинами не хвастается и остается верен гимназическому братству в этой случайной встрече. И более сложные рассказы — «Учитель словесности», «Попрыгунья», «Печенег», «Черный монах», «Дом с мезонином» — суть столкновения гуманных порывов, любви, творчества, дерзания, человеческого такта с пошлостью, ограниченностью, грубостью.

Эти начала резко разведены: перед нами противостояние контрастных фигур. Учитель словесности Никитин бежит от своей жены, пустопорожней Манюси, не способной понять его занятий, стремлений. Талантливый и сосредоточенный Дымов также оказывается одиночкой в семье: жена его изменяет ему, занятия ее живописью не больше чем проявление дилетантизма, мода, нечто пустое, тщеславное, предлог, чтобы прикрыть свои романы со столь же легкомысленными поклонниками. Таковы же контрастные несовместимые образы поведения в «Печенеге» (частный поверенный, от лица которого ведется рассказ, и бесцеремонный Иван Абрамович Жмухин); в «Черном монахе» — магистр-философ мечтатель Андрей Васильевич Коврин и садовод-делец Песочкий; в «Доме с мезонином» — влюбленный художник-рассказчик и сухая педантка, его разлучница Лида Волчанинова.

В других же рассказах сталкиваются разные стадии развития героя, как контрастные, одна отрицающая другую. В «Ионыче» показывается, в какого отвратительного приобретателя, бездушного человека превратился некогда обаятельный, способный влюбляться, слушать музыку земский врач Дмитрий Ионыч Старцев. А в «Палате № 6» видим процесс постепенного духовного прозрения врача Андрея Ефимовича Рагина, жившего дотоле примитивной,

обывательской жизнью, без серьезных запросов и раздумий.

Но в конце жизни Чехов все чаще стал переносить контрасты, душевные раздоры во внутренние глубины характера героев, чтобы показать сложность, переменчивость, противоречивость человека. Человеческие характеры стали интересовать Чехова не столько в плане социально-общественной типологии (традиция Гоголя), сколько в плане «диалектики души» (традиция Толстого). При этом чисто «чеховское» заключалось в сдержанности общего тона, в изяществе рисунка и беспримерном лаконизме стиля, в большой роли «мелочей» и «настроений». Да и сама диалектика бралась не в полных своих разворотах, переходах, а в отдельных звеньях. Предметами изображения, как всегда, оказывались будничные интересы людей, их повседневный быт. И «приговоры» оставались глубоко запрятанными в лабиринт событий, в «подводное течение» сюжета, в то душевное настроение, которое у читателя должна пробудить эта вещь.

На первый взгляд может показаться странной интересующая нас чеховская «маленькая трилогия». В самом деле, что может быть общего между «Человеком в футляре», в котором выведен гимназический учитель Беликов, боявшийся всего на свете, «как бы чего не вышло», и «Крыжовником», в котором все-таки речь о жизненном деле героя — чиновника Николая Ивановича Чимши-Гималайского, желавшего иметь собственный садик с ягодами, «свои ши», и особенно рассказом «О любви», в котором говорится о том, как на всю жизнь влюбился рачительный Алехин в жену своего знакомого.

Произведения совсем разные. Внешне их связывают только рассказчики, случайно сошедшиеся на охоте люди: Буркин, сослуживец Беликова, Иван Иванович Чимша-Гималайский, ветеринар, родной брат упомянутого Николая Ивановича Чимши-Гималайского, и Алехин — учитель и хозяйчик. Такой связи для трилогии было бы недостаточно. Но тут дело во внутренней философии, которую Чехов проводит. Какая же тут эта особая философия? Обратимся сначала к каждому из рассказов порознь.

Из трех рассказов самый заостренный, явно имеющий гротескный характер — «Человек в футляре». Даже название рассказа — нарицательная формула, которая была тотчас подхвачена общественностью, критиками. Каждый в ней увидел колоссальной важности обобщения пережитого русским обществом в реакционные 80-е годы и продолжавшего мешать жить в 90-е, хотя уже обозначился некоторый подъем.

Как это часто бывает с современниками, первые читатели рассказа тотчас же пытались найти прообраз Беликова. Называли инспектора Таганрогской гимназии А. Ф. Дьяконова. Даже брат писателя, М. П. Чехов, поддерживал такую версию, отзываясь так о Дьяконове: «...это была машина, которая ходила, говорила, действовала, исполняла циркуляры и затем сломалась и вышла из употребления. Всю свою жизнь А. Ф. Дьяконов проходил в калошах даже в очень хорошую погоду и носил с собою зонтик. Таков был прототип Беликова». Но были и голоса, оспаривавшие такую версию о прототипе Беликова, современники называли и другие имена. Всего вероятнее, Чехов создал обобщающий образ на основе многих наблюдений, и его Беликов не сводится к какому-либо единственно реальному прототипу.

Обобщающий смысл образа хорошо был понят некоторыми приятелями Чехова, критиками, литературоведами, публицистами. Так, один из знакомых ему врачей писал: «Вчера после прочтения «Человека в футляре» я более двух часов говорил об этом гнетущем, только в России возможном явлении...» Точно также один из издателей книг для народа, литератор И. И. Горбунов-Посадов, делился впечатлениями: «Такие рассказы, как Ваш «Человек в футляре», хорошо будят, расталкивают... Всегда с таким приятным душе предчувствием раскрываешь книгу, где Ваша новая вещь». Народнический критик А. М. Скабичевский приравнивал образ Беликова к замечательным художественным откровениям русской литературы, к гоголевскому Чичикову, гончаровскому Обломову, которые выражают собою «или целую общественную среду, или дух своего времени».

Вскоре образ «человека в футляре» сделался нарицательным. Чехов был свидетелем успеха своей вещи. Рассказ часто приводили в публицистике. В. И. Ленин в 1901 году сделал к нему отсылку, характеризуя повадки царских чиновников,

этих «человеков в футляре». Позднее более двадцати раз в своих статьях, речах и письмах В. И. Ленин обращался к этому чеховскому образу.

В чеховской манере изображать Беликова есть следы влияния гоголевских заострений. Отчасти они напоминают и его собственные заострения в «Тонком и толстом», «Унтере Пришибееве».

В самом деле, кажется мало правдоподобным, чтобы некий гимназический учитель замечателен был только тем, что даже в очень хорошую погоду ходил в калошах и с зонтиком, и непременно в теплом пальто на вате. Зонтик он держал в чехле, и часы в чехле из серой замши, и перочинный ножик у него тоже был в чехольчике. Он носил темные очки, фуфайку, лицо прятал в поднятый воротник, а лицо было узенькое, и казалось, что оно тоже было в чехле. Гротескные подробности нагнетаются и дальше: он уши закладывал ватой, ездил на извозчике всегда с поднятым верхом. Свообразным футляром был и греческий язык, который он преподавал в гимназии, древний, почти никому не нужный язык, правила которого изучены и переизучены, вдалбливались насильно. Тут Беликову было все привычно и ничем не грозило. Он смаковал на уроках, прищурив глаза и подняв палец, слово «антропос», то есть «человек», но всего живого, как раз людей-то, Беликов боялся. «Антропос»-то и оказывался «в футляре». Любимое его слово в русском переводе искусно перекочевало в заглавие рассказа.

И свою мысль Беликов запрятывал «в футляр», ему нравились и были ясны только циркуляры, особенно те, которые что-нибудь запрещали. Как бы ни был нелеп запрет — выходить ученикам на улицу после девяти часов вечера, — все это радовало Беликова, для которого все тут было ясно: запрещено — и баста. Если же попадался циркуляр, разрешающий что-либо, или статья, требующая гражданских свобод, хотя бы в самой робкой форме, это вызывало у Беликова сомнение и тревогу, «как бы чего не вышло». А речь шла иногда всего лишь о разрешении в городе драматического кружка, или читальни, или чайной. Такого рода сборища повергали Беликова в смятение.

Гротескные детали нарастают снова: дома он ходил в халате и колпаке, ставни на окнах закрывал на задвижки, аккуратно соблюдал посты, женской прислуги не держал, чтобы о нем не подумали дурно. И спальня его была точно ящик: кровать с пологом; и, ложась спать, он

укрывался с головой. Он боялся всякого нарушения «порядка», и даже дурная погода ему казалась своеволием.

Опрокидывало весь уклад жизни Беликова его намерение жениться на веселой хохотушке — тридцатилетней стройной и краснощекой Вареньке Коваленко, сестре недавно назначенного нового учителя истории и географии. Впрочем, сватовство было подстроено местными дамами, скучавшими от безделья. Им пришла мысль женить Беликова — вещь совершенно невозможная, если иметь в виду его характер. Директорша, инспекторша и другие гимназические дамы как-то ожили, «даже похорошели», бурно занявшись улаживанием свадьбы Беликова и Вареньки. Самое странное при этом и роковое состояло в том, что закон природы имел свои «правила», и Беликов действительно как-то по-своему влюбился в Вареньку, так сказать, «от себя», как-то неуклюже и робко, словно забыв на минуту свое неизменное «как бы чего не вышло». В довершение несчастья, Варенька не только хохотунья и певунья, но и, как видно, девица с норовом, если судить по ее постоянным спорам и ссорам с братом. Она тотчас согласилась пойти замуж за Беликова, начавшего одаривать ее своей кривой улыбочкой. И все же он потерпел поражение перед здоровыми силами жизни. Женитьба по-гоголевски расстроилась из-за своего «гусака»: когда уже, казалось, все было сговорено, Беликов подался на загородную прогулку, Варенька и ее братец прикатили на велосипедах. С Беликовым чуть не произошел удар: из зеленого он сделался белым и точно оцепенел: «Разве преподавателям гимназии и женщинам прилично ездить на велосипеде?» Свадьба расстроилась, произошло крупное столкновение с братом Вареньки, который совершенно не мог терпеть Беликова. Через месяц Беликов умер. И теперь, когда он лежал в гробу, кроткое, даже веселое выражение его лица словно свидетельствовало, что он рад, что наконец его положили «в футляр», в гробу он «достиг своего идеала».

Все разобранное нами в рассказе еще не сделало бы его великим произведением русской литературы. «Человек в футляре» был бы всего лишь рассказом о курьезном случае, которые редко, но бывают. Разве мало чудакон на свете? Нарочитая воля высмеять своего героя так и видна в гротескном описании внешности, периодических повторениях «как бы чего не вышло». Сам по себе рассказ имел бы назви-

дательную силу, помнился бы, но не имел бы глубокого обобщающего смысла.

Чехов вводит такие сопутствующие детали, благодаря которым Беликов оказывается лишь наиболее крайней формой выражения «идеи футлярности». На самом же деле она проявляется не только у него, но и у других героев рассказа, в попутных их самохарактеристиках и как бы волнами расходится от Беликова по всей житейской округе. Заметим, что приводившиеся выше высказывания современников о «Человеке в футляре» имели в виду не только образ Беликова, но и те расходящиеся волны, которые идут от него.

Рассказывает о Беликове учитель той же гимназии. Рассказывает как экстраординарный случай о человеке — раке-отшельнике или улитке, может быть, как явлении атавизма. Но в результате рассказа понятие «мой товарищ» оказывается очень широким.

Беликов был не только комичным, но и опасным, страшным. Со своим «как бы чего не вышло» он шел далеко — «держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет!». И не только гимназию — весь город. Дамы боялись по субботам устраивать домашние спектакли, боялись его доносов. Духовенство стеснялось при нем играть в карты и кушать скоромное. В городе боялись посылать письма, знакомиться, читать книги, помогать бедным, учить грамоте. Беликов не просто чудак, он, как унтер Пришибеев, сует нос во все дела, чувствует себя столпом отечества и, как щедринский мракобес, хочет, чтобы упразднились даже науки. Его «как бы чего не вышло» есть формула застоя, относящаяся к положению дел в целом отечестве. Беликов — определенно результат общественной и правительственной реакции. Но он и ее опора.

Боялись и ненавидели Беликова, но как? Вот тут и встает вопрос о других людях, которые рядились «в футляры», им свойственные. В конце концов, Беликов был возможен, потому что ему потакали.

Историю Беликова рассказывает Буркин. Фамилия его, как легко заметить, значащая. Сам Буркин охотно прячется «под бурку», когда от него требуется решительное мнение. Буркин, как и другие учителя, боялся Беликова; учителя — народ мыслящий, порядочный, «воспитанный на Тургеневе и Щедрина», однако же трепетали перед Беликовым. Буркин не чувствует особенного конфуза. Зорче и решительнее судит о вещах его собеседник — ветеринарный врач Иван

Иванович Чимша-Гималайский. Он вносит поправку в последние слова Буркина: «Да. Мыслящие, порядочные, читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинились же, терпели... То-то вот оно и есть». Иван Иванович поменял местами Щедрина и Тургенева — для него сатирик Щедрин значительнее, ярче, на первом месте, тем резче звучит «терпели». И вообще Иван Иванович всегда забирает влево в своих приговорах. Он пытается делать выводы, и в запальчивости, мучимый бессонницей, хочет преодолеть давление всеобщего «футляра». Люди лгут, терпят ложь, сносят обиды, унижения. И сам ты не смеешь «открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей», и льстишь из-за куска хлеба, теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка. «Нет, больше жить так невозможно!» А Буркин в это время только и одергивает своего собеседника: «Ну, уж это вы из другой оперы, Иван Иваныч... Давайте спать». Буркину и невдомек, что резкие слова Ивана Ивановича были продолжением все той же «оперы»: бичевали «беликовщину», позор, в котором жить нельзя. «Давайте спать» Буркина — это тоже переначенное, опасливое беликовское «как бы чего не вышло». Только новый, свежий в гимназии и в городе человек, учитель живых предметов географии и истории Коваленко, резанул правду-матку с первого столкновения с Беликовым, пришедшим поучать его и сестру и угрожать доносом. Чтобы не перетолковали начальству их разговор, Коваленко стал выдвигать его в шею с лестницы: «Я не люблю фискалов».

Сначала мы смотрим на Беликова глазами Буркина, потом реплики Ивана Иваныча и Коваленко показывают, сколь он омерзителен, а последние слова Ивана Иваныча говорят, насколько он опасен и повсеместен.

Веселая компания, возвращавшаяся с кладбища после похорон Беликова, однако, омрачалась мыслью: «Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!» Иван Иванович продолжал свое: то, что мы живем в городе, в духоте, пишем ненужные бумаги, играем в винт, — разве это не «футляр»? И жизнь в обществе бездельников, сутяг — тоже «футляр».

Символическое обрамление рассказу придает дважды упоминаемая, в начале и в конце, Мавра, жена старосты села, в сарае которого и расположились на ночлег охотники.

Мавра никакого отношения к беликовской истории не

имеет. Но она имеет отношение к той широкой философии вопроса, которая вытекает из рассказа.

Разговор о людях-улитках, собственно, и начался с нее. Мавра, здоровая и неглупая женщина, всю свою жизнь нигде не была, дальше своего родного села не ходила, никогда не видела города, железной дороги, а последние десять лет сидит за печью и только ночью выходит на улицу. Что это — патологическое явление или тяжела ее жизнь со старостой? Какая тут трагедия скрывается? А может быть, трагедии и нет? Таков характер у Мавры: она обрекла себя на добровольное отшельничество. Или: живет в достатке и может сидеть за печкой целыми днями в течение десяти лет? Видимо, у ней с мужем детей нет и не было или были, но померли, и это сокрушило ее? Может, была причина — гонения на нее со стороны мужа? Перед нами никак не договоренный, не проясненный житейский смысл. Но ясно, что Мавра живет в «футляре», уже почти в гробу. Ее ночные выходы, боязнь света — это тоже смерти подобно. Когда разговор между Буркиным и Иваном Ивановичем закончился, Буркин спал и Иван Иванович ворочался с боку на бок и вздыхал, кто-то начал ходить недалеко от сарая, слышались легкие шаги: туп-туп. Пройдет немного и остановится, а через минуту опять: туп-туп. Это Мавра ходит. Ходит, как привидение, как напоминание о разнообразных облициях далеко уходящей в жизнь «беликовщины» даже в безобидную народную толщу. Даже страшно становится: не вся ли жизнь принадлежит «беликовщине»? Где разумные пределы между естественной ограниченностью стремлений смертного, добровольно накладываемыми им на себя путами и принудительно сковывающими жизнь социально-общественными условиями?

2

Мы и плывем в этой беспредельности и снова натываемся на каверзный случай «футлярности», запечатленной Чеховым в рассказе «Крыжовник». Если в предыдущем действии развивалось от центра к периферии, то в «Крыжовнике» — от периферии к центру. Сначала мы видим хотя и скучную, вечно с бумагами, но государственную, «нормально», по общепринятым понятиям, текущую жизнь чиновника Ни-

колая Иваныча Чимши-Гималайского, к концу видим тот тупик, тот «футляр», к которому он пришел.

Странная, «несообразная» фамилия героя. На это обращает внимание его брат — рассказчик Иван Иванович. Никаких Гималаев тут нет, вся жизнь — комические мелочи быта, пригорки, ручейки, усадьба с заборами и свой крыжовник — предел мечтаний героя. Только натуженному самолюбию Николая Иваныча могла казаться она звучной и знатной.

Но в обоих случаях — в «Человеке в футляре» и в «Крыжовнике» — герои предпринимает некоторое волевое усилие, придумывают себе программу жизни, чтобы обособиться, приобрести какое-то значение в своих собственных глазах и в глазах других. Разница только в том, что Беликов расширял свое «государственное» служение по своим понятиям и держал в своих руках целый город, а Николай Иванович бежал с государственной службы, из города в деревню и владычествует бесконтрольно только в усадьбе. Беликов любил запреты, а Николай Иванович помышлял о высших материях.

Дед Чимшей-Гималайских был мужик, а отец — солдат из кантонистов, выслужил офицерский чин и получил потомственное дворянство. Но его детям жизнь пришлось начинать сначала: после смерти отца именишко пошло с молотка за долги и Иван и младший Николай жили, как крестьянские дети. Иван пошел по ученой части, сделался ветеринаром, а Николай — канцеляристом. Скрипел пером много лет и все мечтал о своей усадьбе, где он мог бы, сидя у ворот на лавочке, глядеть на поле и лес безмятежно, сам себе хозяин. Теперь Николай Иванович стал позволять себе иметь собственные взгляды и изрекать истины тоном министра. Когда-то в казенной палате он боялся иметь собственные взгляды. Но этот «футляр» он сбросил. Теперь важным тоном то и дело рассуждает: «Мы, дворяне», «Я, как дворянин». Самое именище-то — Чумбарклова Пудюшь — теперь получило к названию прибавку: «Гималайское тож». Сытость и праздность развили в Николае Ивановиче наглое самомнение. Конечно, рассуждал он и о «народе», и о «просвещении». Но как рассуждал — как мракобес. «Образование необходимо, но для народа оно преждевременно».

Исследователи Чехова еще ни разу не обратили внимания на любопытную цитату из Достоевского в «Крыжовнике».

Она приводится почти слово в слово из романа «Идиот». А именно, Николай Иванович Чимша-Гималайский пускается в такие дали: «Я знаю народ и умею с ним обращаться (...). Меня народ любит. Стоит мне только пальцем шевельнуть, и для меня народ сделает все, что захочу». У Достоевского эти самонадеянные слова, в передаче другого лица, принадлежат Ипполиту Терентьеву, одному из демагогов, мнимо значительных личностей: «...я слышал, что вы такого мнения, что стоит вам только четверть часа в окошко с народом поговорить, и он тотчас же с вами во всем согласится и тотчас же за вами пойдет». Напоминают слова Николая Ивановича и самонадеянную фразу ханжи и лицемера Фомы Опискина из «Села Степанчиково» того же Достоевского: «Я знаю Русь, и Русь меня знает...» Николай Иванович никуда народ вести не собирается, он только дерет с него шкуру, но вместе с сытостью появились у него и пошлые притязания. На самом деле ему на все налевать. Его истинный идеал — «удобства», прелести деревенской жизни. Что бы в мире ни делалось, Николая Ивановича это не касается: «Сидишь на балконе, пьешь чай, а на пруде твои уточки плавают, пахнет так хорошо и... и крыжовник растет». Тут снова чувствуется цитата из Достоевского, из его «Записок из подполья»; там герой также заявляет: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить». Эти скрытые цитаты из Достоевского — своеобразный прием Чехова. Николай Иванович Достоевского не читал. Но Чехов сознательно пародирует расхожие формулы, уж очень нравятся его герою эти словесные «гималаи», позволяющие прикрывать свое духовное убожество, вопиющую пошлость.

Такое существование раздражало Ивана Ивановича, который сразу почувствовал ничтожество стремлений брата. Иван Иванович исходил из мысли, что неверна общепринятая поговорка, будто человеку только и нужно «три аршина земли»: «Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку». Неверно поветрие в обществе, что будто бы похвально нынешнее тяготение интеллигенции к земле, желание иметь усадьбу. В то время, которое изображается в рассказе, вырождались народнические стремления «ходить в народ», приобщаться к «деревенской правде» (народ сам по себе мудр, интеллигенции надо у него учиться смыслу жизни). Иван Иванович и намекает на такого рода поветрие. Но сам он считал такое стремление вдвойне лож-

ным, даже лицемерным. Во-первых, усадьба, хоть в сто десятин, — «те же три аршина». А во-вторых, уходить из городов, центров общественной борьбы, активной интеллектуальной жизни и прятаться в усадьбах — «это не жизнь, это эгоизм, лень, это своего рода монашество, но монашество без подвига».

Рассказ и начинается не в сарае или около сарая, как предыдущий, а с широкой панорамы природы, которую обозревают проснувшиеся охотники, и сердце их радуется. Далеко впереди были видны ветряные мельницы, справа тянулся ряд холмов, и там где-то были берега реки, луга, зеленые ивы, а если стать на один из холмов, то оттуда открывалось громадное поле, и телеграф, и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город. Телеграф и поезд несколько не диссонируют с остальной природой; поезд напоминает гусеницу. Но это тот самый поезд, на котором ни разу Мавра не проехала. Виден издали в ясную погоду город, в котором она ни разу не была. Для этого должна быть более ясной вся жизнь, просветленны воззрения на нее. А ведь велика, прекрасна страна, и жизнь в ней должна быть прекрасной. Иван Иванович и выражает свои главные мысли следующим образом: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

А что же случилось с его братом, Николаем Ивановичем? Вроде бы он целиком добился желаемого. Ведь можно понять его: он с детства рос в деревне, любил поле, лес, ночное, драть лыко, ловить рыбу. Для детства этого достаточно. Мечтал об усадьбе еще и потому, что оттягали злые люди их именьице за долги, и хотелось вернуть потерянное, как бы себя сызнова утвердить, как утвердил себя когда-то их отец-кантонист, выходец из ужасных аракатеевских поселений, жителям которых навеки предписывалась солдатчина. И в этом смысле можно понять Николая Ивановича. Если бы это было именно так... Можно понять и законность его перехода от скучной канцелярщины к живому сельскохозяйственному делу, от подчиненной, чиновничьей службы к простору личной инициативы, от городской духоты к свежему деревенскому воздуху. Ведь не было греха и в желании выращивать свой крыжовник, а не покупать его на базаре. Кто-то должен же его выращивать и везти на базар, ибо

крыжовник едят все, а выращивают немногие... Все это было бы похвально и безупречно, если бы в свою усадьбу, в деревенское благоденствие Николай Иванович не перенес бы всецело чиновничьи повадки, убогое понимание целей жизни.

Николай Иванович именно запер себя на всю жизнь в собственной усадьбе. И путь его к ней — мелкочиновный, отвратный. Он долго не женился, все копил деньги. А когда женился, то все с той же целью, чтобы купить усадьбу с крыжовником. Женился на старой, некрасивой вдове, без всякого чувства и только потому, что у нее водились деньжонки. С женой жил скупно, держал ее впроголодь, а деньги прикарманил, отдал их в рост. Через три года жена померла. Николай Иванович не испытывал никаких угрызений совести. Наконец усадьба куплена.

Николай Иванович не украсил и не улучшил окружающую природу, он изуродовал ее, осквернил. Везде нарыл канавы, расставил заборы, изгороди, не поймешь, как проехать ко двору. Приезжего встречает рыжая толстая собака, «похожая на свинью»; но посетителей, видно, отвядили, и собака уже ленилась лаять. В кухне возится кухарка, босиком, толстая и тоже «похожая на свинью». Сам барин любил отдыхать после обеда. Приехавший в «Гималайское тож» Иван Иванович, чтобы повидать брата, даже не узнал его сначала: «Сидит в постели, колени покрыты одеялом, постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед, — того и гляди хрюкнет в одеяло». Перед нами чистая «обломовщина», гибрид Собакевича с Плюшкиным. Но Чехов не прибегает к гротеску, его правда страшна именно своей будничностью. Первая тарелка «своего» крыжовника откушана. Крыжовник был кислый, невкусный. А Николай Иванович радовался, даже ночью не спал, подходил к тарелке и брал по годке. Это самодовольство задавило его. Он вскоре умер.

Все безвкусно, бездарно в его затеях. Никакого обновления в округу он не внес, он встал в ряд заурядных владельцев, подчинился заведенному порядку жизни, много ел, судился с обществом и с обоими заводами, чтобы они не наступали на его уголья, — это был для него ненавистный город, тот житейский шум, от которого он хотел отгородиться. Настоящие его отношения с народом строились не на основе вычитанных фраз, а банально-прозаически, как кругом было заведено. Требовал, чтобы мужики называли

его «ваше превосходительство», а в день своих именин ставил народу полведра. Это не мешало ему таскать мужиков к земскому начальнику за потравы. И такая канитель называлась жизнью. Никаким светочем культуры в деревне Николай Иванович не оказался, никаким нововводителем в хозяйстве не был. Просто рядом с крестьянами, по-прежнему изнемогавшими на пашнях, голодавшими со своими семьями и пребывавшими в вековом невежестве, прибавился еще один обыватель, заживо себя похоронивший.

Можно подумать: а обязательно ли, имея усадьбу и свой крыжовник, надо быть выдающимся человеком? Почему нужно предъявлять к Николаю Ивановичу Чимше-Гималайскому какие-то повышенные требования? Может быть, он жаждал заслуженного отдыха после долгой канцелярской лямки? Кому какое дело до его отрицательных качеств? Живет он за своим забором, в конце концов, он сам хозяин своей жизни. Для ответа на эти вопросы нужно вдуматься в те слова, которые говорит в рассказе неумный Иван Иванович Чимша-Гималайский. Ему ли не сочувствовать своему брату, не огораживать его от нареканий. А между тем Иван Иванович осуждает брата, находит причины для претензий. Ему в корне не нравится такая жизнь: он считает ее вредоносной, погубительной для судеб отчизны, нации. Подходит он к этим высоким критериям исподволь, словно отворив калитки всех заборов, окна всех обывательских домов и обнаружив там не жизнь, а опасное для жизни тление. Тяжкое чувство, близкое к отчаянию, порождает такая картина. Русь, где ты?

Страшен общий гипноз, куда ни погляди — везде самодовольные, улыбающиеся лица, куда ни взгляни, на улицах — везде благотворная тишина и спокойствие. Тех, кто недоволен и страдает, тех совсем не слышно: из тысяч и тысяч, живущих в городе, нет ни одного, кто бы вскрикнул и громко возмутился. Россия подавлена и нема. А если бы привести статистику, она бы заговорила громко: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито. Но фасад жизни изукрашен всеобщим благодушием: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье...» Все это возможно, разумеется, лишь при одном условии, когда несчастные несут свое бремя молча, без этого молчания «счастье» было невозможно. Иван Иванович хочет указать на гибель-

ность мещанства, Россию надо пробудить. Самодовольная свинья, когда-то выведенная Щедриным, правду съела. Свинство подточило национальную жизнь так, что нужно предпринимать нечто срочное, неотложное, чтобы встряхнуть российский сон. Объективно же беспокойство Ивана Ивановича отражало кризисное настроение в русском обществе перед первой русской революцией. И сама активность его гражданской мысли была частью процесса начавшегося пробуждения.

Чехов никогда своих героев-праведников не ставил на ходули, Буркин и здесь оставался себе верен. Как только он учует, что Иван Иванович начинает множить примеры самодовольства, жадности, накопительства и клонить разговор к обобщениям, он вставляет свое: «Однако, пора спать»; «Это вы уж из другой оперы».

Кажущийся же безупречным в своих обвинительных речах Иван Иванович, срыватель «всяческих футляров», где-то по-своему расписывается в своем бессилии и неожиданно оказывается в своем «футляре»: «Меня угнетают тишина и спокойствие, я боюсь смотреть на окна, так как для меня теперь нет более тяжелого зрелища, как счастливое семейство, сидящее вокруг стола и пьющее чай». Каким-то невыносимым ригоризмом попахивает от этих слов. Хотя и понятно из контекста рассказа, в каком смысле здесь говорится о «счастливом семействе» и «чаепитии». Но все же обобщение слишком безмерное, и легко угодить в опасные отвлеченности, приблизительности и наплодить множество своих «запретов», что неожиданно аукнется с Беликовым. Такие «запреты» не всегда бьют в цель. Конечная цель прогресса — и чай, и счастливое семейство, и крыжовник. Слова Ивана Ивановича разят всегда метко при конкретных поводах. Но как только чуть выше подымается его мысль, так она начинает отдавать резонерством, своего рода ограниченностью. Мысль теряет достохвальный реализм.

И особенно горько такое самоограничение Ивана Ивановича: «Я уже стар и не гожусь для борьбы, я неспособен даже ненавидеть. Я только скорблю душевно, раздражаюсь, досаую, по ночам у меня горит голова от наплыва мыслей, и я не могу спать... Ах, если б я был молод!» Слова красивые и честные, призывные и своего рода завещание молодым: не уставать делать добро. Цель и смысл жизни не в личном счастье, «а в чем-то более разумном и великом». Тут видна

вся Русь, и брезгливое отношение к себялюбию, и предчувствия разумного и великого будущего.

И все же Иван Иванович уходит от борьбы. Он, конечно, не Мавра, бродящая во тьме по ночам от бессонницы, и мысли его пошире и поглубже, чем у гимназических коллег Беликова, которым Щедрин и Тургенев впрок не пошли, и они молчунами остались. Но Чехов показывает свой предел и для Ивана Ивановича Чимши-Гималайского.

3

Третий рассказ — история любви Алехина к Анне Алексеевне Луганович. Не со стороны, а изнутри мы видим героя. Не из головы родилась программа определенного поведения, как было в предыдущих рассказах, а из сердца, стихийно, как свойственно истинному чувству. И вместе с тем решающее, и даже детали в рассказе «О любви» — общие с теми двумя.

Алехин — тот же хозяин-домосед, ограничивший свою жизнь усадьбой и заботами о ней, как и Николай Иванович Чимша-Гималайский. Он не встречал в рассказы Буркина о Беликове и Ивана Ивановича о Николае Ивановиче, если его случайные собеседники не говорили о крупе, о сене, дегте. Но из деликатности он их и не перебивал. Мысли же его всецело были заняты хозяйством. Алехин — это как бы Николай Иванович Чимша-Гималайский, вдруг влюбившийся. Алехин интеллектуально развитее Беликова, совсем лишен его чудаковатых черт, не фискал.

Алехин надел на себя «футляр» как бы временно и, казалось, мало подходил к делу, на которое себя обрек. Он даже подсмеивается над некой «милой» дамой, которая была его подругой жизни в его студенческие годы в Москве; в самых интимных моментах их встреч она думала только о том, говорит Алехин, «сколько я буду выдавать ей в месяц и почем теперь говядина за фунт». То есть, казалось бы, как ироничен Алехин, как он свободен от пошлости и как зорко видит чужую ограниченность. Сам-то он не такой... По воспитанию, как он сам говорит о себе, он белоручка, поклонностям — кабинетный человек.

Он говорит о долге перед своим отцом, который много тратил на его образование. Имя Софьино, поскольку отец, покойник, сильно задолжал, могло бы (как и в судьбе

Чимша-Гималайских) пойти с молотка. Но Алехин-сын решил: «не уеду отсюда и буду работать, пока не заплачу этого долга». Алехин и стал вгрызаться в землю. Никакой альтруистической цели он уже не преследовал, даже не «ставил народу полведра», в дворяне не рвался, не размышлял над темой, нужна ли народу грамота. Это для него все «из другой оперы». Он не оставлял втуне «ни одного клочка земли», сгонял всех мужиков и баб из соседних деревень, работа у него «кипела неистовая». Но обратим внимание на очень важную черту во внутреннем облике Алехина: он интеллигент и «футляр» над собой выстраивает высокий, вроде как бы и нет и не будет «футляра», а будет небо с его солнцем и звездами. Алехин говорит: «В первое время мне казалось, что эту рабочую жизнь я могу легко помирить со своими культурными привычками». Он почитывал «Вестник Европы», прислуги, которая еще служила его отцу, не увольнял, и ему было бы «больно» ее уволить... Да, он насыпан об истинах Михайловского, Лаврова.

Все эти благородные высокопарности в образе Алехина продемонстрируют еще одну новую, самую утонченную форму «футлярности». Они делают и естественным его любовное увлечение женщиной. На высокое чувство не были способны ни Беликов, ни Николай Иванович Чимша-Гималайский. Тут речь идет о серьезной любви, которая, казалось бы, не признает никаких самоограничений, препон, «футляров».

На самом же деле и здесь патетика и пошлость чередуются чересполосно, и это чисто по-чеховски.

Рассказ о нежных, тонких чувствах врывается посреди алехинских застольных угощений, а этого у него не занимать: вкусные пирожки к завтраку, раки, бараньи котлеты... И все же потянуло хозяина исповедоваться в заветном, ибо оно так и осталось лучшим воспоминанием всей жизни...

Что за развлечения его услаждали, и в почетные мировые судьи выбрали, и все чиновники его были друзья, и он их, и они его принимали «радушно». Все развлекало его. Но настоящая мерка характера и ума выступила в таком самозабвенном, предварительном признании: в окружном суде все люди образованные, юристы во фраках, сюртуках и мундирах, какой изысканный парад жизни! Яснее не сказано, но и сего довольно. Все для глаз, все тоже и для «души»: «После спанья в санях, после людской кухни сидеть

в кресле, в чистом белье, в легких ботинках, с цепью на груди — это такая роскошь». Тщеславие удовлетворено, особенно хороша «цепь на груди!». А вот как быть с цепью любви, которая не на груди, а в груди, в сердце пребывает. Об этом теперь и рассказ...

Взаимоотношения Алехина с семьей товарища председателя окружного суда Лугановичем могли бы иметь такой же заурядный, чисто соседский характер, как и с другими людьми. В самом деле, с Лугановичем Алехин встречался на заседаниях суда в качестве почетного мирового судьи. Знакомство с его семьей было лишь одним из многих знакомств. Ничто особенное этих двух мужчин не связывало. Алехин приглашен был Лугановичем однажды довольно безразлично: «Знаете что? Пойдемте ко мне обедать». Муж и жена были рады гостю. И по многим мелочам, обычно выразительно характеризующим семейную жизнь, по тому, как супруги вместе варили кофе, как они понимали друг друга с полуслова, было видно, что они живут мирно, благополучно. Гость им не помеха, а приятное развлечение, и Алехин скоро стал другом дома. К нему привыкли, и он к ним привык.

Сначала обозначилась даже некоторая разница в воззрениях в пользу четы Лугановичей. Они беспокоились, как это он, Алехин, образованный человек, знающий языки, живет в деревне, вертится как белка в колесе, много работает, а всегда без гроша, вместо того, чтобы заниматься наукой или литературным трудом. Ведь где-то в душе он и сам считал, что предназначен для такого рода деятельности. Как-то получалось так, что вот и другим людям, не бог весть как проникательным, бросалось в глаза, что вроде бы Алехин предназначен для другой, высшей деятельности, чем выращивание огурцов, капусты, ягод, яблоч. Им даже казалось, что он должен «страдать» от узкой прозаичности своей жизни. И даже старались помогать ему, когда кредиторы его теснили. Муж и жена шептались и просили не стесняться принять необходимую сумму. Но деньги он не брал. И тогда предлагали ему какие-нибудь сувениры. И Алехин брал, расплачиваясь присылаемой из деревни битой птицей, маслом, цветами. Такого рода отношения могли бы превратиться в банальный круговорот вещей, не задевая чувств и судеб.

А между тем любовь нагрелась. Любовь с первого взгляда, на всю жизнь — и взаимная. При первом знакомстве,

когда Луганович представлял гостью свою жену, Анна Алексеевна произвела неизгладимое впечатление на Алехина: он увидел женщину молодую, двадцати двух лет, прекрасную, добрую, интеллигентную, обаятельную. Как это часто бывает в таких случаях, новое сильное чувство отозвалось чем-то давним, и Алехин почувствовал в ней существо близкое, уже знакомое. Даже показалось ему, что эти приветливые и умные глаза он уже видел когда-то в детстве, в альбоме матери, лежавшем на комодке. Первое впечатление решало все: это был зов сердца, это осознавалось умом, проникало в глубинные свежие воспоминания. Как бы сама мать благословляла это чувство.

В тот же вечер стало ясно, что и Алехин произвел на Анну Алексеевну особенное впечатление. Это видно было из тех мелочей, которые не замечает третье лицо и видят и чувствуют только влюбленные.

Затеянный за столом разговор среди других незначительных тем коснулся предмета последнего судебного разбирательства, с которого только что пришли мужчины. Это было знаменитое дело поджигателей. Разбирательство длилось два дня, и, видимо, весь город был вовлечен в интерес дела. Известно лишь из рассказа, что в поджигательстве обвинили каких-то четырех евреев, признавали наличие целой шайки.

Алехин, вовсе не желая показаться «интересной личностью» и не принимая в соображение, что он может столкнуться во мнениях с Лугановичем, бросил реплику, что он решение суда считает неосновательным. Согласно во мнениях супругов было столь общим, что здесь личное суждение гостя, заявленное и затем развивавшееся им для убедительности с необыкновенной взволнованностью, оказалось вдруг необычным явлением, своего рода праздником ума, что поставило Алехина в позу исключительности. Анна Алексеевна все покачивала головой. Видно, как необычен был строй мыслей Алехина, а его взволнованность явно увлекала ее, и она то и дело спрашивала мужа: «Дмитрий, как же это так?»

Луганович ничего не мог противопоставить Алехину, кроме того, что крепко держался общепринятых мнений и считал, что, «раз человек попал под суд, то значит, он виноват». И выражать сомнение в правильности приговора, считал, можно только в законном порядке, но никак не в частном разговоре и не за обедом. Добряк Луганович, сам

того не подозревая, совершенно выглядел «человеком в футляре» и держался правила «как бы чего не вышло». А чтобы смягчить свое указание на неуместность застольного вольномыслия, он для вящей убедительности и, конечно, добродушно, с улыбкой добавил: «Мы с вами не поджигали (...) и вот нас же не судят, не сажают в тюрьму». Какая емкая, всесокрушающая, всепримиряющая обывательская фраза: моя хата с краю. Раз хватают и судят, значит, знают, за что. Не может быть простого частного мнения, мнение должно быть изложено на бумаге и непременно в «законном порядке». До совести и разума обывателям и дела нет.

Чувствовалось, что Анна Алексеевна ближе во мнениях о поджигателях к Алехину, чем к мужу. Любознательность ее жаждала пищи, она еще не полностью заснула духовно в браке с Лугановичем, этой «милейшей личностью».

Долго спустя она припоминала Алехину, что при первом знакомстве ей бросились в глаза его молодость и бодрость. Молодость в том смысле, что Алехин тогда был возбужден, вел себя, как студент, вольнодумец, смутивший мирный семейный сон. Да и Алехину тогда было гораздо меньше лет, чем ее мужу, который был старше ее на двадцать лет. А бодрость понималась особенным образом, он тогда «много говорил». И все это Анна Алексеевна запомнила. В этом же позднейшем разговоре последовало и ее признание: «даже увлеклась вами немножко».

Алехин увлекся тоже и не раз вспоминал «о стройной белокурой женщине», и «точно легкая тень ее» лежала на его душе.

Но развитие чувства сразу приняло странный характер, душивший само это чувство. Познакомившись с Анной Алексеевной в начале весны, Алехин на полгода закатил в свое Софьино и не появлялся в городе. И вот на благотворительном спектакле его приглашают в губернаторскую ложу, и рядом с губернаторшей — снова Анна Алексеевна. И опять то же самое «неотразимое, бьющее впечатление красоты и милых, ласковых глаз», и опять то же «чувство близости». Вот здесь, в завязавшемся разговоре, в антрактах, в фойе, она не без укора говорит ему: «Вы похудели... у вас вялый вид», а весной он был молод и бодр. И после реплики: «Я даже увлеклась вами немножко», — она говорит ему еще большее: «Почему-то часто в течение лета вы приходили мне на память, и сегодня, когда я собиралась

в театр, мне казалось, что я вас увижу». Сам не приходил, а на память приходил...

Неизменно следовал ее вопрос: «Почему вас так долго не было?.. Случилось что-нибудь?» Однако ничего не случилось.

Он постоянно думал о ней. Но больше вот с какой стороны: что за тайна молодой, красивой, умной женщины, которая выходит за неинтересного человека, в два раза старше ее, как можно иметь от него детей, поддерживать с ним семейный лад? Почему везет таким простакам, которые женятся на молодых, красивых, умных женщинах и упиваются счастьем, считая, что они вполне достойны его? Какие бы отрицательные черты Алехин ни имел, эти его размышления очень важны, хотя ответить на такие вопросы почти невозможно. Чужой «футляр» он видит, и видит, что в него положены неравноценные предметы. Но никакой вины не видит ни с чьей стороны. Таков ход вещей в жизни, хотя и возмутительный. Достоин всяческого внимания самоанализ Алехина — критическое отношение к самому себе. Все приговоры его — в пользу Анны Алексеевны, свою же роль он видит весьма жалкой. Так, по крайней мере, долго кажется читателю.

Любовь героев осталась незавершенной. Алехин и Анна Алексеевна расстались при обстоятельствах, вполне выявивших их чувства.

Они оба, конечно, боялись, что тайна их взаимной привязанности станет известна мужу. Алехин и Анна Алексеевна вместе, вдвоем, не раз ходили в городской театр, всякий раз пешком, чтобы продлить время встреч, сидели в креслах рядом, плечи их касались, он молча брал из ее рук бинокль и чувствовал, что она близка ему, «что она моя, что нам нельзя друг без друга». В городе о них говорили бог знает что. Но в том-то и дело, что в этих разговорах не было ни одного слова правды. После театра они прощались и расходились, как чужие. И все начиналось сначала.

Самое трудное состояло в том, что они оба боялись всего того, что могло бы раскрыть их тайну им же самим.

Алехин любил Анну Алексеевну — это несомненно, любил нежно, глубоко. Но он спрашивал сам себя, имеет ли он право разрушить ее семейное счастье? Честно ли это было бы с его стороны? Ведь в этом доме его хорошо принимали, любили и верили ему. Самоанализ подымался до очень большой высоты. Алехин спрашивал себя: что может

он предложить Анне Алексеевне взамен? Сменить одну неинтересную жизнь на другую, столь же неинтересную? Одно из его самоубийственных признаний даже отдает несколько газетной фразой, но и оно искренно: «Другое дело, если бы у меня была красивая, интересная жизнь, если б я, например, боролся за освобождение родины или был знаменитым ученым, артистом...» Будни менять на будни — стоит ли? А вдруг заболит, вдруг разлюбим друг друга, что тогда будет с ней?

Анна Алексеевна, неизмеримо более связанная условиями, чем Алехин, не получив в ответ столь ясных заявлений об испытываемых им чувствах к ней, лишь догадывалась о них. Досадуя на редкие встречи с ним, она имела полное право думать, как неопределенным делается ее положение. Ни лгать, ни открыто объявить обо всем мужу она не могла. Но самоотвержение женщины не знает границ — ее мучил и другой вопрос: принесет ли она счастье Алехину, если даже порвет с мужем? Она боялась осложнить жизнь Алехина, считая ее и без того тяжелой, преисполненной всяких неурядиц.

Ей начинало казаться, что она уже недостаточно молода для него. Что она не столь трудолюбива и энергична, «чтобы начать новую жизнь». Она с мужем говорила об Алехине в том смысле, что Алехину нужно жениться на девушке, достойной его, которая была бы хорошей помощницей в его жизни, и прежде всего, конечно, хозяйкой. Но, допустив такую мысль, Анна Алексеевна тут же добавляла, что такой девушки во всем городе не найти. Конечно, это были уловки заговорить тоску по любимому человеку.

Шли годы, Анна Алексеевна стала нервной, она мучалась мыслью, что жизнь ее испорчена, иногда она не хотела видеть ни мужа, ни детей. При встречах с Алехиным на людях, в гостиниой, она обнаруживала «странное раздражение» против него. О чем бы ни шла речь, она постоянно оспаривала его мнения или принимала в спорах сторону его противников. Ясно, что любовь принимала извращенный характер, нерешительность Алехина душила любовь.

Вполне раскрылись чувства с его стороны только в последний момент, когда было уже поздно. Анна Алексеевна уезжала лечиться от нервов в Крым, она простилась на перроне с мужем и детьми, а Алехин вбежал в купе с забытой ею корзинкой, при самом отходе поезда. И тут в пустом купе, наедине, они бросились друг к другу в объ-

ятия, поцеловались, и слезы потекли. Алехин признался в любви и понял, как мелко, обманчиво было все до сих пор между ними.

Несколько комично звучит одна подробность этой сцены: расставшись, он, однако, ехал с ней в том же вагоне до ближайшей станции без билета, уединившись в соседнем пустом купе, и плакал... Что же мешало ему остаться с ней вместе, разве кто стеснял их на этот раз?.. Какая-то подсознательная, но все та же «обманчивость» оставалась у него и сейчас. Не хватало, как всегда, решительности, действия. Они могли ехать в Крым вместе. Алехин чисто-сердечно рассказывал приятелям-охотникам, все как было, не щадя себя и Анну Алексеевну, которую в городе все знали. Мужу Анны Алексеевны он, наверное, на следующий день объяснял свою задержку в вагоне как обычный вокзальный курьезный случай: не успел выпрыгнуть, поезд тронулся... Как-то пришлось же объяснять: его видели шмыгнувшим в вагон с корзинкой, а как обратно вернулся, не видели... Но вывод его был правильным и красноречивым, мудрым, поучительным, великим, не для себя, а хотя бы как общее «правило»: «Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе». Тут даже мелочью считается муж, дети, счастье или несчастье. Алехин вроде бы понял главное. Но главное заключалось в том, что он ничего не сделал ни в тот момент, ни после. Ничего в его жизни не переменялось. Анна Алексеевна более не возникает на горизонте его жизни. Он только исповедуется перед случайными людьми...

Алехин, конечно, был недостоин любви Анны Алексеевны. Он рассказывает историю их взаимоотношений так, что старается оправдать себя. Но Чехов его не оправдывает. Для него алехинская история — еще одна форма «футлярности», самая недостойная, самая позорная, поскольку возвращает святое чувство любви. Автор предоставляет герою полную возможность выговориться, хотя бы задним числом искупить вину. Тем не менее Алехин остается самим собой и своим пониманием случившегося еще раз доказывает, что он обыватель, фигура отрицательная, только более изощренная в утверждении своих принципов, чем Беликов и Николай Иванович Чимша-Гималайский.

Чехов считал, что влюбленность указывает человеку, ка-

ким он должен быть, способность к любви — это проявление человечности в человеке. Алехин же считает, что надо отказаться от любви, раз жизнь скучна и буднична. Но ведь Алехин сам виноват в своей жизни. Он сам ее такой устроил.

Во всех трех рассказах есть общая мысль. В «Человеке в футляре» — как загублен смысл жизни, в «Крыжовнике» — как загублен смысл деятельности, а в «О любви» — как загублен цвет жизни. А в итоге возникает громкий вывод Ивана Ивановича Чимши-Гималайского: «Нет, больше жить так невозможно».

Типичность того, что изображено в первых двух рассказах — в «Человеке в футляре», «Крыжовнике», — не вызывает сомнений: здесь все наглядно убедительно. Но в чем можно усмотреть типичность рассказа «О любви», образа Алехина и его поведения?

Исследователи Чехова охотно цитируют слова Алехина, переадресовывая их Чехову, полагая, что и сам писатель смотрит на вещи так же, как его герой. Речь идет о следующих рассуждениях Алехина: «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что «тайна сия велика есть», все же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и оставались неразрешенными». А затем Алехин продолжает: «То объяснение, которое, казалось бы, годится для одного случая, уже не годится для десяти других, и самое лучшее, по-моему, — это объяснять каждый случай в отдельности, не пытаюсь обобщать. Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай». Некоторые исследователи Чехова в выражении «индивидуализировать каждый отдельный случай», «не пытаюсь обобщать», видят даже чеховское суждение о природе типического, оно у него этой локализацией индивидуального якобы и отличается от типического у остальных писателей, говорят даже, что он не «обобщает», а «индивидуализирует»...

Но следует здраво разобраться, шаг за шагом, в длинном высказывании Алехина. Все ли тут от души и нет ли тут уловки в связи с его собственной любовной историей? Надо разобраться, при чем тут Чехов и имеет ли приведенное высказывание какое-либо отношение к его способам типизации. И так ли уж сами доктора стараются «индивидуализировать каждый отдельный случай»? Может быть,

и для них существуют не только пациенты с их индивидуальными особенностями, но и болезни, от которых они их лечат? Может быть, «индивидуализируя каждый отдельный случай», доктора все же «обобщают», то есть подводят частные случаи под общий знаменатель: определяют болезнь, собирают консилиумы, припоминают, чему их учили в свое время, учитывают практику, руководства и пособия, справочники — одним словом, опираются на науку, на «рецепты». Но вернемся к Алехину, а затем к Чехову-художнику.

Алехину очень нужна «тайна сия» и чем темнее, тем лучше. Люди знают, как сложно чувство любви и как оно действительно преисполнено тайн. Но с Алехиным как раз в этом деле все ясно. Он спекулирует высокими фразами о великом чувстве, чтобы скрыть неприглядную прозаичность своего обывательского поведения в отношении с Анной Алексеевной. И выражения «объяснять каждый случай в отдельности», «индивидуализировать», «не обобщать» — это тоже высокопарный флер, набрасываемый на самоочевидные истины. Алехину очень важно — и он сам берет это дело в свои руки — объяснить свой собственный «отдельный случай», выгораживая себя в своих отношениях с Анной Алексеевной. А между тем из этого «отдельного случая» так и выпирает его неприглядная типичная сущность. Ситуация не раз уже затрагивалась русскими писателями и критиками, вспомним хотя бы повесть Тургенева «Ася», статью Чернышевского «Русский человек на rendez-vous».

Перед нами давно запетая пластинка. Ключи к «тайне великой», в которой всегда пасовали русские Ромео, давно подобраны. Сила чеховской разработки этой темы в изображении чрезвычайной обывательской низменности поступков Ромео, который топчет чувство, в исключительной сложности положения жертвы любви, в показе тех самоновейших выпрепностей, которыми прикрывается тяжелая история, в перенесении этой некогда «дворянской» темы на почву «среднего» сословия, под знаком особо критических суждений относительно человеческой порядочности. И конечно, при этом огромную роль играют знаменитые чеховские «мелочи», через которые он умеет решать сложные вопросы.

Вот тут мы и выходим к вопросу о своеобразии типического у Чехова. Он был и писателем, и врачом, он мог видеть разумную долю истины в «индивидуализации каждого отдельного случая». Однако и в медицине, и в искусстве

действует тот же механизм соотношения частного и общего. В области искусства «индивидуализация» вовсе не заменяет и не отменяет типизации. Образ и есть единство индивидуального и общего.

Если угодно, «индивидуальное» по отношению к рассказу «О любви» давно выяснено. Писательница Лидия Алексеевна Авилова после смерти Чехова в своих воспоминаниях утверждала, что в рассказе «О любви» изображена история, имевшая место во взаимоотношениях между Чеховым и ею, Авиловой. Достоверность такого утверждения, как «индивидуализированного случая», серьезно не оспаривается учеными. Достоверность здесь даже большая, чем в случаях отыскания прототипов для образа Беликова. Версию Авиловой, что она прототип Анны Алексеевны, не оспаривала даже М. П. Чехова, сестра писателя. Принимали ее чистосердечно и другие современники Чехова, как, например, И. А. Бунин. Сестра писателя М. П. Чехова, правда, оговаривалась, что если можно верить Авиловой в том, как она характеризует свои чувства к Чехову, то затруднительно дать ответ на вопрос о чувствах к ней Чехова. Свои письма к Чехову Авилова уничтожила, а дошедшие до нас письма Чехова к ней свидетельствуют о довольно сдержанном отношении его к Авиловой, хотя отношения были корректно дружескими и в значительной степени связаны с попытками литературного творчества Авиловой, которая присылала свои произведения на просмотр Чехову. Можно себе представить всю эту проблему в несколько огрубленном виде, но зато придающем ей неоспоримую ясность: если Авилова — это Анна Алексеевна Луганович, то вряд ли Алехин — это Чехов. Даже очевидным становится, что такого рода «индивидуализация», которая отбрасывает «общее», сущность человека, ничего не дает, явно не состоятельна.

Степень «индивидуализации», наделения образов неповторимыми чертами, дающими возможность видеть их как живые лица, верить в их жизненную достоверность, у Чехова во всех трех рассказах в принципе одинаковая. Допустим даже, что в связи с характером темы рассказа «О любви» Алехину отпущено больше этой «индивидуализации». Но через эту «индивидуализацию» так и проглядывает то общее, что роднит Алехина с Беликовым и Николаем Иванычем Чимшей-Гималайским. «Индивидуализация» дает три разных рассказа, а типическое дает «трилогию». И общее идет так далеко, что Чеховым предпола-

галась даже целая серия рассказов, обобщавшая, подводящая под общий знаменатель большой ряд случаев и лиц.

Законы типизации у Чехова те же, что и у других художников слова. Его своеобразие не в отказе от типизации и не в замене ее «индивидуализацией», а в умении применять один из основных законов подлинного искусства к своим темам, к своим героям в условиях своей исторической действительности.

«Трилогия» как раз и есть тот особенный счастливый случай, который позволяет установить общее у Чехова со всей русской классикой, его индивидуальную манеру типизировать.



Г. А. Бялый

НЕИЗБЫВНОЕ, БОДРОЕ, ГЕРОИЧЕСКОЕ

(«Соколинец», «Слепой музыкант»,
«Река играет» В. Г. Короленко)

В. Г. Короленко прожил свою жизнь удивительно ярко и талантливо. У него был особый дар: он умел историю и жизнь общества воспринимать как личное свое дело. Недаром одно из лучших его произведений и самое крупное по объему — «История моего современника» — это рассказ писателя о себе самом как о современнике своей бурной эпохи. Детские его годы овеяны были ожиданиями близких перемен, толками о бунтах мужиков, об освобождении крестьян. Потом пришли новые веяния, связанные с борьбой за «землю и волю». Началось, говоря словами Короленко, «незаметное просачивание струйки того наводнения», которое много лет спустя «унесло трон Романовых».

Короленко был свидетелем, современником и участником этого процесса. Он участвовал в нем не как революционер, но и не как наблюдатель. У него было «страстное желание вмешаться в жизнь, открыть форточку в затхлых помещениях, громко крикнуть, чтобы рассеять кошмарное молчание общества...». Он считал себя «партизаном», при-

званным защищать «право и достоинство человека всюду, где это можно сделать пером».

Не удивительно, что в годы молодости он не раз подвергался преследованиям. Его ссылали за составление коллективного протеста студентов Петровской сельскохозяйственной академии, за «сообщество с главными революционными деятелями», за мнимую попытку побега из ссылки, за мужественный отказ от присяги Александру III. Он отбывал ссылку в Вятской губернии, потом в Якутской области, он сидел в тюрьмах Тобольска и Иркутска, в Нижегородской тюрьме, Петербургском доме предварительного заключения. Там была закончена повесть «В дурном обществе», в Вышневолоцкой пересыльной тюрьме написана «Чудная», на арестантской барже по дороге из Тобольска в Томск — очерк «Ненастоящий город». Когда первый рассказ Короленко появился в печати, его автор находился во второй ссылке. Так было в молодости. Но и в зрелые годы Короленко, уже известного писателя, привлекали к ответственности за разные «литературные преступления». При всем том Короленко никогда не считал себя ни жертвой, ни подвижником, он шел по своему пути бодро и даже весело. Недаром Чехов сказал однажды, что не только идти рядом с Короленко, но и следовать за ним весело.

В молодости на Короленко оказал сильное влияние Н. А. Добролюбов. В статье «Забитые люди» (1861), посвященной Достоевскому, критик говорил о том, что большая часть униженных и обездоленных людей, которых считают пропавшими и умершими нравственно, «все-таки крепко и глубоко, хотя и затаенно даже для себя самих, хранит в себе живую душу и вечное, неисторжимое никакими муками сознание собственного человеческого права на жизнь и счастье»¹. Эти слова учителя молодости Короленко могли бы быть поставлены эпиграфом к его произведениям, которые мы избрали: «Соколинцу», «Слепому музыканту» и «Река играет». Они далеки друг от друга, но всех их объединяет общая идея.

«Соколинец» (1885) имеет подзаголовок «Из рассказов о бродягах». О сибирских бродягах писали многие — беллетристы, очеркисты, публицисты писали о них как о жертвах судьбы и обстоятельств, как о порождении общественных условий, как о несчастных отщепенцах, отбившихся от

¹ Добролюбов Н. А. Русские классики. М., «Наука», 1970, с. 346.

крестьянского общинного «мира», писали и как о лихих людях, опасных для мирного населения. В рассказе Короленко «Убивец» ямщик говорит о таких людях: «Ни у них хозяйства, ни у них заведений. Землишку, слышь, какая была, и ту летось продали. Теперь вот рыщут по дорогам, что тебе волки. Житья от них не стало». И в самом деле, это был чрезвычайно разношерстный люд, объединенный одним только признаком — разрывом связей с «порядочным» оседлым обществом.

В рассказе Короленко это беглые сахалинские каторжники. В центре повествования — один из таких беглецов, теперь оседлый житель, у него свое хозяйство, живет он «честно и благородно», имеет хорошего конька, корову, бычка по третьему году, пашет землю, пользуется уважением соседей и понимает, что «это гораздо лучше, нежели воровать или наипаче еще разбойничать». Все это так, но когда судьба сводит его ночью в глухой якутской стороне с молодым политическим ссыльным, в котором без труда узнаются черты автора, то бывший бродяга рассказывает не о нынешнем своем благополучии, которым, впрочем, гордится, а о своем побеге с Соколиного острова, как называют Сахалин арестанты. Рассказ Василия (так зовут бродягу) — это целая эпопея отчаянной бродяжьей борьбы за волю, а «соколинец» — он сам. Недаром это прозвище вызывает в сознании образ сокола: сокол — птица смелая, вольная и — хищная. И у героев рассказа Короленко ярко проявляются свободолюбие, удаль, молодечество и — одновременно — жестокость. В ту самую ночь, когда пароход с арестантами плыл по Японскому морю на Сахалин, «серое кандалное общество казнило своих отступников», и в этом страшном деле, возможно, принимал участие и сам Василий.

Старик Буран, опытный бродяга, дважды бегавший с Сахалина, согласился сопровождать новую партию беглецов, но под влиянием старческих немочей и мрачных предчувствий в последний момент чуть было не смалодушествовал и тем едва не подвел под плети своих товарищей. Но ему напомнили про суровые законы артели; впрочем, старый бродяга и сам знал, что его ожидает за вину перед товарищами. «Знаю, — сказал Буран сумрачно, — сделают крышку, потому что стою... Не честно старому бродяге помирать такую смертью».

Автор знает правду о своих героях и рассказывает о ней без сентиментальности и без дешевого морализирования.

Он знает, что официальный закон не менее суров к ним, чем их собственные неписанные правила, что за провинности и неподчинение их ожидает порка, а иной раз и расстрел, а в случае бунта на пароходе командиру стоит только крикнуть в машинное отделение несколько слов команды, и в арестантское помещение будут пущены из машинного отделения струи горячего пара, точно в щель с тараканами. В рассказе Василия о побеге есть потрясающий эпизод о том, как беспощадно расправились беглецы с солдатами на кордоне, но ведь и те хотели их накрыть сонными, «как тетеревей». Да и вообще, как наставляет своих товарищей Буран, «кордону-то, небось, с нашим братом возиться некогда... Где увидел, тут уложил с ружья — и делу конец». Недаром бродяги говорят о себе: «едим прошеное, носим брошеное, помрем, — и то в землю не пойдём». И хоть говорят они подчас такие слова, чтобы разжалобить слушателя, но про себя твердо знают, что это сущая правда, что «так оно и по-настоящему точка в точку выходит». Знают они также, что если даже их стремление повидать родину осуществится и их сказочное упорство увенчается успехом, то все равно счастье возвращения в родные места будет очень недолгим: там их «всякая собака за бродягу знает. А начальства-то много, да начальство-то строго... Долго ли на родине погуляешь, — опять тюрьма!». Вот почему герои «Соколинца» — люди великой тоски. «Ох, и люта же тоска на бродягу живет!» — с глубоким чувством восклицает Василий.

И все-таки надежда никогда не оставляет их, а в способности сохранить надежду даже вопреки неумолимым обстоятельствам заключена великая жизненная сила. Сибирский же бродяга, как сказано в одном из очерков Короленко, это «воплощенная надежда, ее носитель, ее рыцарь». И рассказ Василия поэтому запечатлелся в уме автора не трудностью пути, не лишениями, не лютой бродяжьей тоской, не жестокостями жизни и людей, а поэзией «вольной волюшки», «призывом раздолья и простора, моря, тайги и степи».

Этот яркий романтический свет, который бросает Короленко на все события и перипетии рассказа, появляется в предпоследней главе, но возникает он не внезапно, а подготавливается всем ходом повествования и связан он не только с героями бродяжьей эпопеи, но и с образом автора-повествователя, человека, в уме и сердце которого заключе-

ны возможности и силы, нужные для того, чтобы поднять очерк из жизни сибирских бродяг на пьедестал высокой романтики.

В первых же строках рассказа возникает образ автора, погруженного в глубокую тоску на чужбине в якутской юрте, среди ночного мрака, когда подавленное, но неотвязное горе «явственно шепчет ужасные роковые слова: «навсегда... в этом гробу, навсегда!...». Молчание, мрак, одиночество, холод и жуть, притаившаяся ночь, «охваченная ужасом — чутким и напряженным», — все эти романтико-символические образы рисуют душевное состояние человека, доведенного почти до отчаяния впечатлениями мертвящей действительности. И вместе с тем душа этого человека открыта и для других, светлых впечатлений. Автор разжигает огонь в камельке, что-то яркое, живое и торопливое врывается в юрту, все чудесно преобразуется, образы мрака и смерти сменяются символами веселого огня и радостного воскресения. Свет побеждает тьму, пусть только на время, но все-таки побеждает; победа света, значит, возможна.

В этот момент повествования и появляется бродяга Василий, человек иного склада характера, иного социального облика, и, оказывается, что, несмотря на внешнее спокойствие, он тоже одержим тоской, неудовлетворенностью, горьким сознанием, что «наша-то сторона, Рассея» далеко и что серая жизнь, которую он ведет здесь, не про него. Потом автор понял, что из глубины души в нем подымались уже призывы тайги и его манила уже «безвестная, заманчивая и обманчивая даль». У автора с героем есть внутреннее родство, они оба люди романтического склада души, люди больших надежд и ожиданий. Короленковские бродяги, в особенности Василий и Буран, многое понимают и многое чувствуют. Когда Василий говорит: «Каменный берег весь стоном стонет, море на берег лезет», то в этой простой фразе слышится голос поэта, наделенного чутьем природы. Вспомним и рассказ о том, как бродяги прощаются с могилкой их вожака Бурана: «Оглянулись все, сняли шапки... За нами, сзади, Соколиный остров горами высится, на утесике-то Буранова кедра стоит...» Это напевный голос народного сказителя, по стилю, настроению и гуманному чувству близкий сердцу автора.

И все-таки автор отделяет себя от своего героя. Он сохраняет свою самостоятельность, он чувствует, что герой его борется только за личное свое счастье, что он человек

стихийных порывов, а не сознательной мысли. Автор понимает душой и ценит умом стихийное и сильное своей непосредственностью стремление угнетенного человека вырваться на свободу, подышать вольным воздухом тайги, но куда приведет эта вырвавшаяся на свободу энергия и сила, он сказать не может. «Куда? — спрашивает он и после тревожного раздумья повторяет свой вопрос: «Да, куда?..», но ответа не дает. О Василии мы знаем только, что он бросает свое хозяйство и снова уходит в тайгу вместе со старым товарищем, который занимается теперь чрезвычайно опасным и сурово караемым промыслом — доставкой спирта на прииски в обмен на золото. Словом, автор не идеализирует бродягу, который своим рассказом о побеге так сильно взбудоражил его кровь. Он ищет в сердцах темных и забытых людей черты упрямого непокорства, жажду воли и простора и окружает поэтическим ореолом эти благородные свойства человеческого духа там, где их находит. Он верит, что и в мертвящих условиях жизни в душе человеческой не угасает надежда на лучшую долю, что свет во тьме светит, и тьма не обнимет его.

Ни над одним своим произведением Короленко не работал так сосредоточенно и напряженно, как над «Слепым музыкантом». Впервые он опубликовал его в 1886 году в газете «Русские ведомости», в том же году переработал его для журнала «Русская мысль», потом в 1888 году внес изменения в текст отдельного издания и наконец, в 1898 году, готовя уже шестое издание рассказа, опять дополнил и переработал его.

Читатели и критики сразу же встретили рассказ более чем сочувственно, они хвалили богатство языка, красоту пейзажей, общий поэтический строй произведения, но автора эти похвалы не радовали. Он говорил, что если ничего, кроме «перезвона красивой стилистики», в рассказе нет, то чем скорее он потонет в ворохе старых газет, тем лучше. Писателю казалось, что главная мысль «Слепого музыканта» осталась непонятой.

Между тем уже самим заглавием — «Слепой музыкант» — Короленко определил одну из важных тем своего произведения. Действительно, главный его герой — слепой, то есть человек, обделенный природой, лишенный способности видеть. Но при этом он — музыкант, а значит, от

природы он наделен тонким и острым слухом, музыкальным талантом. Таким образом, он одновременно и «унижен», и «возвышен» природой. Тема зависимости человека от природы, от биологических ее законов, определяет существенную сторону этого произведения, именно — его научную основу. Внимание автора к вопросам естествознания совсем не удивительно: Короленко, как и его современники — Чехов и Гаршин — естестволюбец по образованию. В студенческие годы в Петровской сельскохозяйственной академии он с увлечением слушал лекции Климента Аркадьевича Тимирязева. Одну из его лекций Короленко пересказывает в повести «С двух сторон», где великий ученый, которому было тогда немногим более тридцати лет, выведен под именем Изборского, художавого человека с тонким, выразительным лицом и прекрасными большими серыми глазами. Учение Тимирязева о жизни растений, имевшее широкий общебиологический смысл, оказало большое влияние на будущего писателя. Пристально интересовался Короленко также вопросами физиологии, биологии, научной психологии.

При внимательном чтении «Слепого музыканта» не трудно обнаружить отголоски тех естественнонаучных идей, которые помогли писателю понять и художественно раскрыть внутренний мир слепого мальчика. Так, большое место в рассказе занимает теория Э. Геккеля, который вслед за Дарвином утверждал, что человека нельзя понять, если рассматривать его вне общей и последовательно развивающейся картины эволюции всего животного мира. Э. Геккель сформулировал так называемый биогенетический закон, устанавливающий взаимосвязь и взаимозависимость между индивидуальным развитием особи и развитием ее предков. О судьбе своего героя, мальчика с закрытыми навсегда окнами души, Короленко рассуждает в духе этой естественнонаучной теории. Природа, считает он, передала слепому опыт предшествующих поколений, внутреннюю способность зрения, и только непонятный случай лишил его возможности осуществить его внутреннюю способность. Будучи звеном в общей цепи человеческого рода, герой Короленко наделен потребностью видеть, и эта неутоленная потребность, эти, как пишет Короленко, «бессознательные толчки природы» еще более усугубляют трагизм положения мальчика.

Но от той же природы, как уже было сказано, герой

рассказа получает и некую «компенсацию» — необычайно обостренное восприятие звуков. Может быть, замена световых восприятий звуковыми и будет для мальчика выходом из трагической ситуации? Художественному решению этого вопроса и посвящен «этюд» Короленко.

Автор не случайно именно так определил жанр своего повествования. Прямой смысл французского слова «этюд» — это изучение, исследование. Слово это имеет и побочные значения (например, зарисовка с натуры), но так или иначе все они связаны с основным. Во вступлении «От автора» к последней редакции своего рассказа Короленко, объясняя причину его переработки, ссылается, как обычно делают ученые, готовя новые издания своих трудов, на новые наблюдения, уточняющие и подтверждающие ранее выдвинутую гипотезу. Новые наблюдения возникли у Короленко во время его встречи с двумя слепыми звонарями; как подчеркивает писатель, этот важный для него эпизод он «занес в свою записную книжку прямо с натуры». «...В такой работе, — писал Короленко о «Слепому музыканте», — художественно-творческий процесс тесно связывается и идет параллельно с аналитической мыслью, работающей по строгим правилам научного анализа, только, конечно, художник значительно свободнее в гипотезах».

Говоря о научной основе «Слепому музыканта», следует помнить, что начиная со второй половины XIX века естествознание оказывало значительное воздействие на общественные науки и, в частности, на социологию, причем это влияние было весьма сложным и неоднозначным. Физиология, биология, психология иногда служили надежным основанием для социальных наук, подтверждая и углубляя их выводы. Иногда же естественные науки как бы совсем «завоевывали» область исследований социальных, и наука об обществе полностью попадала под влияние законов, открытых науками естественными. Яркий тому пример — теория «социального дарвинизма». Создатели этой очень популярной теории поступали до примитивности просто: законы, открытые Дарвином, они целиком переносили на жизнь человеческого общества. Тогда получалось, что в обществе господствуют законы борьбы за существование, естественного отбора, приспособляемости и т. д. Ссылками на учение Дарвина сторонники этой теории оправдывали жестокие законы современной общественной жизни и считали неизбежным приспособление к ним.

Народнический социолог и отчасти биолог, критик и публицист Н. К. Михайловский, многие взгляды которого Короленко усвоил еще в ранней молодости, в работе «Теория Дарвина и общественная наука» ссылается на мнение ученых-естественников, разделивших все живые существа на два типа: первый тип — «практический», второй — «идеальный». По логике рассуждений Н. К. Михайловского, «практический тип», перенесенный из биологической сферы в социальную, — это человек, приспособившийся к современным социальным условиям. Такое приспособление происходит за счет утраты полноты и гармоничности существования, личной свободы, требований совести, альтруистических порывов, то есть всего того, что присуще только человеку и что выделяет его из животного мира. Человек же «идеального типа» не будет приспособляться к существующим социальным условиям, заглушая в себе все человеческое, а будет пытаться изменить их, даже если практической пользы в данный момент от его усилий трудно ожидать. В тяжелые годы реакции 80-х годов, когда Короленко работал над «Слепым музыкантом», такой подход к человеку был как нельзя более актуальным.

Все условия для того, чтобы благополучно приспособиться к среде и обстоятельствам, есть и у героя «Слепому музыканта». Трудности материальные для него не существуют — он родился в богатой семье, у него добрая и отзывчивая мать, умный учитель, верная подруга, которая станет его женой. Значит, для разумного и неизбежного приспособления к окружающему его миру ему нужно только погасить в себе неясные «толчки природы». О том, как происходит борьба «идеального» и «практического» начала в человеке, и рассказывается в «Слепому музыканте».

Сюжет «Слепому музыканта» включает в себя два повествования. Первое — о том, как слепорожденный мальчик инстинктивно тянулся к свету: здесь речь идет о естественной природе человека, протестующей против частного случая нарушения ее общих законов. Второе повествование удаляется от биологических свойств человека и касается прежде всего его социальных чувств. Это история о том, как подавленный личным несчастьем человек поборол в себе эгоистическую сосредоточенность на собственном страдании и сумел выработать активное сочувствие ко всем обездоленным людям. Общественное чувство выступает в рассказе как особый оздоравливающий инстинкт, развитие которого

может восстановить даже нарушенную слепыми природными силами гармонию человеческого существования.

Органическое соединение этих двух повествований, необходимое Короленко для того, чтобы раскрыть диалектику природного и общественного начала в человеке, потребовало от писателя создания сложной системы характеров и сложных взаимоотношений между ними. Впрочем, на первый взгляд кажется, что это совсем не так. Прежде всего бросятся в глаза, что в «Слепом музыканте» перед нами только положительные герои. Некоторый сентиментально-идиллический оттенок рассказа именно этим, вероятно, и определяется. Добра, великодушна, нежна мать Петра Попельского, глубоко любящая своего сына. Искренние симпатии читателей вызывает и дядя героя рассказа Максим Яценко. «Забияка», «дуэлянт», он смело выступает против мнения окружающих его благомыслящих шляхтичей, на любезности панов отвечает дерзостями, а мужикам спускает своеволие и грубости. Он смело примкнул к такому же забияке и «еретику» Гарибальди, под знаменами которого сражался за свободу Италии. Подруга Петра Эвелина — это воплощенное самопожертвование, негромкое, скромное, не осознующее себя и тем более истинное.

Роль учителя в этом рассказе принадлежит прежде всего гарибальдийцу Максиму. Он создает программу воспитания слепого мальчика, справедливо полагая, что нельзя оберегать его от всех тех трудностей, которые неминуемо встретятся на его пути. И ему действительно удается разрушить ту искусственную оранжерейную обстановку, которой окружила Петра любящая и считающая себя виноватой перед сыном мать. Строго рациональная система воспитания оказывает благотворное влияние на развитие слепого мальчика, но есть один пункт, где эта система оказывается бесильной. Поступая «практично» и «рационально», Максим пытается ограничить сферу интересов своего воспитанника только пределами доступного для него мира, тем самым направляя развитие слепого Петра по пути формирования «практического» типа.

На один из основных вопросов, поставленных Короленко в «Слепом музыканте», может ли человек тосковать по «неизвестному и недостижимому», гарибальдиец Максим, приступая к воспитанию Петра, не сомневаясь, ответил бы: нет, не может. И потому он не раз с изумлением останавливается перед непонятными для него «толчками приро-

ды», принуждающими героя рассказа стремиться к постижению для него недоступных, но необходимых сторон мира.

Практичность и рационализм Максима приводят к тому, что он, человек, проповедующий активность и борьбу с враждебными силами, сам того не замечая, требует от своего воспитанника смирения и покорности перед неблагоприятными для него обстоятельствами. «Мальчику остается только свыкнуться со своей слепотой, а нам надо стремиться к тому, чтобы он забыл о свете», — убеждает Максим Анну Михайловну. И все-таки трезвому рационалисту Максиму приходится склонить свою «квадратную» голову перед непонятными для него тайнами человеческого духа. Оказывается, можно «мечтать о невозможном» и даже интуитивно воспринимать это невозможное. «Он многое знает... так», — говорит о Петре его подруга Эвелина, имея в виду знание инстинктивное, подсознательное, интуитивное.

Вопрос о значении интуиции, о соотношении рационального и подсознательного элемента в процессе постижения мира — еще одна важная тема «Слепого музыканта». Если решающее влияние на формирование личности слепого мальчика оказали «толчки природы», давление опыта предшествующих поколений, то естественно, все это и выдвигало на первый план интуицию, инстинкт, неосознанные порывы. Развитие действия рассказа показывает преоборную власть интуитивного начала в душе слепого: детские сны, в которых слепой что-то «видит», стремление различить пальцами на ощупь различную окраску цветных лоскутков или перьев аиста, страстный порыв к свету под влиянием любви, попытки «окрашивания» звуков. Наибольшей силы достигает утверждение интуитивного начала в сцене мгновенного прозрения Петра под влиянием известия о том, что его сын родился зрячим. Интуиция выступает в рассказе Короленко как мощная сила, вызывающая громадное и плодотворное напряжение психических сил и возможностей человека. Пусть интуитивные, смутные порывы к неизведанному причиняли Петру глубокие страдания, они были в то же время для него зовом живой жизни, выведившими его из состояния одиночества и обособленности от остального человечества. Они не позволяют герою «Слепого музыканта» успокоиться на тех скудных радостях, которые может дать жизнь слепому, они спасают его от состояния жалкого довольства, вызывают беспокойство, тревогу и возмущение своей судьбой.

В то же время сами по себе они могут привести лишь к обостренному ощущению личного горя, к слепому эгоистическому страданию. Толчки природы своей бессознательной работой устанавливают связь индивида с человеческим родом, но этого для живого человека недостаточно. Нужна еще непосредственная связь с обществом, с эпохой, с людьми своего времени.

Осознав важность внеличного «биологического» опыта, Максим стремится расширить и обогатить его также внеличным опытом социальным. Здесь Максим оказывается вполне на высоте положения. Он знакомит своего воспитанника с героическими традициями народа, разрушает усадебный покой его жизни, приводит его в соприкосновение с представителями «интеллигентски-народнического идеализма». Он же читает ему суровый урок, объясняя, насколько его слепое отчаяние отдаёт равнодушием к страданиям других обездоленных. Под его воздействием слепой музыкант оставляет свой благополучный дом, уходит к нищим слепцам, делит тяжести и лишения их жизни, поет их песни, узнает слепое и зрячее горе других людей и под влиянием всего этого претворяет свои личные порывы к невозможному, в стремление осуществить свою общественную задачу, напомнив своими музыкальными импровизациями «счастливым о несчастных». Так «прозревает» слепой музыкант. Это был человек живой, талантливый, чуткий, а такой человек, по мысли Короленко, не может довольствоваться урезанным счастьем. Он будет метаться и тосковать, предаваться слепому отчаянию, мучить себя и других, но все-таки он будет бороться за свое право на «свет» против силы стихийного случая.

Стремление человека к полноценности, к счастью, хотя и неизведанному, но заложенному в свойствах человеческой природы, — этот мотив характерен не только для «Слепого музыканта», он звучал и в «Сне Макара», и в таких рассказах, как «Соколинец», «Убивец», «Ат-Даван», «Марусина займка». Что-то неопределимое и непреодолимое мешает героям Короленко превратиться в «практический тип», приспособиться к окружающей среде и обстоятельствам, сколь бы логичным и оправданным ни казалось такое приспособление.

Оно невозможно для всякого человека, если у него есть искра божия, тем менее оно возможно для человека с артистическим талантом.

Здесь перед нами встает вопрос об искусстве, о его роли в жизни человека, общества.

Искусство вошло в жизнь слепого так же стихийно и незаметно, как и другие жизненные впечатления. Это было что-то смутное и неопределенное, тревожившее его детские сны, чему он сам не мог вначале ни придумать названия, ни найти объяснения. Оказалось, что это были переливчатые звуки свирели, которые неслись откуда-то, смешиваясь с шорохом южного вечера. Таким образом, источником первых художественных впечатлений слепого была безыскусственная народная поэзия, первым его учителем музыки был простой мужик — дударь Йохим. Потом, когда ученичество кончилось, народное творчество вошло в искусство Петра как естественная готовая форма, в которую отливались личные его переживания, а затем и его общественные настроения. Личное творчество и народное искусство органически объединились в его композициях. Народные напевы звучали в его импровизации, отразившей чувства, овладевшие им после любовного объяснения с Эвелиной, народная же мелодия: «Подайте слипеньким... ради Хри-и-стааа-а» — напоминала «счастливым о несчастных» во время первого публичного дебюта слепого музыканта.

Но не только в этом значение народного искусства. Секрет вечной жизненности народной поэзии, по Короленко, в том, что она полна воспоминаний об исчезнувшей, но все-таки живой народной старине, о героическом прошлом народа. Этот «народное предание» и призвано обогатить искусство современного общества. Однако при всех своих связях с поэзией героических народных воспоминаний, особенно важных «среди будничного и серого настоящего дня», искусство современное не может ограничиться поэзией былой борьбы.

Есть в «Слепом музыканте» важный эпизод, в котором Короленко проводит резкую грань между романтикой исторического прошлого и романтикой сегодняшних стремлений. Во время экскурсии в монастырь молодежь набрела на могилу слепого бандуриста, павшего в далеком прошлом в бою с татарами. Молодые люди растроганы героической романтикой минувших времен.

«— Что должно было исчезнуть — исчезло, — сказал Максим как-то холодно. — Они жили по-своему, вы ищите своего».

Максим рассказывает молодым спутникам историю своей жизни, полную поисков, тревог, борьбы.

«— Что же остается нам? — спросил студент после минутного молчания.

— Та же вечная борьба.

— Где? В каких формах?

— Ищите, — ответил Максим кратко».

Это же говорил своим современникам и Короленко. Он не предписывал, какие формы должна принять эта борьба, он говорил лишь, что эти формы должны быть найдены, свои для каждого поколения. В период реакции многие оправдывали себя невозможностью борьбы, ее бесплодностью, а в своих страданиях видели некую трагическую «заслугу». Короленко утверждал, что в страдании самом по себе нет заслуги, оно бывает порою слепо и эгоистично. Заслуга в преодолении страданий и в борьбе за счастье; недаром сказано в очерке Короленко «Парадокс»: «Человек создан для счастья, как птица для полета».

Представление о счастье всегда связывается в сознании человека с образами света и солнца. Изображение переживаний слепого, то есть человека, лишенного этих естественных благ, создание картины мира в его восприятии — все это поставило перед Короленко очень сложную художественную задачу. Выключение зрительных впечатлений придавало изображаемому миру особую окраску, лишенную зрительной определенности, ясности, более смутную, связанную с шумами, шорохами, со звуками без оптического дополнения. Самый замысел повести придавал ей, таким образом, характер художественного эксперимента.

Задача показать мир в восприятии слепого, мир, лишенный красок и линий, заставляла Короленко усилить звуковую, музыкальную сторону произведения. Изображение внутренних переживаний обычно сопровождается параллелями и сопоставлениями с внешним миром; здесь также приходилось ограничиваться слуховыми представлениями. Мир, показанный сквозь призму восприятия слепого, утрачивал конкретную предметность, приобретал характер чего-то смутного, неопределенно грустного, туманно-меланхолического, наполненного шелестом листьев, шепотом травы и неопределенными вздохами степного ветра.

Короленко создает в «Слепому музыканте» звуковые пейзажи. Такова картина весенней природы в первой главе повести. Ее основное настроение образует «торопливая

весенняя капель», которая стучит «тысячью звонких ударов», подобно «камешкам, быстро отбивавшим переливчатую дробь». Таков и пейзаж возле мельницы в сцене любовного объяснения Петра и Эвелины. «Было тихо; только вода говорила о чем-то, журча и звеня. Временами казалось, что этот говор ослабевает и вот-вот стихнет; но тотчас же он опять повышался и опять звенел без конца и перерыва. Густая черемуха шептала темной листвою; песня около дома смолкла, но зато над прудом соловей заводил свою...»

Даже пространственные представления передаются звуковыми образами. Так, ощущение дали передается звуками замирающей песни. Но реальность восприятия тускнеет, подергивается туманом, когда звук начинает намекать на явления цвета, воспринять которые стремится слепой, или же когда герой сталкивается с затихшей, безмолвной природой. Тогда мир лишается не только зрительной, но и звуковой конкретности, приобретая смутные, призрачные очертания. Таков летний пейзаж в первой главе, пейзаж бесшумный, почти беззвучный, наполненный ощущением летнего ветерка, воспринимаемого лишь в форме смутных осязательных впечатлений. «Он чувствовал только, как что-то материальное, ласкающее и теплое касается его лица нежным, согревающим прикосновением. Потом кто-то прохладный и легкий, хотя и менее легкий, чем тепло солнечных лучей, снимает с его лица эту негу и пробегает по нем ощущением свежей прохлады». Неясность и призрачность этого пейзажа подчеркивается описанием того болезненного впечатления, которое он производит на слепого мальчика. Выключение зрительных образов при почти полном отсутствии впечатлений звука порождает мучительную разрозненность, дисгармонию сознания, и ребенок лишается чувств.

Другой источник образов, далеких от реалистической конкретности, заключается в том, что главный герой повести не только слепой, но слепой музыкант. Анализ процесса пробуждения и развития музыкального чувства, перевод музыкальных импровизаций на язык слов, разъяснение смутного внутреннего мира Петра при помощи зарисовки настроений, навеваемых его пьесами, — все это приводило к новому наплыву образов, отражавших не чувства и мысли героя, а как бы смутные тени этих мыслей и чувств.

Так рассказ, задуманный как экспериментальный научный «этюд», наполнился романтико-импрессионистическими

образами. «Да, мы тоскуем часто по невозможному, и были целые полосы жизни, когда эта тоска (например, по голубому цветку Новалиса) налагала печать на целые поколения. Теперь, когда я могу перечитывать «Слепого музыканта» уже как читатель, я вижу, что в нем отразилось романтическое настроение моего поколения в юности и в этом его своеобразный и живой колорит»¹, — писал Короленко в 1917 году. Годом раньше он заметил: «...стремления романтических поколений, принимавшие формы тоски по голубом цветке» или исканий «синей птицы», у моего слепого легкого и естественно выливаются в мечту: «хочу видеть»². Романтический символ голубого цветка заменился у Короленко символикой света. Патетическая картина восхода солнца была центральным лирическим эпизодом в «Сне Макара». В очерке «На затмении» первый луч возродившегося солнца рассеивает призраки предрассудков, страха, предубеждения и вражды: «Мелькнул свет — и мы стали опять братьями...» Восходящее солнце разгоняло мертвые туманы старой веры в фантазии «Тени», посвященной философским исканиям Сократа. К солнцу и свету тянулся и слепой музыкант в своей романтической тоске по «недостижимому» и «неизведанному».

Рассказы Короленко, подобные «Соколинцу», «Слепому музыканту», будили мысль и поднимали дух в период глухой и грубой реакции 80-х годов, о которой М. Е. Салтыков-Щедрин сказал такие скорбные слова: «Истинно Вам говорю: несчастные люди мы, дожившие до этой страшной эпохи». Это было сознательным стремлением Короленко, который считал, что долг писателя в реакционные и пессимистические эпохи заключается именно в том, чтобы противостоять общему течению и пробуждать чувства «бодрости, веры, призыва»³. Автор «Слепого музыканта» много думал в это время о значении активного, героического начала в искусстве и — в этой связи — о соотношении романтизма и реализма. Односторонность старого романтизма Короленко видел в том, что он приписывает героизм только сильной личности, лишая этого героизма массу. Между тем сильные

¹ В. Г. Короленко. Избранные письма, т. 3, М., Гослитиздат, 1936, с. 257.

² Там же, с. 259.

³ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., «Художественная литература», т. 19, М., 1939, с. 177.

⁴ В. Г. Короленко. Дневник, т. 1, Харьков, 1925, с. 129.

личности «не отличаются от массы качественно и даже в героизме массы почерпают свою силу». Писатели-реалисты, если они отрицают героизм вовсе и не видят его проявлений в повседневной массовой жизни, пусть совсем не героической по своему общему колориту, также неправы. «...Открыть значение личности на почве значения массы — вот задача нового искусства, которое придет на смену реализма», оно не будет ни романтизмом, ни реализмом, оно будет «синтезом того и другого»¹. «Мы признаем и героизм, — писал Короленко. — И тогда из синтеза реализма с романтизмом возникнет новое направление художественной литературы»². Но это дело будущего, сейчас же задача писателя в том, чтобы восстановить в правах героическое начало и напомянуть о нем людям. Если его нет в жизни, пусть оно выступит в сознании художника как предчувствие, как предвосхищение будущего, как возможная реальность. И это не будет отступлением от правды. Вот по небу пронесется облако и мы знаем, что это не что иное, как сырой туман — такова беспощадная правда, ее забывать нельзя; но ведь облако для нас — золото и багрянец, и это тоже правда. Приведенное размышление при виде пронесшихся по небу облаков принадлежит герою повести Короленко «С двух сторон», и автор явно сочувствует ему. Он также хочет, подобно своему герою, среди тумана сохранить в душе золото и багрянец.

Эти социально-эстетические стремления Короленко особенно ясно сказались в начале 90-х годов, когда от бродяжьей романтики сибирских рассказов, от общих концепций человеческого духа в «Слепом музыканте» писатель перешел к непосредственному изучению жизни народа там, «во глубине России», где «вековая тишина». Короленко изучал эту жизнь во время многочисленных своих скитаний по Нижегородскому краю — иной раз пешком, с котомкой за плечами, вместе с толпой богомольцев, иногда на палубе волжского парохода, иногда на лодке по лесным рекам. Разнообразные встречи, беседы, посещения раскольничьих скитов, монастырей, наблюдения над бытом и нравами лесных обитателей, жителей глухих углов нижегородского края — все это дало писателю обширный материал для понимания многих загадок и сложностей народной жизни и народного характера. Особенно привлекло Короленко в ту

¹ Там же, с. 99.

² В. Г. Короленко. Избранные письма, т. 3, М., 1936, с. 29.

пору озеро Светлояр, с которым связана поэтическая старинная легенда о невидимом граде Китеже. Город этот, по преданию, построил великий князь Георгий Всеволодович. Во время монгольского нашествия князь был разбит полчищами Батыея и, перейдя реки, скрылся в новопостроенном своем городе. Когда враги добрались до Китежа, князь погиб в битве, город же стал невидим, на его месте виден лес и вода Светлояра, иногда иные благочестивые люди видят там, в глубине, церкви и монастыри исчезнувшего города и слышат сладкий колокольный звон.

Писателю была близка поэзия пустынной природы, древних сказок и былей, таинственных мечтаний, неторопливых рек, заснувших берегов. А китежская легенда, мечта о невидимом граде была полна для Короленко глубокой значительности и по своему символическому смыслу: он видел в ней отрицание современной действительности, хотя и видимой, но ненастоящей, и стремление к иной жизни, настоящей, но пока невидимой, пока только взыскуемой.

И в то же время в людях глухой стороны Короленко видит не только отжившие взгляды, но и нечто такое, что взглядами не исчерпывается. В них дремлет стихийная сила, скрытая под слоем душевной апатии и как бы ожидающая толчка, чтобы пробудиться. Такие люди большей частью вовсе не рассуждают, они пока что бездумно несут в себе эту силу, которая когда-либо даст себя знать. Образы таких людей только эпизодически возникают в очерках «В пустынных местах», но беглые зарисовки людей дремлющей силы подводят нас к образу ветлужского перевозчика Тюлина, главного героя рассказа «Река играет» (1892).

В первой главе рассказа автор вспоминает о смутных впечатлениях, вынесенных им с берегов Светлояра, откуда он уехал с головой, отяжелевшей от прений о вере. Появляющийся в следующей главе перевозчик Тюлин, далекий от схоластической «умственности», как небо от земли, вызывает чувство нравственного облегчения. Он как бы слит с окружающим его ветлужским ландшафтом, он неотделим от простодушных кудрявых березок, от деревянной церковки на пригорке с надписью на столбе: «Пожертвуйте, проходящие, на колоколо господне». Он тоже человек «пустынных мест», порожденный неспешной, бездумной жизнью. Его безалаберность, лень, комическая похмельная тоска — все это, казалось бы, мало привлекательно, во всяком случае далеко от того, что могло бы привлечь к себе сочувственное

В. Б. Катаев

ЖИВИТЕЛЬНАЯ СИЛА ПАМЯТИ

(«Антоновские яблоки» И. А. Бунина)

1

Рассказ Бунина «Антоновские яблоки» (1900) некоторыми современниками был встречен с недоумением. В рецензии писателя И. Потапенко говорилось: Бунин пишет «красиво, умно, красочно, читаешь его с удовольствием и все никак не можешь дочитать до главного», так как он «описывает все, что попадет под руку». Вот такими же обвинениями в обилии «случайного» и отсутствии «главного» критика, за 10—15 лет до этого, встречала и произведение старшего современника Бунина — Чехова. Дело было в том, что соотношение «главного» и «случайного» у Чехова, как и у Бунина, оказалось новым, непривычным для критики и не понятым ею. Зато горячо приветствовал бунинский рассказ А. М. Горький: «Большое спасибо за «Яблоки». Это — хорошо. Тут Иван Бунин, как молодой бог, спел. Красиво, сочно, задумательно... Злой и глупый отзыв Потапенко в «России» — смешон».

Есть своя знаменательность в том, что «Антоновские яблоки» написаны в 1900 году, на грани двух столетий. Позади весь XIX век, великолепное здание русской класси-

ческой литературы, создававшееся поколениями писателей, уже высится. Всякий новый строитель, вступающий на леса этого здания, должен чувствовать за собой вековую традицию. В числе того самого важного, из чего образовался «жизненный состав» Бунина-писателя, были проза Гоголя и Тургенева, Толстого и Чехова, стихи Пушкина и Фета. Выбрать и усвоить из богатейшего наследия то, что отвечает собственным устремлениям, художническому и социальному опыту человека, живущего на рубеже веков, и обогатить это новым видением, развитием традиций (в чем и состоит одна из главных традиций великой русской литературы) — такую задачу выполнил своим творчеством Бунин.

«Антоновские яблоки» — рассказ, пустивший корни в вековую толщу русских литературных традиций. Здесь же, как в зерне, можно найти те родовые, главные черты бунинского мировосприятия, бунинского стиля, которые разовьются потом, в последующем творчестве писателя. А Бунину, начавшему писать и печататься еще в восьмидесятые годы XIX века, доведется прожить и большую половину века XX (он умер в 1953 году). Такие рассказы Бунина, как «Антоновские яблоки», дали толчок и новым традициям, находящим неожиданное продолжение и отклик в произведениях уже наших современников.

2

За внешне простым показать сложное, от малого привести к размышлениям о значительном — одно из давних и характерных свойств русской литературы.

Когда читаешь «Антоновские яблоки», поначалу может показаться, что рассказ этот — о редком человеческом даре: п а м я т и з а п а х о в. Об удивительной способности восстановить с мельчайшими подробностями картину прошлого, вспомнив вдыхавшиеся когда-то запахи.

Весь рассказ, кажется, напоен запахом спелых антоновских яблок — запахом меда и осенней свежести. Он разлит над поредевшим осенним садом, в который нас вводят с первого абзаца. Он, вспоминает рассказчик, неотделим и от деревни в богатый, урожайный год. Слышен он и в уютном старом доме помещицы тетки Анны Герасимовны. И угасание прежнего уклада жизни передается так: «Запах антоновских яблок исчезает из помещичьих усадеб».

С первых же строк с этим яблочным ароматом мешаются десятки других запахов, подсказывая памяти рассказчика подробности его юности, прошедшей вдали от городов, среди полей, лесов и садов Центральной России.

Тонкий аромат опавшей листвы в кленовых аллеях сада. И запах, исходящий от груженых яблоками телег: «Так славно лежать на возу, смотреть в звездное небо, чувствовать запах дегтя в свежем воздухе и слушать, как осторожно поскрипывает в темноте длинный обоз по большой дороге». Ржаной аромат новой соломы и мякины. «И вот еще запах: в саду — костер, и крепко тянет душистым дымом вишневых сучьев». В окруженном деревьями прохладном и сумрачном теткинном доме, кроме яблочного, слышатся и другие запахи: старой мебели красного дерева, сушеного липового цветка, который с июня лежит на окнах... А в дни осенней охоты: «...Как жадно и емко дышала молодая грудь холодом ясного и сырого дня». Если же случится отстать от охоты, остановиться в лесу, — «Крепко пахнет от оврагов грибной сыростью, перегнившими листьями и мокрой древесной корою». В сумерках возвращаются охотники, «пропахнув лошадиным потом, шерстью затравленного зверя»... Запахи земли, леса, природы неотделимы в памяти рассказчика от славного запаха старинных дедовских книг, их «пожелтевшей, толстой шершавой бумаги»...

(Пожалуй, позднее лишь шолоховский «Тихий Дон» будет так насыщен описаниями запахов — там жизнь героев так же неотделима от мира запахов степи, окружающих их природы и быта.)

Память о запахах в «Антоновских яблоках» объединяется с памятью о звуках, красках, с памятью осязания:

«...Прохладную тишину утра нарушает только сытое квохтанье дроздов на коралловых рябинах в чаще сада, голова да гулкий стук ссыпаемых в меры и кадушки яблок»;

«...С наслаждением чувствуешь под собой скользкую кожу седла, проезжая по Выселкам на охоту»;

Конь «...шумно шуршит копытами по глубоким и легким коврам черной осыпавшейся листвы»;

«Тявкнула где-то вдалеке собака, ей страстно и жалобно ответила другая, третья — и вдруг весь лес загремел, точно он весь стеклянный, от бурного лая и крика»...

Бунин не раз признавался, что от природы он был щедро наделен редкой обостренностью восприятия. Алексей Арсеньев, близкий самому автору герой его книги «Жизнь

Арсеньева», говорит: «Зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги». Такой изощренностью чувств, должно быть, обладали дядя Ерошка из толстовских «Казаков» или индеец Гайавата, герой любимой Буниным поэмы Лонгфелло, блистательно переведенной им на русский язык.

Эта-то чуткость, зоркость, изощренность всех чувств была источником удивительных подробностей, наблюдений, сравнений, переполняющих произведения Бунина. Таких, как знаменитые, часто цитируемые строки из повести «Суходол»: «Пробежала собака в холодной тени под балконом, хрустя по сожженной морозом и точно солью осыпанной траве». Или из рассказа «Последнее свидание»: «Мерин задрал голову и, разбив копытом луну в луже, тронул бодрой иноходью».

И в этой сфере Бунин чувствовал себя богатым наследником: ведь его опыт определяла «та изумительная изобразительность, словесная чувствительность, которой так славна русская литература». Обилие таких подробностей живой жизни, «суровой и прекрасной», наполняет и произведения Чехова. Но Чехов сам определил отличие стиля своего младшего современника: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: «Море пахнет арбузом»... Это чудесно, но я бы так не сказал».

И если внимательно отнестись к этим подробностям, сравнениям, описаниям, то увидим, что это вовсе не случайные штрихи на фоне чего-то главного, что должно формулироваться отдельно и что обычно выражается высказываниями персонажа или логикой развития сюжета. Они сами по себе составляют в произведениях Бунина главное; во всяком случае, весьма существенную часть этого главного. Слеп и глух к этому главному был критик, который счел, что Бунин «описывает все, что попадет под руку».

В конечном счете, все подробности бьют в одну цель, вызывают у читателя «Антоновских яблок» одно ощущение. В уже упоминавшейся «Жизни Арсеньева» (книге, после которой Бунин в 1933 г. получил Нобелевскую премию по литературе) герой возмущается, услышав мнение, что в произведениях Фета слишком много описаний природы. «Я негодовал: описаний! — пускался доказывать, что нет никакой отдельной от нас природы, что каждое малейшее движение

воздуха есть движение нашей собственной жизни». Умение выразить такое мироощущение и составляет одну из основных задач автора «Антоновских яблок», то, во имя чего написан этот рассказ.

Все земное, все живое во множестве своих проявлений, раздробленное на отдельные запахи, звуки, краски, — самостоятельный предмет изображения у Бунина. Целые ворохи свежих, запоминающихся наблюдений, подробностей сыплются на читателя, напоминая о нитях, связывающих человеческую жизнь с растительной и животной жизнью, о неразрывном единстве человека и природы.

Вот возвращается в родной Суходол после двухлетней ссылки на дальний хутор крепостная Наталья: «Во всем, во всем — и особенно в запахе цветов — чувствовалась часть ее собственной души, ее детства, отрочества, первой любви» («Суходол»).

Идет на встречу с сыном старая Анисья, садится, обессиленная от голода, на землю: «И с задумчиво-грустной улыбкой стала рвать цветы; нарвала, набрала в свою темную грубую руку большой пестрый пук, нежный, прекрасный, пахучий, ласково и жалостно глядя то на него, то на эту плодородную, только к ней одной равнодушную землю, на сочный и густой зелено-оловянный горох, перепутанный с алым мышинным горошком... Бежал по кустам шелковистый шум и шорох, однообразно и хрустально звенела в них овсянка, жалостно цокали и перелетали с места на место, с былинки на былинку серенькие чеканки, точно ища и все не находя чего-то» («Веселый двор»).

Вспоминает перед смертью о своей первой любви батрак Аверкий: «Тонкий, как волосок, серп месяца блестел над черной покатою равниной за рекой, в прозрачном небосклоне. Далеко на селе хорошо и протяжно пели девки старинную величальную песню: «При вечере, вечере, при ясной лучине...» Когда и с кем это было? Мягкий сумрак в лугу, над мелкой заводью, теплая, розовеющая от зари, дрожащая мелкой рябью, расходящаяся кругами вода, чья-то водовозка на берегу, слабо видный в сумраке девичий стан, босые ноги — и неумелые руки, с трудом поднимающие полный черпак... Шагом едет мимо малый в ночное, сладко дышит свежестью луга...» («Худая трава»).

Легкое дыхание Оли Мещерской после ее смерти «рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре» («Легкое дыхание»).

Земное существование пса Чанга неразрывно соединилось с капитаном, его хозяином: «Ветер с разных сторон сильно и мягко бил из темноты в морду Чанга, раздувал и холодил густой мех на его груди, и, крепко, родственно прижимаясь к капитану, обонял Чанг запах как бы холодной серы, дышал взрытой утробой морских глубин, а корма дрожала, ее опускало и поднимало какой-то великой и несказанно свободной силой, и он качался, качался, возбужденно созерцая эту слепую и темную, но стократ живую, глухо бунтующую Бездну» («Сны Чанга»).

Читая эти описания, чувствуешь, что новизна, свежесть и радость «всех впечатлений бытия» подвластны изобразительной силе художника. Конечно, до этого были тургеневские «Записки охотника» и толстовские «Казаки», была гениальная «Степь» Чехова. Но никто в русской литературе начала XX века не возвращался с такой настойчивостью к этой теме неотделимости жизни человека и природы, как Бунин.

В своих произведениях 1900—1910-х годов, созданных после «Антоновских яблок», Бунин будет часто с холодным презрением говорить о бессмысленности мира и человеческих стремлений, об иллюзорности, обманчивости того состава, который наполняет «чашу жизни», о тонкой и непрочной перегородке, которая отделяет жизнь от смерти, о соседстве грубого и грязного с самым прекрасным. Материалом для этих выводов ему будут служить и жизнь российской нищей деревни, разорившейся усадьбы, нового буржуазного города, и наблюдения над всемирным наступлением капитала, почерпнутые им из поездок в Италию, на Ближний Восток, на Цейлон. Таковы его «Легкое дыхание», «Чаша жизни», «Господин из Сан-Франциско», «Сны Чанга», «Братья». Этот холодный, непреклонно-презрительный взгляд на все мироздание, на «толпу», живущую «в долине», Бунин в условно-романтической форме выразил в своем сонете «На высоте, на снеговой вершине...». (Бунин очень не любил современных ему декадентов, символистов, но такое индивидуалистическое отрицание мира объединяет его с ними.)

Но сквозь это отвращение к темному и страшному в жизни, рождающее высокомерное желание уйти «на вершину» (то есть в самоцельное творчество, в чистое искусство), в произведениях Бунина постоянно пробивается неудержимое, неустанное любованье жизнью во всех ее проявлениях, и

прежде всего — родной средне-русской природой. «Жизнь и должна быть восхищением...» — скажет позднее Бунин.

А когда в 1920 году, не поняв и не приняв революции, подхваченный волной эмиграции, Бунин оказался вдали от родины и продолжал писать о том, что видел лишь «взором памяти», эта память звуков, красок, запахов родной земли поддерживала и питала все оставшееся творчество писателя.

Вспоминая на чужбине услышанную когда-то песню рязанских косцов, Бунин размышлял: «Прелесть ее... была в том несознаваемом, но кровном родстве, которое было между ими, и нами... и этим хлебородным полем, что окружало нас, этим полевым воздухом, которым дышали и они и мы с детства, этим предвечерним временем, этими облаками на уже розовеющем западе, этим свежим, молодым лесом, полным медвяных трав по пояс, диких несметных цветов и ягод... И еще в том была (уже совсем не сознаваемая нами тогда) прелесть, что эта родина, этот наш общий дом была — Россия, и что только ее душа могла петь так, как пели косцы в этом откликающемся на каждый вздох березовом лесу» («Косцы»).

Чувства связи с родной землей, полноты жизни вырастают для героя повести «Митина любовь» из малого — из знакомых запахов (совсем как в «Антоновских яблоках»): «...эти пахучие курные избы ...теплый, сладостный, душистый дождь ...ночь, весна, запах дождя, запах распашанной, готовой к оплодотворению земли, запах лошадиного пота и воспоминание о запахе лайковой перчатки...»

И подводя важнейшие итоги прожитой жизни, Бунин вспомнит «ту дивную, переходящую в лиловое, синеву неба, которая сквозит в жаркий день против солнца в верхушках деревьев, как бы купающихся в этой синеве...» — и скажет: «Эту лиловую синеву, сквозящую в ветвях и листве, я и умирая вспомню...» («Жизнь Арсеньева»).

До последних своих произведений сохранит Бунин эту изумительную изобразительность, делясь с читателем «наслаждением своей наблюдательности», выражая в слове все богатство впечатлений, даваемых жизнью. Целая плеяда русских писателей XX века называет Бунина своим учителем в этой зоркости, чуткости к подробностям окружающего мира: Юрий Олеша, Константин Паустовский, Валентин Катаев...

Мы убедились, сколь важно само по себе — важно содержательно, а не формально — внимание автора «Антоновских яблок» к краскам, запахам, звукам, обилие наблюдений над жизнью природы и бытом. И все-таки замысел рассказа не исчерпывается задачей изобразить родной и знакомый многоцветный, звучащий, дышащий мир; он шире.

Чрезвычайно существенно, что «Антоновские яблоки» разворачиваются как череда воспоминаний. Все эти «помню», «бывало», «на моей памяти», «как сейчас вижу» — постоянные напоминания о ходе времени, о том, что стойкости памяти противостоит разрушительная сила времени. Описания и зарисовки то и дело перебиваются размышлениями об уходящем, исчезающем.

Трудно однозначно определить жанр этого произведения. Мы называем его рассказом — скорее из-за его объема. Но явственно прослеживаются в «Антоновских яблоках» черты очерка: нет ведь в нем фабулы, цепи событий. И не просто очерка, а очерка биографического, мемуарного: так вспоминал о своем детстве, прошедшем в устоявшемся быту, в родстве с природой, старый русский писатель С. Т. Аксаков («Семейная хроника», «Детские годы Багрова-внука»). А в двух средних главках, описывающих Выселки, усадьбу Анны Герасимовны, охоту Арсения Семеныча, несомненные черты идиллии — жанра, который обессмертил Гоголь в своих «Старосветских помещиках».

Бунин и не прячет этой связи, он напоминает о Гоголе скрытыми цитатами, вкрапленными в текст этих глав гоголевскими словечками и оборотами. Тетка ездит «в крепкой, окованной железом тележке, вроде тех, на которых ездят попы», — оборот, пришедший из начальных строк «Мертвых душ» и повторенный еще раз Чеховым в «Степи». Как и у Гоголя, описание хозяйки усадьбы дается в тех же выражениях, что и описание обстановки: «Она небольшая, но тоже, как и все кругом, прочная». И постройки, и удивительные угощения описываются подробно, по-гоголевски. Даже о смерти среди этого «сельского старосветского благополучия» говорится с гоголевской усмешкой: столетний старик там прожил бы и дольше, «если бы не объелся в Петровки луку».

Говоря о жанре и композиции «Антоновских яблок», нельзя забывать, пожалуй, главное: это — проза поэта.

Родство с лирической поэзией, с музыкой здесь прежде всего в том, как ведется развитие темы.

Четыре главы «Антоновских яблок» распадаются на ряд картин и эпизодов: I. В поредевшем саду. У шалаша: в полдень, в праздник, к ночи, поздней ночью. Тени. Поезд. Выстрел. II. Деревня в урожайный год. В усадьбе у тетки. III. Охота прежде. Непогода. Перед выездом. В чернолесье. В усадьбе у холостяка-помещика. За старинными книгами. IV. Мелкопоместная жизнь. Молотьба в риге. Охота теперь. Вечером на глухом хуторе. Песня.

Но меняются не только эти картины и эпизоды. Их смену сопровождают последовательные упоминания о переменах в природе — от бабьего лета до первого снега и наступления зимы. На заднем плане, параллельно воспоминаниям, разворачивается сюжет о соскальзывании природы к зазимкам, первому снегу. И постепенному угасанию природы соответствует угасание поместной жизни. Рубежи между сменами состояний природы совпадают с рубежами между прошлым и настоящим помещичьих усадеб.

«Вспоминается мне ранняя погожая осень» — так вступаем мы в рассказ. Трижды звучат в первом абзаце слова «свежий», «свежесть». И завершается глава о богатом плодоносящем саде бодрим восклицанием: «Как холодно, росисто и как хорошо жить на свете!»

Во второй главе воспоминания переносят рассказчика как будто в другое место и время, к другим картинам. Но скрытое и непрерывное развитие продолжается. Описания и деревни, и теткой усадьбы даны «вообще», но прикреплены они к следующей полосе осени (середина сентября), тоже пока светлой, еще безмятежной. И ничто как будто не предвещает перемен в этой «крепкой» жизни, описание которой завершается так: «Окна в сад подняты, и оттуда веет бодрой осенней прохладой». Но постепенно интонация бодрости, свежести уступает место другой, грустной интонации.

Вот в начале следующей, третьей главы, как напоминание о тревожном будущем, звучит фраза: «За последние годы одно поддерживало угасающий дух помещиков — охота». Охота в этой главе будет описана еще прежняя, на широкую ногу. Но напоминанием о неумолимом ходе времени станут слова о том, что с конца сентября погода круто менялась, и описание «трепки», которую задавала саду непогода. Правда, вслед за зловещими бурями в конце октября «снова наступала ясная погода, прозрачные и холодные

дни» — но это уже «прощальный праздник осени!» Как будто традиционна и неизменна эта помещичья забава, а на самом деле этот обычай тоже идет к угасанию, вырождению. И не случайно дважды уносится куда-то вдаль бешеная охота и рассказчик остается один — вначале среди мертвой тишины леса, потом — в безмолвии усадебной библиотеки.

«Насмешливо-грустно» кукует кукушка в кабинетных часах, «сладкая и странная тоска» возникает при чтении дедовских книг, «печальные и нежные глаза» глядят с портретов красавиц, живших когда-то в дворянских усадьбах — с этой незаметно изменившейся интонацией подходит Бунин к рассказу о том, что «наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищества».

А в том, параллельном сюжете — уже глубокая осень. Ветер, иногда с сухим снегом, пустые равнины, свернувшиеся и почерневшие от мороза листья «в березовой аллее, вырубленной уже наполовину». И в песне, которую «с грустной, безнадежной удалью» поют мелкопоместные на каком-нибудь глухом хуторе в зимнюю ночь, — тоже ветер, что «белым снегом путь-дорогу заметал». Бодрые восклицания перебивают повествование и в последней главе: «Хороша и мелкопоместная жизнь!»; «Славный будет день для охоты!». Но они не противоречат ее элегическому тону, а сами перемежаются с восклицаниями досады: «Но что сделаешь теперь с гончими? ...Эх, кабы борзые!»

Суровость наступающей зимы и скудная жизнь мелкопоместных оттеняют и дополняют друг друга. В самой композиции, развитии темы, в сопровождающей его интонации выражено миропонимание писателя, передана дорогая Бунину мысль о неотделимости жизни человека от жизни природы. Мир, творимый в «Антоновских яблоках», полностью подвластен художнику.

4

Но почему рассказ, повествующий о помещичьем разорении, завершается так грустно, трогательно? И отчего это нескрываемое сожаление о том, что уходит, исчезает усадебная жизнь?

Явно идилично, с лучшей, праздничной стороны показана в «Антоновских яблоках» прежняя деревня. О крепостном праве, помещиках-крепостниках упомянуто глухо, о

«мрачных крепостных легендах» сказано мимоходом. «Хорошие девушки и женщины жили когда-то в дворянских усадьбах!» Конечно, при этом вспоминаются не Коробочка, а Татьяна Ларина, Лиза Калитина...

Бунин знал о противоречиях русской деревни: о крестьянских детях, встречающихся лицом к лицу с голодом, о натиске кулака, о вырождении дворянства. Об этом он писал и будет писать в рассказах «Танька», «Веселый двор», в повести «Деревня». В этой повести, через десять лет после «Антоновских яблок», читатель прочтет: «Господи боже, что за край! Чернозем на полтора аршина, да какой! А пяти лет не проходит без голода. Город на всю Россию славен хлебной торговлей, — ест же этот хлеб досыта сто человек во всем городе. А ярмарка? Нищих, дурачков, слепых и калек — да все таких, что смотреть страшно и тошно, — прямо полк целый!» И это Бунин напишет о тех же родных ему краях, которыми он любит в «Антоновских яблоках». Нет, дело не в незнании темных сторон того быта, который так облакан памятью рассказчика «Антоновских яблок»!

О чем тогда эта грусть?

Вовсе не о помещиках, теснимых ныне из старинных усадеб. Эти мелкопоместные хорохорятся, а не живут. Желают держаться обычая своей среды, заведенных задолго до них, хотя им, обнищавшим, это уже не по карману.

Та же барская забава — осенняя охота, — да охотничьи трофеи уже не те. После той, давней охоты — убитый матерый волк, который, «оскалив зубы, закатив глаза, лежит с откинутым на сторону пушистым хвостом среди залы и окрашивает своей бледной и уже холодной кровью пол». Так и видишь эту, в духе старых мастеров, картину, словно писанную масляными красками, заключенную в богатую раму. А теперь? «Бледный свет раннего ноябрьского утра озаряет простой, с голыми стенами кабинет, желтые и заскорузлые шкурки лисиц над кроватью»... В сравнении с вышеприведенным описанием это как литографированная картинка, своей простотой говорящая о невеселых делах хозяина. Если бы не было в рассказе ничего, кроме двух этих описаний охотничьих трофеев, прежних и нынешних, и тогда мы могли бы говорить, что «Антоновские яблоки» написаны поэтом и в них поэтически выражена тема хода времени, смены эпох и жизненных укладов. Нынешние владельцы усадеб показаны трезво, иллюзий на их счет у Бунина нет.

Через три года будет написан «Вишневый сад» Чехова.

Бунин, горячий поклонник Чехова, не принял этой пьесы: «Чехов не знал усадеб, не было таких садов». Дело не только в различии садов, различии жизненного опыта двух писателей. В чеховском саду сольются, как сейчас нам ясно, воспоминания и об огромных донских вишневых садах, и о милом Бабкине на Истре, и о подмосковной Любимовке, и о большой усадьбе миллионерши Якунчиковой. Чеховский сад станет символом прошлого, настоящего, будущего. Но не окажется ли этот символ таким емким потому, что в ряду литературных предшественников «Вишневого сада» были и Антоновские яблоки Бунина?

Современникам могло бросаться в глаза различие подробностей. Нам сейчас виднее общее. Нынешние владельцы усадеб и у Бунина, и у Чехова — это люди, живущие в быту, создававшиеся веками, в обстановке, доставшейся от прошлого. Сами по себе они, может быть, не так уж плохи, но им выпала участь расплачиваться за долги и грехи своего сословия. Отдельные судьбы оказываются на пути истории. Потому-то так много жалкого в них, так они растерянны. Они пытаются забыться, спрятаться ненадолго в охоту (у Бунина), в нелепый бал (у Чехова), сохранить в своей жизни обычаи, переданные им от недавнего прошлого...

Но чувствуем мы, что и эта мелкопоместная жизнь, вопреки ходу времени цепляющаяся за старые обычаи, чем-то дорога автору. Заканчивая свой рассказ словами песни о широко растворенных воротах и замеченном белым снегом пути, песни, которую мелкопоместные, «прикидываясь, что они шутят, подхватывают с грустной, безнадежной удалью», хотел он выразить не радость по поводу необратимых перемен под сенью старых садов, а иное, более сложное отношение.

«Если писать о разорении, то я хотел бы выразить только его поэтичность», — с вызовом заявит позднейший герой Бунина, начинающий писатель Алексей Арсеньев. Этой поэтичностью овеяны «Антоновские яблоки». И поэтичность эта заключается в том, что настоящее показано в неразрывной связи с прошлым, как его продолжение; в напоминании о том ушедшем и уходящем, без которого настоящего не было бы.

О переходе от старого к новому, о смене одного уклада жизни другим можно писать по-разному. Жажда перемен, обновления естественна; неизбежность перемен, ухода прошлого Бунин понимает и показывает. Но писатель хочет,

чтобы наша память не бездумно-радостно рассталась с прошлым, а сохранила все лучшее, поэтическое в нем, его прелесть и очарование.

Без памяти о прошлом — далеком и совсем недавнем — человек не только неизмеримо беднее, он нравственно неполноценен. Тем более это верно, когда с прошлым связана и часть личной судьбы, и часть истории своей страны — а прошлое уходит безвозвратно, исчезает на глазах, в пределах одной человеческой жизни.

Во всем — будь то меняющиеся краски сада, звуки деревенской работы, запахи старого помещичьего дома, радостные ощущения охоты — Бунин видит часть собственной души, детства, молодости. Человек не выбирает себе детства, как не выбирает он себе родины и родителей. Лишь в зрелом возрасте то, с чем с детства сроднилась его душа, сможет он соотнести с социальными категориями, с закономерностями истории. Но навсегда впечатления детства, юности определят его привязанности, сохранят власть над его памятью. И очень часто детство и юность, вопреки аргументам, которые подсказывают разум и знание, предстают в наших воспоминаниях лучше, чем они были на самом деле, а ушедшее навсегда останется милым и незабвенным. Ведь и то чувство неотделимости человека от природы, которым так многое определяется в творчестве Бунина, было вскормлено детством и юностью, проведенными на орловском хуторе, среди «моря хлебов, трав, цветов».

Память о прошлом, которой дорожит Бунин, — не только память семьи, рода. Жизнь в поместьях, невозвратно исчезающая на глазах у рассказчика «Антоновских яблок», создала свои обычаи, свой быт — те самые, о которых писали лучшие русские поэты и прозаики. Упоминает Бунин о стае с «бешеным лаем и стоном» — и сразу приходит на память пушкинское: «И страждут озими от бешеной забавы, И будит лай собак уснувшие дубравы». И сила этих обычаев выше каждого отдельного помещика, она непреодолимо овладевает им, становится властной потребностью.

Что еще важнее — создала эта жизнь и замечательную художественную культуру, в первую очередь литературу, отложившуюся в шкафах старинных усадебных библиотек.

Листает рассказчик дедовские книги, и открывается далеко в глубь прошлого обратная перспектива дворянской жизни. Как бы невзначай возникает этот экскурс — а охвачено больше столетия: от екатерининской старины к «роман-

тическим временам» Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина, потом к бабушкиной эпохе, игре на клавикордах и чтению «Евгения Онегина». «И старинная, мечтательная жизнь встанет перед тобою...» Да, стихотворения печатались по соседству с объявлениями о продаже крепостных. Так писалась история русской культуры, и эту сложность нельзя ни спрямить, ни упростить. Но, не забывая о темных сторонах прошлого, сохраним с благодарностью память о лучшем в его наследии.

И так естественно стремление Бунина оглянуться на жизнь предков, прочертить следы, ведущие от прошедшего к настоящему. Эта тема будет постоянно тревожить писателя. Через одиннадцать лет в повести «Суходол» он будет размышлять: «Росли суходольцы среди жизни глухой, сумрачной, но все же сложной, имевшей подобие прочного быта и благосостояния...» Но «за полвека почти исчезло с лица земли целое сословие...». «Не имеем мы ни даже малейшего точного представления о жизни не только предков наших, но и прадедов ...с каждым днем все труднее становится нам воображать даже то, что было полвека тому назад!» И дальше, как призыв: «Надо помнить...»

Пусть «мы», «наше сословие» здесь — это дворяне, потомки древних родов, а «предки наши» — стольники, воеводы, «мужи именитые», ближайшие сподвижники, даже родители царей. Но «Суходол», как и «Антоновские яблоки», — несравненно больше, чем эпитафия по поместной жизни.

Не узкосословный, а большой общечеловеческий смысл заключен в этой поэтизации прошлого.

Не случайно тема, так отчетливо прозвучавшая в бунинских «Антоновских яблоках», «Суходоле», «Жизни Арсеньева», стала живой традицией и неожиданно — а по сути, глубоко закономерно — возродилась уже в наши дни. Так, звучит эта тема в иную эпоху, в произведении писателя с совершенно иным социальным и историческим опытом, нашего современника, — в повести сибиряка Валентина Распутина «Прощание с Матерой».

«И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матеры, для острова и деревни, носящих одно название».

Ничего, кажется, общего в судьбах среднерусской усадьбы конца прошлого века и сибирской деревни Матеры, расположенной на острове посреди Ангары, который скоро окажется на дне моря, созданного плотиной гидростанции.

Но многое объединяет эти столь далеко отстоящие во времени произведения, и в первую очередь — ход авторских раздумий.

Распутин по-бунински чуток к подробностям живой жизни: «Вот стоит земля, которая казалась вечной, но, выходит, что казалась — не будет земли. Пахнет травами, пахнет лесом, отдельно с листом и отдельно с иголкой, каждый кустик веет своим дыханием; пахнет деревом постройки, пахнет скотиной, жильем, навозной кучей за стайкой, огуречной ботвой, старым углем от кузницы — из всего дождь вымыл и взял разные терпкие запахи, всему дал свободный дух». И совсем по-бунински — переход от этих, столь много говорящих сердцу запахов родной земли к размышлениям о связи прошлого с настоящим: «Почему, почему при них, кто живет сейчас, ничего этого не станет на этой земле? — не раньше и не позже. Спроста ли? Хорошо ли? Чем, каким утешением унять душу?»

Память о прошлом и любовь к родной земле неотделимы и составляют основу нравственного облика человека: «Ты — не только то, что ты носишь в себе, но и то, не всегда замечаемое, что вокруг тебя, и потерять его иной раз страшнее, чем потерять руку или ногу... Быть может, лишь это одно и вечно, лишь оно, передаваемое, как дух святой, от человека к человеку, от отцов к детям и от детей к внукам, смущая и оберегая их, направляя и очищая...» Без этой памяти о прошлом, утверждает Распутин, нельзя знать правду о человеке: зачем он живет. И потому так категоричен его вывод: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни».

Не случайно обращается к памяти о прошлом Валентин Распутин, прозаик, вошедший в литературу в 70-е годы. Та же бунинская тема в книге Василия Белова «Лад», в «Царь-рыбе» Виктора Астафьева, в книгах других наших современников. Нам, людям XX века, века неслыханных потрясений и перемен, со столь многим пришлось распрощаться навсегда. И еще не раз память литературы будет обращаться к осмыслению того, что остается в прошлом, позади.

«Я хочу, чтобы жизнь, люди были прекрасны, вызывали любовь, радость, и ненавижу только то, что мешает этому», — сказал однажды Бунин. Этим пафосом, наполняющим лучшие произведения писателя, они и дороги нам.

РАЗДУМИЯ
О ВЫСШЕЙ
ПРАВДЕ

(«Вишневый сад» А. П. Чехова)

Чехов окончил работу над «Вишневым садом» и отослал пьесу в Московский художественный театр 12 октября 1903 года. Премьера состоялась 17 января 1904 года. Она была приурочена ко дню рождения Чехова, когда друзья писателя решили отметить двадцатипятилетний юбилей его творческой деятельности. А через неполные шесть месяцев — 2 июля 1904 года — Антон Павлович скончался.

Писатель был полон творческих планов, но неизлечимая болезнь быстро подтачивала его физические силы. «Вишневый сад» стал его последним произведением.

Чехов видел, как быстро таяли его силы. Вот в этих условиях возник, оформился и был осуществлен замысел «Вишневого сада». Есть серьезные основания полагать, что «Вишневый сад» был завещанием писателя. Завещанием творческим. Писатель стремился в этом произведении поделиться с людьми самыми сокровенными мыслями о жизни, о прошлом, настоящем и будущем своей родины.

Но этот замысел включал в себя не только подведение итогов пережитому. Предсмертные годы Чехова были для

России временем крутых перемен, все более ошутимо близящихся грозных событий революции 1905 года. Тоскуя в Ялте, чувствуя себя там пленником, писатель с напряженным вниманием следил за общественно-политической жизнью страны. Об этом свидетельствуют все, кому доводилось встречаться с Чеховым в те годы. «Помню,— пишет в своих воспоминаниях писатель С. Я. Елпатьевский,— когда я вернулся из Петербурга (в Ялту.— Г. Б.) в период оживления Петербурга перед революцией 1905 года, он в тот же день звонил нетерпеливо по телефону, чтобы я как можно скорее, немедленно, сейчас же приехал к нему, что у него важнейшее, безотлагательное дело ко мне. Оказалось, что это важнейшее, безотлагательное дело заключалось в том, что он волновался, что ему безотлагательно, сейчас же, нужно было знать, что делается в Москве и Петербурге, и не в литературных кругах, о которых раньше он исключительно расспрашивал меня, а в политическом мире, в надвигавшемся революционном движении... И когда мне, не чрезвычайно обольщавшемуся всем, что происходило тогда, приходилось вносить некоторый скептицизм, он волновался и нападал на меня с резкими, не сомневающимися, не чеховскими репликами.

«— Как вы можете говорить так! — кипятился он.— Разве вы не видите, что все сдвинулось сверху донизу! И общество, и рабочие!...»¹

«Его политическое развитие,— пишет М. А. Членов,— шло наряду с жизнью, и вместе с нею Чехов все более и более левел и в последние годы уже с необычной для него страстностью, не перенося никаких возражений (...), доказывал, что мы — «накануне революции»². Об этой же твердой вере Чехова в близость коренных политических изменений в стране говорят в своих воспоминаниях И. Альтшулер, Дорошевич, Куприн, Е. Карпов и А. Членов. «Поднявшаяся бурная русская волна,— вспоминает С. Я. Елпатьевский,— подняла и понесла с собой и Чехова (...). Чехов стал верующим. Верующим не в то, что будет хорошая жизнь через двести лет, как говорили персонажи его произведений, а что эта хорошая жизнь для России придвинулась вплотную, что вот-вот сейчас перестроится вся Россия по-новому, светлому, радостному...»³

¹ «Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1952, с. 460.

² Там же, 467.

³ Там же, с. 459—460.

Кроме многих свидетельств друзей и знакомых писателя, подобных приведенному, мы располагаем и другими материалами, подтверждающими его напряженный интерес к общественно-политической жизни тех лет. Прежде всего это обращение Чехова к друзьям и родным с просьбами сообщать подробности тех или иных политических событий, сохранившиеся в архиве писателя материалы о студенческом движении, носившего тогда очень острый характер.

Как преломлялись все эти события в сознании Чехова? В какой-то мере об этом можно судить по его письму от ноября 1903 года. «Я все похварываю, — пишет он одному из своих знакомых, — начинаю уже стариться, скучаю здесь в Ялте и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что как литератор должен бы видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном, а что помельче, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде»¹.

Чехов был очень скромным человеком, всегда критически, а подчас и явно несправедливо оценивал свои творческие возможности и свершения. Нет сомнения — и на этот раз в его признании много преувеличений. Не смог бы он написать ничего, а тем более «Вишневый сад», если бы жизненные подробности действительно слились у него «в одноцветное, серое поле». И все же письмо это очень важно, так как показывает, в каком направлении шли его размышления, как осмыслялись зреющие революционные события. «Жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее» — разумеется, люди, так или иначе причастные к этим событиям, — вот главный вывод Чехова.

Однако Антон Павлович никогда не был созерцателем. Писатель, по его убеждению, должен быть гражданином, своим творчеством он призван служить людям, содействуя прогрессивному общественному развитию. Вот и теперь свою задачу он видел не только в том, чтобы не отставать от жизни, правильно понимать развивающиеся события. Он стремился принять в них активное участие. Разумеется, в качестве писателя. Наблюдения Максима Горького, которого связывала с Чеховым сердечная дружба, живое тому свидетельство. В 1901 году Горький общался в одном из

¹ А. П. Чехов. Поли. собр. соч. и писем в 30-ти томах, т. 11. М., «Наука», 1982, с. 303.

своих писем: «А. П. Чехов пишет какую-то большую вещь и говорит мне: «Чувствую, что теперь нужно писать не так, не о том, а как-то иначе, о чем-то другом, для кого-то другого, строгого и честного». Полагает, что в России ежегодно, потом ежемесячно, потом еженедельно будут драться на улицах и лет через десять — пятнадцать додерутся до конституции. Путь не быстрый, но единственно верный и прямой...»

Отметим, что путь, предсказанный Чеховым — драка на улицах в течение 10—15 лет, — показавшийся Горькому, активному участнику революционных событий, слишком долгим, удивительно точно предугадывал реальное развитие событий. Чехов ошибся лишь на один год. До 1917 года оставалось 16 лет.

Итак, обращение к новым людям — «строгим и честным» — требовало, по убеждению писателя, новых тем, новых художественных решений («нужно писать не так, не о том, а как-то иначе, о чем-то другом...»). О чем же? Как? Предстоящая работа над «Вишневым садом» и явилась поиском ответов на эти вопросы. Видимо, Чехов прекрасно понимал, что он ставит перед собой весьма сложную задачу, поэтому с самого начала он и определяет для этого такой удивительно большой срок. Впервые упомянув 22 апреля 1901 года о желании написать пьесу, он далее говорит в письме к О. Л. Книппер: «И я напишу, если ничто не помешает, только отдам в театр не раньше конца 1903 года». «Если ничто не помешает...» Иными словами — если смерть не прервет работу. И вот в этих условиях он отводит на нее более двух с половиной лет! То есть заведомо всю оставшуюся ему жизнь. И еще с риском, что ее может не хватить...

Творческая история пьесы подтверждает, что и тут расчет Чехова был поразительно точным. На работу ушло действительно около двух с половиной лет напряженнейшей работы. Особенно долго вынашивался замысел произведения. Тут-то и нужно было определить, как писать в новых исторических условиях, что и как сказать людям в этом итоговом произведении. Потребовались не только долги и напряженные размышления. Раздумья подкреплялись творческими экспериментами.

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М., «Художественная литература», 1951, с. 150.

В самой общей форме замысел пьесы определился уже весной 1901 года. Чехов собирался писать комедию. Так, сообщая 22 апреля 1901 года, что напишет пьесу для Художественного театра, он тут же поясняет: это будет «4-актный водевиль или комедия». Решение это останется неизменным до конца. Завершая пьесу, он скажет: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...»

Мысль о том, что писать надо «как-то иначе», для «кого-то другого, строгого и честного», начала овладевать писателем уже во второй половине девяностых годов, что и привело к заметному изменению тональности его произведений тех лет. Однако намерение существенно перестроить свою художественную систему окончательно определилось у писателя в самом начале двадцатого века после завершения работы над пьесой «Три сестры» и ее премьеры на сцене Московского Художественного театра, когда он убедился, что его оптимистические чаяния не прозвучали в спектакле в должной мере. В том же убедили его и другие постановки, в том числе в Киеве. После извещения об этом спектакле, имевшем успех, Чехов и заявил 7 марта 1901 года: «Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу».

Итак, главная забота — исключить толкование его пьес как гнетущих драм русской жизни. Отсюда установка на комедию, причем комедийное начало понимается им как синоним бодрого, оптимистического тона, который подсказывался общественной обстановкой в стране. Новая пьеса должна была выразить это оптимистическое настроение более полно, определенно и ярко.

Так в самой общей форме вырисовывался весной 1901 года замысел нового произведения Чехова. Однако далее началось самое сложное — поиски подходящего сюжета, новых средств художественной выразительности, отвечающих этому замыслу. Чехов начал эти поиски со своеобразного подведения итогов уже выработанной во второй половине девяностых годов манеры письма, стремясь привести ее в соответствие с новыми творческими задачами. Только так можно объяснить тот факт, что значительную часть времени, отведенного им для написания пьесы, он тратит на работу над «Архиереем». Началась она в марте 1901 года, а закончен был рассказ и отослан в журнал 20 февраля 1902 года. Писался он трудно. И болезнь мешала. В одном из своих писем Чехов сообщал, в частности, редактору: «Рассказ

давно кончил, но переписывать его было трудновато; все нездоровится... Нездоровится, хоть плюнь».

Удивительный получился рассказ! Написанный в сумрачные, ненастные дни ялтинской зимы, которую так не любил Чехов, созданный человеком, приговоренным к смерти, он полон весеннего света, торжественного, праздничного колокольного звона, радостного, светлого взгляда на мир.

Это звучание не задано с самого начала. Лишь постепенно оно начинает преобладать в рассказе, герой которого доживает свои последние дни. Оптимистический, жизнеутверждающий тон определяется глубоким философским смыслом рассказа. Повесть о приближающемся смертном часе и смерти героя выливается в гимн неистребимой, торжествующей жизни.

Рассказ не только утверждал победу жизни над смертью. Как и в произведениях второй половины девяностых годов, жизни, опошленной мелочными эгоистичными интересами и заботами, противопоставлялось стремление человека к иной жизни — широкой, свободной, отвечающей высокому предназначению человека. И все же произведение это, видимо, не вполне удовлетворило писателя. Волнующие Чехова общественно-политические события получали здесь пока что весьма обобщенное философско-поэтическое освещение. Теперь это уже не могло удовлетворить писателя.

Ко времени окончания «Архиерея» замысел «Вишневого сада» остается пока достаточно общим. Нет еще названия пьесы. В письме к О. Л. Книппер Чехов говорит о пьесе: «Она чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет, и я еще сам не понимаю, какая она, что из нее выйдет, и меняется она каждый день». Ушла зима 1901—1902 года, потом весна. Летом работа над пьесой ведется достаточно интенсивно, но вскоре приостанавливается. Не продвинулась она существенно и осенью. 1 октября 1902 года Чехов сообщает Станиславскому, что сюжет для пьесы у него уже есть, но «пока еще не хватает пороху». Вскоре пьеса вновь откладывается в сторону и начинается работа над рассказом «Невеста», в ходе которой, судя по всему, и было наконец найдено то, чего все еще недоставало для завершения «Вишневого сада». И опять работа идет медленно и трудно. Чехов начал писать рассказ в октябре 1902 года, а окончательная его редакция определилась лишь в мае—июне 1903 года.

В «Невесте» сохраняется схема конфликта, типичного

для рассказов девятых годов. Однако она наполняется теперь новым содержанием. Надя не только понимает духовное убожество своего жениха и всей окружающей ее жизни. Она порывает с семьей, женихом и уходит навстречу новой жизни. И жизнь эта не разочаровывает ее.

Новой для Чехова является и фигура Саши, который не только помогает Наде понять истинную цену всего того, к чему она так привыкла, но и приобщает ее к мыслям о новой жизни, помогает начать ее. В первоначальных вариантах весьма прозрачно говорилось о том, что Надя уходит в революцию.

В окончательной редакции учитель Нади рисуется как образ чудака и мечтателя. Он — воплощение доброго, хорошего начала, но сегодняшняя жизнь уже обошла его. После того, как Надя пожила в Петербурге, Саша показался ей при новой с ним встрече серым, провинциальным, «от Саши, от его слов, от улыбки и от всей его фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно стертым и, быть может, уже ушедшим в могилу».

Старый мечтательный альтруизм уходил в прошлое, считал Чехов, но продолжал делать доброе дело, заражая людей мечтой о светлом будущем, открывая им глаза на пошлость паразитарного существования. Саша толкнул на новый путь Надю. И, надо думать, не ее одну. Между тем жизнь идет вперед. Появляются новые люди, которые, видимо, более трезво смотрят на будущее, умеют не только мечтать о нем, но и искать к нему реальные пути. С такими людьми, судя по всему, и встретилась Надя в Петербурге. Только этим ведь и можно объяснить ее новый взгляд на своего первоучителя.

В «Невесте» сохранилась философская основа «Архиерея». Ведь и тут умирает герой — Саша. Кстати сказать, умирает от чахотки и о своей болезни говорит — уже накануне смерти — почти буквально словами Чехова. Когда Надя в Москве тревожно сказала Саше, что он болен, он ответил ей: «Нет, ничего. Болен, но не очень...» Герой умирает, а жизнь продолжается. Та же схема, однако на этот раз наполняется она новым содержанием. Теперь это не просто неуклонное движение жизни, но и развитие прогрессивных идей, преемственная смена поколений передовых людей. И в художественном плане это было продолжение и развитие традиций как предшествующего творчества писателя, так и литературы семидесятых годов.

Таким был первый непосредственный отклик писателя на зреющие в России революционные события. Отклик очень своеобразный, совсем не похожий на горьковский, особенно на его революционно-романтические песни о буревестнике и о соколе. И это, конечно, не могло не смутить кое-кого из современников писателя. Ведь именно Горький был уже тогда признанным буревестником революции, именно его произведения были своеобразным эталоном художественного отклика на близящуюся бурю.

Показательна в этом отношении беседа, которая состоялась между Чеховым и Вересаевым. Вересаев рассказывает: «Антон Павлович спросил:

— Ну, что, как вам рассказ?

Я помялся, но решил высказаться откровенно.

— Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут.

Глаза его взглянули с суровой настороженностью.

— Туда разные бывают пути»¹.

Это был мудрый ответ. В революцию и в самом деле вели разные пути. Своим путем шел к ней Горький, своим, непроторенным, Чехов, выходящими из разных слоев русского общества были их герои, очень различны были и те художественные средства, к которым прибегали писатели для того, чтобы способствовать приближению грядущей революционной бури. Это и являлось лучшим показателем размаха зреющих событий, наглядным подтверждением того исторического факта, что идеи революции 1905 года созревали в самых широких демократических кругах русского общества.

Завершение работы над рассказом «Невеста», видимо, помогло Чехову окончательно определить для себя идейно-историческую и философскую основу «Вишневого сада». Наступал заключительный этап работы. Уже во многом выношенные образы уточнялись, начинали жить и действовать. Но работа и теперь шла медленно и трудно. Мешала все усиливающаяся слабость. Однако, несмотря на это, Чехов оставался неумолимо требователен к себе. Превозможная болезнь, успокаивая друзей в театре, нетерпеливо ждавших пьесу, писатель шлифует и дорабатывает ее с особенной тщательностью. «Дусик мой, — пишет он жене 9 октября 1903 года, — здоровье мое гораздо лучше, я попол-

¹ «Чехов в воспоминаниях современников», с. 450.

нел от еды, кашляю меньше, а к 1-му ноября, надеюсь, будет совсем хорошо. Настроение у меня прекрасное. Переписываю пьесу, скоро кончу, голубчик, клянусь в этом... Уверяю тебя, каждый лишний день только на пользу, ибо пьеса становится все лучше и лучше и лица уже ясны». Насчет поправки и хорошего самочувствия — все это традиционные для Чехова слова, призванные утешить и успокоить близких. Также он будет говорить о состоянии своего здоровья и накануне смерти. Но работа над пьесой шла к концу, и вскоре она действительно была отослана в Москву в Художественный театр. Начались волнения, связанные с подготовкой спектакля.

В основу «Вишневого сада» легла мысль о процессе общественно-исторического развития России на протяжении второй половины XIX — начала XX века. Смена хозяев вишневого сада является своеобразным символом этого процесса. Рассказывая о судьбе дворянского поместья, Чехов получает возможность скупно, но точно наметить существенные вехи в общественно-историческом развитии России. Герои вспоминают о прошлом усадьбы, когда ее хозяева жили доходами с вишневого сада, обрабатывавшегося крепостными мужиками. Это был еще век телег, на которых и развозили вишню по рынкам больших городов. Для одних персонажей пьесы это пора далекого, милого, беззаботного детства, для других — воспоминание о крепостном рабстве. Давно рухнуло крепостническое хозяйство, но оно многое определило в облике героев пьесы — живых реликвий этого прошлого. Это Гаев и Раневская, это Пищик, наконец — старый слуга Фирс. Теперь иные времена — век телеграфа и железных дорог, век разработки естественных богатств, век капиталистической предпринимательской деятельности. Это новое время и представляет в пьесе богатеющий, набирающий силы купец и предприниматель Лопехин.

Судьба имения сюжетно организует пьесу. Уже в первом акте, сразу после встречи Раневской, начинается обсуждение, как спасти заложенное и перезаложенное имение от торгов. Проблема эта будет приобретать все большую остроту, пока в третьем акте не наступит развязка. Имение продано. Четвертый акт — прощание с усадьбой его бывших хозяев.

На первый взгляд все это достаточно традиционно. Ведь такие сюжеты неоднократно использовались до

Чехова в русской литературе, в том числе такими выдающимися его предшественниками, как М. Е. Салтыков-Щедрин, А. Н. Островский. Однако Чехов не только оригинально подходит к разработке традиционной темы и сюжетной схемы. Без этого, как известно, нет и не может быть сколь угодно значительного художественного произведения. Традиционная сюжетная схема оказывается использована Чеховым для создания произведения, представляющего собой дерзкое нарушение, казалось бы, незыблемых традиций и законов драматургического жанра.

В самом деле, к чему обязывал Чехова избранный им сюжет? Рассказать о столкновении действующих лиц, в процессе которого и должна определиться судьба имения. Так бывало и в жизни, и в дочеховской драматургии. Пьесы неизменно строились на борьбе антагонистических сил, в них всегда были конкретные виновники несчастия, поверженности героев. Ничего подобного нет, однако, в «Вишневом саду». Будущий владелец сада — Лопехин — делает все, чтобы помочь Раневской спасти имение от продажи, что же касается его незадачливых хозяев, то они оказываются способны лишь на сетования и пустые разглагольствования. Борьбы действующих лиц как раз и нет в пьесе. Но ведь эта борьба всегда являлась основой сюжетных перипетий или интриги, в которой и воплощалось развитие драматургического действия. Получается, следовательно, что в «Вишневом саду» нет в привычном смысле и развития действия. В чем же, однако, ее сценичность?

Первое, что приходится в этой связи признать, — Чехова не столько занимает сама смена хозяев вишневого сада, сколько нечто другое более важное. Предстоящая продажа имения за долги является для него лишь поводом для выяснения событий и обстоятельств иного масштаба и значения. Не столкновение старых и нового владельцев вишневого сада интересует Чехова. Ему хочется рассказать о столкновении прошлого и настоящего России, о зарождении ее будущего. Эта мысль заложена уже в названии пьесы.

Вишневый сад — прекрасное творение природы и рук человеческих. О цветущем вишневом саду сказано в описании обстановки первого действия. О его красоте говорят уже в начале пьесы. Тут же Гаев сообщает, что сад их упоминается в «Энциклопедическом словаре». «Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, — говорит Любовь Андреевна, — даже замечательное, так это только наш вишневый

сад». А когда распахнут окна в сад, Любовь Андреевна воскликнет: «Какой изумительный сад! Белые массы цветов, голубое небо...»

Однако сад в пьесе это и символ, причем весьма многозначительный. Для Любви Андреевны он неразрывно связан с воспоминанием о ее детстве, о безвозвратно утраченной чистоте и молодости, о времени, когда она была так беззаботна и счастлива. Была такой же, какова сегодня ее дочь Аня. Недаром же Гаев говорит Ане сразу при встрече: «Как ты похожа на свою мать! (Сестре.) Ты, Люба, в ее годы была точно такая». Вот об этом прекрасном прошлом и вспоминает Раневская, глядя через распахнутое окно детской комнаты на цветущий сад: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела оттуда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (Смеется от радости.) Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...»

Однако вишневый сад не только символ чистоты и молодости. Это и хозяйственная основа имения в его прошлом, неразрывно связанная с крепостным рабством. «Подумайте, Аня,— говорит Петя,— ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...» Каких голосов? Для читателей и зрителей Чехова не было сомнения — в этой осторожной по цензурным соображениям фразе речь шла о голосах замученных в этом саду крепостных рабах.

Так с образом вишневого сада оказываются связаны размышления о социальном укладе русской жизни. Прежде всего о ее прошлом укладе. Но тут же и о настоящем. Имение в долгах, как его сохранить, как спасти прекрасный сад? И выясняется, что сделать это невозможно. Сад потерял свое коммерческое значение и поэтому обречен. «Замечательно в этом саду,— говорит Лопахин,— только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает». Вот так и получается, что сохранить имение можно, лишь вырубив сад и отдав землю в аренду под дачные участки. И вишневый сад гибнет, хотя его новый хозяин знает его эстетическую ценность. В угаре успеха, вернувшись с торгов, он с гордостью воскли-

кает, что «купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете». Но эстетика — эстетикой, а дело — делом, и в конце своего победного монолога Лопахин заявляет: «Приходите все посмотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!» Так оно и будет. Четвертый акт завершится под аккомпанемент рубки вишневого сада.

С садом связаны и рассуждения о будущем. Нет — не Гаева и Раневской. У них нет будущего. Будущее для них — это как-то прожить. Ему — теперь уже в качестве банковского служащего, хотя окружающие и не верят в его служебную карьеру — очень уж ленив. У нее мысли о будущем еще проще — пожить там, в Париже, со своим возлюбленным столько, насколько хватит тех пятнадцать тысяч, которые прислала для Ани ее бабушка.

Тема будущего в пьесе — это прежде всего тема молодежи: Пети и Ани. В первую очередь Пети. Пожалуй, это единственный человек в пьесе, для которого будущее существует как осознанная реальность, с которой он и соотносит сущее, во имя которого живет. Он понимает красоту вишневого сада, видимо, глубже всех других в пьесе. Но он лучше других видит также, что сад не только опорочен рабским прошлым, но и обречен настоящим, в котором нет места прекрасному, где торжествует хищнический практицизм лопахиных. Однако будущее рисуется ему как торжество не только справедливости, но и красоты. Вот почему, когда Аня сетует, что перестает любить свой вишневый сад, Петя говорит ей: «Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест». А после продажи имения, пытаясь утешить мать и явно вторя Пете, Аня говорит: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь...»

Весьма показательно, что и Лопахин, определяя судьбу вишневого сада, пытается оправдать свои деловые начинания заботой о будущем. Для него это навязчивая идея «размножения дачников», разговоры о появлении в будущем некоего нового сословия. «До сих пор в деревне были,— говорит он,— только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад

станет счастливым, богатым, роскошным...» И в час своего торжества новый владелец имения Ермолай Лопехин, пригласив посмотреть, как он хватит топором по саду, тут же восклицает: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь... Музыка, играй!» Этих слов Лопехина никто не принимает всерьез. Да и верит ли он сам в свои разглагольствования о дачниках? Во всяком случае, прощаясь с Лопехиным, Петя Трофимов говорит ему: «Знаешь, мы, пожалуй, не увидимся больше, так вот позволь мне дать тебе... совет: не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать. И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать... Как-никак, все-таки я тебя люблю». И Лопехин не возражает Пете. Тем показательнее, однако, это стремление Лопехина как-то оправдать свои дела будущим.

Как видим, размышления и споры о вишневом саде, о его прошлом, ближайшем и отдаленном будущем все время выливаются в суждения и дискуссии о настоящем, прошлом и будущем России. Несомненно также, что вся та эмоциональная атмосфера, которая связана в пьесе с образом вишневого сада, служит утверждению его непреходящей эстетической ценности, утрата которой не может не обеднить духовной жизни людей. Но раз это так, то неизбежен отсюда и вывод. Если неумолимая логика жизни, жизни той, что есть, обрекает сад на гибель, то естественно и отрицание строя этой жизни, стремление к новой жизни, которая призводит всю Россию превратить в цветущий сад.

Таковы были глубокие философские основы чеховских размышлений о вишневом саде и его судьбе. Они-то и ведут нас к главному в пьесе — к мысли о людях, их жизни в прошлом и в настоящем, об их будущем.

История вишневого сада, отношение к нему героев многое выявляют и объясняют в их характерах, в их психологии. Как мы помним, Петя убеждает Аню, что каждый листок в их саду напоминает о замученных здесь крепостных рабах. Вспомним — крепостное право не было для Чехова книжным явлением исторического прошлого. Крепостными крестьянами были его дед и даже отец. Дед выкупился из крепостной неволи в 1841 году, когда отцу Антона Павловича было 16 лет. Крепостными были также и предки матери Чехова. Им было создано много отталкивающих образов закоренелых крепостников, мало изменившихся и после па-

дения крепостного права. Очень остро воспринимал Чехов и те пережитки крепостничества, которые старательно маскировались внешней благовоспитанностью и красноречивыми излияниями на темы свободы и народолюбия. В 1897 году 19 февраля он записывает в дневнике: «Обед в «Континентале» в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на темы о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п., в то время когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, — это значит лгать святому духу».

И это не единичное впечатление. Среди записей Чехова читаем: «Как теперь мы удивляемся жестокостям, какими отличались христианские мучители, так и со временем будут удивляться лжи, с какою теперь борются со злом, служа лицемерно тому же злу; например, говорят о свободе, широко пользуясь услугами рабов».

Могут показаться странными образы хозяев вишневого сада, написанные вроде бы с известным сочувствием, окруженные некой лирической дымкой. Дымка эта буквально завораживала иных постановщиков пьесы. И тогда рождались спектакли, исполненные глубокой печали по поводу не только гибели вишневого сада, но и обездоленности его прежних владельцев. Такую интонацию уловил Чехов и в первой постановке «Вишневого сада» Московским Художественным театром, и это так огорчило его, что он написал: «Сгубил мне пьесу Станиславский». А в другом письме утверждал: «Немирович и Алексеев (Станиславский. — Г. Б.) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал...» Что же написал Чехов?

Вот торжествующий Лопехин, переполненный после покупки имения противоречивыми чувствами, восклицает: «Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (Топочет ногами.) Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню». Но многое ли изменилось с тех времен? Не для тех, которые выбились в купцы, а для подавляющего большинства, для того трудового народа, к которому принадле-

жал когда-то и Ермолай Лопухин. Во втором действии Петя Трофимов говорит: «Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют, а между тем у всех на глазах рабочие едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота... И, очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим».

Мало что изменилось и в усадьбе Раневской. Работники и прислуга и сейчас живут тут впроголодь. Это вынуждена признать даже Любовь Андреевна. Мать Яши, которая пришла из деревни проведать своего сыночка, вторые сутки сидит где-то в людской — в помещении для слуг — и даже подумать не может о том, чтобы переступить порог барского дома.

В пьесе прослеживается и другая, более сложная связь прошлого и настоящего. Тот же Трофимов, которому Чехов явно поверяет ряд своих сокровенных мыслей, говорит Ане: «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней...» Крепостничество и его пережитки, все современные, усовершенствованные формы порабощения и эксплуатации человека ужасны не только вопиющей несправедливостью по отношению к людям труда. Они противоестественны и потому, что уродуют, нравственно и физически калечат и тех, кто принадлежит к господствующим классам общества, во имя благополучия которых эти порядки существуют, поддерживаются и охраняются.

Нельзя сказать, чтобы эта мысль была новой в мировой литературе. Великие предшественники и современники Чехова немало сделали для того, чтобы обнажить противоречивость господствующего социального строя. Но никому до Чехова не удавалось показать это с такой неопровержимой убедительностью, прослеживая при этом не особые драматические или трагические обстоятельства, а всего лишь прозу повседневных житейских мелочей. С особым размахом и вместе с тем с поразительной даже для Чехова ювелирной тонкостью и изяществом делает он это и в «Вишневом саде».

Сказанное прежде всего относится к образу Раневской, образу противоречивому, зыбкому, все время предстающему

перед нами в каком-то новом освещении. То это кающаяся, жаждущая искупления своих грехов несчастная женщина, то динично беспечная барынька, отправляющаяся к парижскому любовнику проматывать деньги, принадлежащие ее дочери. То человек с душой, широко открытой прекрасному, то — обитательница прокуренного, промозглого парижского вертепа. То сердечный, отзывчивый человек, то обескураживающая своим патологическим эгоизмом вздорная, капризная барыня. И в то же время она чем-то подкупает нас... Может быть, кажущейся искренностью и непосредственностью, возможно, своей добротой. Когда-то она, видимо, и была такой. Лопухин на всю жизнь запомнил тот день, когда она утешила и приласкала его — подростка, избитого пьяным отцом. Он и сейчас испытывает к ней самые добрые, сердечные чувства. А может быть, и влюблен в нее, влюблен тайно, не признаваясь в этом даже самому себе? Во всяком случае он полон готовности помочь, проявить внимание, выполнить любую ее просьбу.

Что же, однако, является определяющим в образе Раневской? Чехов всегда в таких случаях заботится о том, чтобы мы могли судить о человеке не только по его словам и намерениям, но и по делам. Дела человека, неумолимая проверка его жизнью — вот что определяет у Чехова окончательное суждение о персонаже.

Раневскую характеризуют не только слова, но и дела. В пьесе находим даже своеобразный микросюжет, весьма в этом отношении показательный. Речь идет о меняющемся отношении Раневской к телеграммам своего любовника. Когда она в первом действии появляется в имени, ее уже ждут телеграммы из Франции. Любовь Андреевна рвет их, не читая. «С Парижем кончено», — заявляет она. Тут же Аня вспоминает, как умер ее отец, а через месяц утонул брат. «Мама не перенесла, ушла, ушла без оглядки... — говорит она. — Как я ее понимаю, если бы она знала!» По-иному оценивает Раневскую Гаев. «Она хорошая, добрая, славная, я ее очень люблю, но как там ни придумывай смягчающие обстоятельства, все же, надо сознаться, слова порочна. Это чувствуется в ее малейшем движении». Слова эти можно было бы принять за обычное фанфаронство Гаева, но произносятся они в ту минуту, когда он единственный раз осмеливается взглянуть правде в глаза. «Если против какой-нибудь болезни предлагается очень много средств, — признается он тут, — то это значит, что она не-

излечима. Я думаю, напрягаю мозги, у меня много средств, очень много и, значит, в сущности ни одного».

Второе действие. Своеобразная исповедь Раневской. И то, что она сообщает здесь, заставляет уже с большим вниманием относиться к горькому признанию Гаева. Тут Любовь Андреевна говорит, что всегда сорила деньгами как сумасшедшая, что вышла замуж за человека, который только то и умел, что делать долги, и умер от неумеренного употребления шампанского. Не успев похоронить мужа, а может быть, еще и при его жизни, она полюбила другого и сошлась с ним. Потом вскоре смерть сына. «Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а он за мной... безжалостно, грубо. Купила я дачу возле Ментоны, — продолжает рассказывать Раневская, — так он заболел там, и три года я не знала отдыха ни днем, ни ночью; большой измучил меня, душа моя высохла. А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж, и там он обобрал меня, бросил, сошелся с другой, я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно... И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей... (Утирает слезы.)». Все так, но тут же она достает из кармана новую телеграмму, полученную из Парижа. Эту она прочла и сообщает, что любовник ее просит прощения, умоляет вернуться. Впрочем, телеграмма тут же рвется.

Третье действие. Столкновение Раневской с Петей, который призывает ее смотреть правде в глаза. Раневская просит пощадить ее. «Ведь я родилась здесь, — говорит Любовь Андреевна, — здесь жили мой отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом... (Обнимает Трофимова, целует его в лоб.) Ведь мой сын утонул здесь... (Плачет.) Пожалейте меня, хороший добрый человек». Да, плачет. Но вот она вынимает из кармана платок и роняет телеграмму. И тут же признается, что на деле думает она о Париже, о своем любовнике. Он ведь, уверяет она, одинок, болен, несчастлив, «а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок...». А в конце признается, что это камень на ее шее, что она идет с ним на дно, но жить без него не может.

В финале Любовь Андреевну провожают в Париж. А когда Гаев говорит ей, что теперь она выглядит хорошо, Раневская соглашается. «Да. Нервы мои лучше, это правда. (Ей подают шляпу и пальто.) Я сплю хорошо... Девочка моя, скоро мы увидимся... Я уезжаю в Париж, буду жить там

на те деньги, которые прислала твоя ярославская бабушка на покупку имения (для Ани.— Г. П.) — да здравствует бабушка! — а денег этих хватит ненадолго». Она ли говорила, и так горячо, так искренне, что не может жить без вишневого сада? Такова Раневская.

Возникает вопрос — во имя чего же создан этот удивительный сценический образ? Во имя обличения ненавистных Чехову крепостников? Но, когда он писал такие образы в прошлом, его отвращение к ним не оставляло никакого сомнения. А тут пойдя взвесь, чего больше заслуживает Любовь Андреевна — осуждения или сострадания, того сострадания, которое вызывают у нас тяжело и безнадежно больные люди? Нет, в пьесе обличаются в первую очередь не персонажи, а нечто более важное для Чехова — те порядки, которые сделали их такими, какие они есть.

Гаев — еще одна разновидность людей, порожденных крепостничеством. Посмеиваясь, он сообщает: «Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах...» Умение жить на чужой счет не задумываясь — коренная особенность его натуры. Ему 51 год, но он все еще беспомощный недоросль, не умеющий без Фирса ни раздеться, ни одеться. Единственный его интерес — бильярдная игра. И при всем том — барское самомнение, барски спесивые замечания в адрес оружающих и неудержимые словоизвержения то на тему народолюбия, то о декадентах, то по поводу планов спасения имения, то еще о чем-нибудь. И во всех случаях это настолько очевидное пустословие, что близкие ему люди неизменно останавливают его, напоминая, что он должен молчать. Молчать, чтобы не срамиться. Но в том-то и беда, что молчать он не может, как не может отвыкнуть сосать леденцы, не может не оживляться при стуке бильярдных шаров. Вот он после торгов возвращается в только что проданную и уже не принадлежащую ему усадьбу. Левою рукой он утирает слезы, а правой подает Фирсу покупки — анчоусы и керченские сельди. Плачет и говорит: «Сколько я страдал!» А далее следует ремарка: «Дверь в бильярдную открыта; слышен стук шаров и голос Яши: «Семь и восемнадцать!» У Гаева меняется выражение, он уже не плачет. Да, он барски спесив и груб не только с Яшей, но и с Лопахиным. И все же — прежде всего он жалок. Вот и Яша, понимая полную беспомощность Гаева, открыто смеется над ним, смеется прямо ему в лицо. И вновь та же мысль: породивший этого великовозрастного недоросля строй смертель-

но опасен для человека, потому что разрушает, опустошает человеческую личность.

В том же ключе нарисован еще один персонаж — частый гость Гаева местный помещик Симеонов-Пищик, весь поглощенный поисками денег для уплаты процентов. Хорошо сказал ему Трофимов: «Если бы энергия, которую вы в течение всей вашей жизни затратили на поиски денег для уплаты процентов, пошла у вас на что-нибудь другое, то, вероятно, в конце концов вы могли бы перевернуть землю». Все перерождается крепостническим укладом, в том числе и неумная энергия, если она присуща человеку. И она оказывается отмечена той же мертвенной печатью паразитизма.

Барский уклад растлевает не только самих хозяев. Чехов показывает, что он пагубен для всех, кто оказывается к нему причастен, кто с ним сживается. И тут вновь обилие складывающихся в этих условиях характеров. Это и убежденный раб, раб до мозга костей, старый слуга Фирс, искренне считающий, что отмена крепостного права была великим несчастьем. Тут же глупенькая, беззащитная Дуняша, рядящаяся барышней. Наконец, худшая разновидность, порожденная этой средой, — омерзительная, наглая фигура лакея Яши, которому так премило живется под крылышком добрейшей Раневской.

Таково прошлое, которое существует в противоречивом единстве с настоящим, с тем новым, что привносят в современную жизнь лопахины.

Лопахин, может быть, наиболее сложный и противоречивый образ пьесы. Чехов проявлял большую озабоченность выбором актера на эту роль. Станиславскому он сообщал: «Когда я писал Лопахина, то думалось мне, что это Ваша роль... Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов...» Тут же Чехов назвал эту роль центральной в пьесе. В другом письме утверждал, что если она будет отдана слабому актеру, то провалится не только роль, но и вся пьеса.

И в самом деле, перед нами не ординарный купец. Это человек, умеющий не только с размахом вести дело, наживать деньги, но и широко мыслить. Во время одной из своих бесед с Петей Лопахин говорит: «Надо только начать делать что-нибудь, чтобы понять, как мало честных, порядочных людей. Иной раз, когда не спится, я думаю: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочай-

шие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы понастоящему быть великанами...» Но именно потому, что ему доступно такое широкое мышление, он не может не понимать, как отличается от должного облик не только тех несчастных, не порядочных людей, но и жизнь его самого.

Что же, Лопахин добр, он всей душой готов помочь Раневской, но в конечном счете именно он выдворяет ее из родового гнезда. Он понимает и чувствует красоту вишневого сада, но именно он вырубает его, хотя ему-то — богатей — нечего бояться разорения. Лопахин отзывчивый человек. Петя признается, что любит его за то, что у него тонкая, нежная душа. Тем одиознее его бестактность в финале, когда рубить вишневые деревья начинают, не дождавись отъезда старых владельцев. Мелочи вроде бы, но ведь именно из них и складывается жизнь. А Лопахин достаточно умен и чуток, чтобы понять, как она неприглядна. Уже расставаясь с Петей, он между прочим признается: «Когда я работаю подолгу, без усталости, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую». Вот в этом-то и состоит глубокая противоречивость образа Лопахина, отражающая противоречивость самой действительности. По своей натуре он бы мог быть добрым и отзывчивым, служить красоте, однако живет совсем не так, а по тем законам, которые диктуются его предпринимательской деятельностью. Она и только она определяет его решающие поступки. Вот почему он и конфузится, конфузится даже в день своего торжества. Отсюда же столь неожиданное завершение его похвальбы после торгов: «О, скорее бы все это прошло, — говорит Лопахин, — скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». Нет сомнения, что и нелепые его рассуждения о размножении дачников тоже связаны с его беспокойной совестью.

Так раскрывается в пьесе противостественность как дворянского паразитизма, так и пришедшего ему на смену капиталистического хищничества. Вместе с тем определяется закономерность, историческая обоснованность отречения таких людей, как Петя Трофимов, не только от наследия феодального прошлого, но и от лопахинщины. Когда Лопахин предлагает Пете денег в займы, говоря, что хорошо заработал и дает их ему попросту, тот отвечает: «Дай хоть двести тысяч, не возьму. Я свободный человек. И все, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который

носится по воздуху». Это отречение и дает Трофимову силу отстаивать свою свободу, не бояться ни гонений, ни нищеты, ни болезней, побуждает с гордостью носить кличку «облезлый барин».

Образ Трофимова был подсказан Чехову современным студенческим движением, за которым писатель следил с пристальным вниманием. Он хорошо знал о зверских расправах с молодежью полиции и царских тюремщиков. Были у него и письма от революционно настроенных студентов. Вот что писал ему, в частности, Михаил Лавров, сын его хорошего знакомого, издателя журнала «Русская мысль» В. М. Лаврова: «Пора провести границу между практической мудростью и верой в широкие теории будущего. Пора осознать необходимость гибели, так как только при этом сознании можно жить для далекого будущего... Наступает время, когда жизнь становится наслаждением. Таков новый век!»¹. А сведения, которые приходили к Чехову, подтверждали, что мысли, высказанные его молодым корреспондентом, его убежденность, готовность к самопожертвованию — не фразы, что именно так и вели себя сотни и тысячи молодых людей, вели себя на деле — и под нагайками полиции, и в царских застенках.

Конечно, Чехов, хорошо помнивший о цензуре, не мог рассказать обо всем этом в пьесе. «Меня главным образом пугала... — писал он, завершив пьесу, — недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?» И Чехов ограничился тем, что создал психологический тип такого молодого человека, не касаясь его революционных действий и тех его убеждений, которые были непосредственно с ней связаны. Но он выделил в своем герое, как казалось писателю, главное — уверенность, что старая жизнь и старая мораль отжили, что занята заря новой жизни, что люди уже устремляются к ней, что надо идти с ними или помогать им. Эти мысли и отстаивает Трофимов, отстаивает с юношеским энтузиазмом, угловатостью и максимализмом.

Порой Трофимов кажется в связи с этим смешным, нелепым человеком. Однако так воспринимают его далеко не все действующие лица. Ничего смешного в словах и по-

ступках Пети не находит Аня. Не склонен иронизировать по его поводу Лопехин. Отказ бедного студента от предложенных ему денег, слова о высшей правде, сопровождающие этот отказ, — все это, казалось бы, может лишь позабавить преуспевающего дельца. Однако сцена строится совсем в ином ключе.

Трофимов. ...Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах.

Лопехин. Дойдешь?

Трофимов. Дойду.

Пауза.

Дойду или укажу другим путь, как дойти.

(Слышно, как вдали стучат топором по дереву.)»

Как видим, и слова Пети и его поступок вызывают у Лопехина не усмешку, а глубокое раздумье на важную для него, болезненную тему — о смысле и цели жизни. Тут не ирония, а зависть, Лопехин явно завидует цельности и убежденности «облезлого барина», тому его богатству, которого так недостает этому богатею.

Иронизирует над Петей Раневская. Пытаясь в разговоре с Трофимовым отстоять свое право на постыдную связь с парижским любовником, переходит от неудавшейся обороны к наступлению. В ответ на слова Пети: «Я выше любви!» — Раневская кричит: «Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа. В ваши годы не иметь любовницы!..» Именно эти слова Раневской ошеломляют его:

Трофимов (в ужасе). Это ужасно! Что она говорит?! (Идет быстро в залу, схватив себя за голову.) Это ужасно... Не могу, я уйду... (Уходит, но тотчас же возвращается.) Между нами все кончено! (Уходит в переднюю.)»

Что можно сказать об этой сцене, которая почти во всех постановках «Вишневого сада» являлась источником всеобщего веселья? Прежде всего следует отдать себе отчет, что тут нет ничего наигранного; Петя действительно в ужасе от слов Раневской, на протяжении всего этого эпизода он предельно серьезен, и негодование его абсолютно искренне. Другое дело, что именно эта серьезность и кажется Раневской комичной. И еще одному человеку все это кажется смешным — Варе, смешным и не-

¹ «Литературное наследство». Чехов. т. 68. М., «Наука», 1960, с. 453—454.

правдоподобным. Самозабвенно исполняя роль неусыпного стража судьбы и интересов ее хозяев, стремясь и тут не оплошать, Варя не спускает глаз с молодой парочки — Пети и Ани, бдительно следит за каждым их шагом. В этом причина той неприязни, которую испытывает к ней Петя. И раздражает его в первую очередь не то, что за ним следят. Его возмущает, что его не понимают, что ему не верят.

«Т р о ф и м о в. Варя боится, а вдруг мы полюбим друг друга, и целые дни не отходит от нас. Она своей узкой головой не может понять, что мы выше любви. Обойти то мелкое и призрачное, что мешает быть свободным и счастливым, вот цель и смысл нашей жизни. Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!»

Это говорится Ане и ничего не вызывает у нее в ответ, кроме восторга и сочувствия:

«Аня (*всплескивая руками*). Как хорошо вы говорите!..»

Слова Пети о том, что он и те, другие, которые идут с ним и по его пути, должны быть «выше любви», — не обмолвка героя, не причуда и не фраза. Нет, это его убеждение, органически вытекающее из его системы взглядов, в которых есть нечто и от народничества — поздние перепевы мысли о вине интеллигенции перед трудовым народом, о необходимости с ее стороны искупительной жертвы. Рассказав Ане о том, как ужасно крепостничество, которое переродило всех их, живших ранее и теперь живущих на счет народа, Петя говорит далее: «Мы отстали по крайней мере лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом». Органической частью этих взглядов Трофимова и является его убеждение, что он и его соратники должны быть «выше любви», должны лишь неустанно трудиться во имя светлого будущего. Как видим, иронизировать над этим убеждением вслед за Раневской было бы весьма опрометчиво. Да ведь и она, не успев развиться уничижительной тирадой по адресу Пети, сразу понимает, что поступила бестактно и несправедливо, сожалеет об этом и тут же просит у него прощения.

«Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Ну, Петя... ну, чистая душа... я прощения прошу...»

«Чистая душа» — это, конечно, и есть наиболее подходящее определение для Пети.

Конечно же, во взглядах Пети, в его убеждении, что он и его товарищи должны быть «выше любви», было много наивного, однако следует помнить, что таким наивным максимализмом грешил не один Трофимов. Такого рода взгляды были весьма широко представлены в среде радикально настроенной молодежи. По-своему проявлялись они и во времена, описанные Тургеневым, и потом, в период увлечения всякого рода трудовыми артелями и колониями, проявлялись они и позже, и во все времена были овеяны романтикой самоотреченного служения высокой идее, в высшем своем проявлении — служению делу революции.

Таким образом, отречение Пети от любви аналогично его отказу от денег, которые ему предлагает Лопахин. В одном и другом случае Трофимов исходит из убеждения, что он «свободный человек», так как над ним не имеет ни малейшей власти все то, что так высоко ценят люди, живущие, как он убежден, старыми, отжившими понятиями и традициями.

Эта тема разрыва с господствующим укладом существенна и в образе Ани. Она связана со своим миром и по рождению и по воспитанию. Мало того, она прямо унаследовала некоторые черты своей матери. Не случайно Гаев, как мы помним, говорит в первом действии о ее поразительном сходстве с матерью. И это не только внешне сходство. Трофимов отмечает ее привычку жить на чужой счет, не задумываясь над этим. Но все это не мешает Ане порвать с привычным ей жизненным укладом и пойти за Трофимовым. Это совершается на наших глазах. Новые взгляды ее еще наивны. Эта наивность естественна. Она определена и тем, что Аня плохо знает жизнь, и происхождением Ани, и ее молодостью, да и несовершенством взглядов ее учителя.

Было бы крайне неубедительно, если бы Чехов наделил ее другими взглядами. Для него, однако, важно показать, что беспокойство Лопахина не случайно, что вопрос о новом этапе исторического развития — живой вопрос современности, что человек не только должен, но и имеет полную возможность пойти не тем путем, который диктуется ему классовой принадлежностью, еще существующими жизненными отношениями и взглядами, а тем путем, который подсказывается сознанием несправедливости и несовершенства современной социальной действительности. Первый

шаг, который необходимо для этого сделать,— порвать со своим классом и с его жизненной практикой. Этот шаг возможен — люди уже делают его,— и Чехов демонстрирует это на примере Трофимова и Ани.

Помимо этого, нужно еще, чтобы люди совсем по-другому жили. Жить и работать надо не во имя своих корыстных целей, а во имя интересов народа, работая, «помогать всеми силами тем, кто ищет истину». Выполняет эту задачу Трофимов? Да, выполняет. Он пробудил новые мысли у Ани, и, это ясно, не у одной только Ани. Недаром Чехов, как мы помним, замечает, что Трофимов то и дело в ссылке.

Нет сомнения, Трофимов лишь помогает в меру своих сил тем, кто стоит во главе движения. И конечно, это не случайно. Чехов был далек от революционных кругов, сам хорошо понимал это и, естественно, вынужден был считаться с этим, определяя свою творческую задачу. Он говорил о том, что хорошо знал, во что твердо верил. Нужно, утверждал Чехов, покончить не только с дворянским паразитизмом, но и с лопахинским хищничеством. Как это сделать? Драматург был убежден, что есть люди, которые это знают лучше его, и видел свою задачу в подтверждении исторической закономерности и справедливости их стремлений, в том, чтобы пробудить эти мысли у своих зрителей и тем самым увеличить армию борцов за будущее счастье или их посильных помощников.

Если к этому добавить так подчеркнута повторяемую в пьесе мысль о близости новой счастливой жизни, закрепляемую возгласами: «Здравствуй, новая жизнь!..» — то станет очевидным подлинно оптимистический тон этой пьесы в целом.

Как видим, история вишневого сада действительно перерастает в пьесе в размышления о прошлом, настоящем и будущем России. Однако это не абстрактные размышления публицистического характера. Они вытекают из драматических судеб людей. Это мысли о жизни, ее строе, ее ценностях. Ценностях мнимых и подлинных. О том, какую участь существующий строй уготовливает людям. А они оказываются обездоленными. Поэтому в пьесе, если не говорить о Пете и Ане, устремленных в будущее, нет счастливых людей. Заживо похоронен в заколоченном доме Фирс, Шарлотта не знает, куда забросит ее завтра судьба. Варя, так и не дождавшись предложения Лопахина, нанимается к каким-то Рагулиным. А ведь в усадьбе она —

приемная дочь Раневской — чувствовала и вела себя как полновластная хозяйка дома.

И тут мы вновь возвращаемся к дерзкому нарушению Чеховым привычных законов драматургического письма. В самом деле, разве можно назвать конкретных виновников несчастья всех этих людей, например, того же Фирса? Да и в том ли главная беда, что его забыли в пустом доме? А не страшнее ли, что он — добровольный раб — понятия не имеет, что прожил не человеческую, а рабью жизнь?

Новый подход Чехова к изображению действительности привел его к ряду формальных новшеств. И в «Дяде Ване» и в «Трех сестрах» действие завершается в четвертом акте финальными монологами. Новую свою пьесу Чехов решил вначале написать в трех действиях. Но это желание не было устойчивым. Так, сообщая, что его «Вишневый сад» задуман «в трех длинных актах», Чехов тут же добавляет: «... но могу сделать и в четырех, мне все равно, ибо три или четыре акта — пьеса все равно будет одинакова». В конечном итоге привычная схема оказалась уплотнена в три акта. Характерно, что эта особенность подчеркнута заключительным «утешительным» монологом Ани под занавес третьего действия, построенным по образцу аналогичных монологов в финале «Дяди Вани» и «Трех сестер».

Чехов видел явную связь монолога Ани с заключительным монологом Сони. Об этом ему писал Немирович-Данченко. Однако он ограничился изменением двух-трех слов в самом конце монолога, и финал третьего действия так и остался со следами явной его связи с прошлыми пьесами. Чем это было вызвано?

В предшествующих пьесах Чехов надеялся, что дальнейшую судьбу героев читатель (зритель) без труда дорисует сам. В «Трех сестрах» он стремится возможно больше помочь в этом зрителю. В «Вишневом саду» драматург уже не считает возможным ограничиться подказыванием дальнейшей судьбы своих героев. Так определились задачи четвертого акта «Вишневого сада». Каждое из действующих лиц совершает здесь такие поступки, которые окончательно определяют его характер, его судьбу, как и судьбу его окружающих: Лопахин спешит вырубить вишневый сад и увилькает от необходимости сделать предложение Варе; Раневская не только уезжает в Париж, но уезжает на деньги Ани; Трофимов отказывается от предложенных ему Лопахиным денег, несмотря на то что он крайне беден; Аня идет за

Трофимовым; Пищик бездумно радуется деньгам, полученным от англичан за участок, сданный в аренду, и все же не может расплатиться до конца с долгами; Гаев получает место в банке, но Лопехин предчувствует, что тот долго там не усидит — ленив очень. Картина дополняется судьбой других персонажей. Забыты не только Фирс, но и Шарлотта. Варя переходит на новое место, так и не получив нужных ей ста рублей, и т. д.

Четвертый акт должен был не только прояснить характеры действующих лиц и их судьбу и тем самым идеи, мысли, лежащие в основе пьесы и определяющие ее тональность, но даже внешним своим звучанием подчеркнуть бодрость, оптимистическую мысль пьесы. Поэтому, оно должно быть кратким, динамическим, что и подчеркивал Чехов. С той же целью — усилить мажорную тональность пьесы — реплики Гаева и Раневской, прощающихся с именем, последовательно заглушаются, разрезаются призывными голосами молодежи, доносящимися из-за сцены.

Следует признать, однако, что главным новшеством «Вишневого сада» явилась его тональность, которая определяется сложным сочетанием комедийных, подчас фарсовых, элементов с лирико-драматическими.

Это противоречивое единство, казалось бы, столь парадоксальное, имело глубокие корни в творчестве Чехова. В основе его лежал чеховский принцип объективности, требовавший от драматурга шекспировской полноты раскрытия человеческих характеров, свободного выявления субъективной правды каждого действующего лица. Шли годы, Чехов не отказывался от этого своего принципа, однако чем глубже вглядывался он в жизнь, в идейное достояние своих современников, в их характеры, тем сложнее становилось драматургу реализовать этот свой принцип.

В предреволюционной атмосфере во всей своей неприкрытой наготе представляли не только хищничество и стяжательство. Все более очевидно дискредитировался социальный паразитизм самых различных мастей. Шла неумолимая переоценка ценностей. Недавние грозные витии и почтенные общественные деятели превращались в откровенно комические фигуры рыцарей прекраснородных фраз и ребяческих иллюзий. История заставляла всех этих героев чувствовать себя все более неуютно, и чем острее они ощущали свое близящееся крушение или уже свершившееся развенчание, тем драматичнее оказывались их субъективные

ощущения. При объективном воспроизведении таких характеров обнаруживался все возрастающий контраст двух правд — их субъективной «правды» и правды социально-исторической. Первая все очевиднее выступала как лирико-драматическая, вторая — как комедийная, даже фарсовая. «Три сестры», последняя редакция водевиля «О вреде табака» во многом подготовили те художественные средства, которые Чехов положил в основу «Вишневого сада».

В этом отношении примечателен образ Епиходова, субъективно драматическая тема которого на каждом шагу оборачивается фарсом.

В пьесе с легкой руки Фирса часто звучит слово «недотепа», что значит неуклюжий, незадачливый, недалекий, бесталанный. Но ни к кому словечко это не относится так безоговорочно, как к Епиходову, прозванному «Двадцать два несчастья». Его в самом деле на каждом шагу преследуют какие-нибудь смешные, нелепые неприятности. Однако суть дела не в череде этих забавных происшествий. Комическая сущность Епиходова в том, что он искренне считает себя жертвой злосчастной судьбы, хотя на самом деле он действительно недотепа и в этом все дело. Вот Епиходов несет чемодан и при этом, как всегда, сетует на свою судьбу. На этот раз он даже Фирсу завидует, «который, — изрекает Епиходов, — в починку не годится», которому «пора к протцам». Где уж тут думать о том, что делаешь? И Епиходов, не удосужившись поглядеть перед собой, кладет чемодан на картонку со шляпой. Картонка раздавлена. Недотепа? Но Епиходов иного мнения. «Ну, вот, конечно, — говорит он. — Так и знал. (Уходит.)» Опять он считает себя жертвой судьбы-злодейки. Так гротескный образ нелепого, безграмотного конторщика приобретает в пьесе символическое значение, высвечивая существенные черты характера и других персонажей — и Раневской, и Гаева, и Лопехина. В первую очередь Гаева.

Чехов создал немало образов всякого рода болтунов либерального пошиба, неунывающих и гамлетизирующих рыцарей пустопорожней фразы, претендовавших на роль глашатаев высоких истин и хранителей «вечного огня». Эта линия также находит свое продолжение в пьесе. В лице Гаева Чехов высмеивает еще одного представителя русского либерализма — тех самых «передовых людей», которые очень любили прочувствованно говорить о своих «высоких» идеях, стремясь этой болтовней прикрыть и свою никчем-

ность и свою приверженность земным благам. Вот Гаев в первом действии обращается с речью к шкапу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, подерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания». В этой речи Гаева по-чеховски лаконично сосредоточено все кредо русского либерализма. Тут и «вера в светлое будущее» бездельников и болтунов, любителей пофилософствовать в приятной компании о «светлых идеалах добра и справедливости», и серебряковские призывы к «плодотворной работе», и неприменная ссылка на «идеалы добра и общественного самосознания» — фраза, без которой не обходилась ни одна либеральная статья или речь. Шутовское краснобайство Гаева вообще, его речь, обращенная к шкапу, в особенности, оказались последним словом, сказанным Чеховым о самых различных «деятелях» либерального пошиба — будь то Серебряковы («Дядя Ваня»), или Гаевы, Волчаниновы («Дом с мезонином»), или Андреи Прозоровы («Три сестры»).

В «Вишневом саде» Чехов предал осмеянию не только либерализм старой дворянской закваски, восходящий еще к сороковым годам XIX века. В конце XIX и в начале XX века все более широкий размах приобретала пропаганда новейших буржуазных теорий, в основе которых лежал пресловутый тезис Струве — признать свою несостоятельность и пойти на выучку к капиталу. Уже знакомые нам идеи Лопухина о достижении прогресса путем «размножения дачников» лишь пародийно заостряли политическую сущность этих теорий — стремление любыми способами облагородить мир «чумазых», хоть как-нибудь да убедить людей в благости хищнической буржуазной цивилизации. И в этом случае Чехов действовал тем же методом — обнажал фарсовую сущность того, что старательно выдавалось за самое высокое откровение.

И во всех случаях в обобщенно психологическом плане все это действительно разновидности эпиходовщины, проявление того же фарсового празднословия недотеп в широком социально-историческом смысле. В самом деле, как много пустословия, жалоб на враждебные обстоятельства

и т. п. И все это при неумении или нежелании ударить палец о палец, чтобы изменить свою жизнь, жизнь окружающих. И разве не об этом говорит Петя Трофимов, когда призывает поменьше болтать и больше работать?

Да, «Вишневый сад» это, несомненно, комедия, высокая лирическая комедия, где смешное и грустное, комедийное и трагическое слиты в нерасторжимом единстве.

Так Чехов достаточно широко прибегает даже к комедийно-буфонным приемам. Однако и такие сцены органически слиты у него с драматической, иногда потаенно драматической темой. Так написана, например, сцена появления победившего на торгах Лопухина. Все ждут известий из города. Может быть, особенно нервно ждет их Варя, понимая, что там, на торгах, сейчас решается и ее судьба. А тут докучает и даже пытается огрызаться Епиходов. Варя прогоняет его, а когда ей кажется, что он опять возвращается в комнату, она берет палку и замахивается. Однако, как оказывается, не на Епиходова, а на приехавшего Лопухина. Пока Варя и Лопухин полушутя объясняются на эту тему, создается контрастная по своему эмоциональному строю пауза, которая и подготавливает последующую сложнейшую драматическую сцену — рассказ о торгах, монолог торжествующего Лопухина.

Этот метод сложного сочетания фарсовых и драматических элементов наиболее отчетливо виден в образе Шарлотты. Все ее фокусы, чревоущание, странное эксцентричное поведение, как они ни смешны сами по себе, — все это лишь полупрозрачная шутовская маска, не столько скрывающая, сколько подчеркивающая ее глубокое одиночество и неприкаянность.

Так многообразен духовный облик действующих лиц пьесы. И всегда неповторим. И тогда, когда мир этот богат, и тогда, когда обескураживает нас своей убогостью. И во всех случаях драматург добивается такой полноты раскрытия духовного потенциала персонажа, что создается иллюзия, будто мы знаем о нем все. Предшественникам Чехова достигать подобных результатов во многом помогли те острые, критические ситуации, в которые попадали их герои. Да для того, собственно говоря, эти коллизии и нужны были дочеховской драматургии, чтобы в их горниле возможно более полно выявлялись черты характера и потенциальные возможности героев. Чехов, как мы видели, сознательно лишил себя такой возможности. Раскрыть духовный мир

персонажей он ухитряется в повседневной, бытовой обстановке, лишенной острых драматических коллизий, какимито удивительно простыми, чрезвычайно скупыми средствами.

Вот во втором действии «Вишневого сада» только что закончился важный разговор-спор Трофимова и Лопехина, в заключение которого Лопехин говорит, что люди должны были бы быть по-настоящему великанами. Но этот лопехинский полет мыслей не для Раневской, и она говорит, что великаны хороши лишь в сказках. Далее по тексту следует:

«В глубине сцены проходит Е п и х о д о в и играет на гитаре.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (задумчиво). Епиходов идет...

А н я (задумчиво). Епиходов идет».

Что значат эти реплики? Сами по себе — ничего. Но у Чехова они свидетельство погруженности героев в свои мысли, вызванные только что закончившимся разговором.

При такой структуре речеведения собеседники, как и в других пьесах Чехова, могут отвлекаться от основной темы, в разговоре могут появляться какие-то случайные мотивы и реплики, и все же вся сцена сохранит свою смысловую и эмоциональную цельность, заданную в самом начале.

Иногда такие сцены строятся по принципу контраста. Так построен третий акт, когда драматизм положения — в городе решается судьба имения — лишь подчеркивается и обостряется нелепым, некстати затеянным балом. Трагикомическая эта сцена делает особенно очевидной, осязаемой и зримой нелепость жизни, которую изображает Чехов.

Следует отметить также многообразное, многоцелое использование драматургом уже привычных для него средств художественной выразительности. Возьмем тот же подтекст. Используя подтекст, Чехов, как было отмечено, сосредоточивает наше внимание на основных проблемах, показывая, как глубоко волнуют они действующих лиц. Но именно поэтому в тех случаях, когда никакой глубины нет, подтекст усиливает комический эффект. Таковы многие реплики Епиходова. Чем они многозначительнее, тем и смешнее. Вроде слов, обращенных к Дуняше: «Теперь я знаю, что мне делать с моим револьвером...» И тот же подтекст может явиться средством сложной и многозначной организации уже не отдельной реплики, а целой сцены.

Выше приводился отрывок из второго действия, когда

после серьезного разговора Пети и Лопехина все задумываются. Думая о чем-то своем, Любовь Андреевна, а потом и Аня говорят: «Епиходов идет». Однако задумались не все. Гаев сообщает: «Солнце село, господа». Трофимов подтверждает: «Да». А далее Гаева в очередной раз прорывает и он начинает декламировать какие-то выпренные слова на тему красоты и величия природы. Варя и Аня умоляют его помолчать, Трофимов иронизирует: «Вы лучше желтого в середину дуплетом». Гаев: «Я молчу, молчу». Что это было? Только ли очередное пустословие Гаева? Или это тоже знак задумчивости персонажа, конечно, в меру его интеллектуальных возможностей?

А вот продолжение этой сцены:

«Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Это что?

Л о п а х и н. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Г а е в. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Т р о ф и м о в. Или филин...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (вздрагивает). Неприятно почему-то.

Пауза.

Ф и р с. Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел беспречь.

Г а е в. Перед каким несчастьем?

Ф и р с. Перед волей.

Пауза.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Знаете, друзья, пойдете, уже вечерет. (Ане.) У тебя на глазах слезы... Что ты, девочка? (Обнимает ее.)

А н я. Это так, мама. Ничего.

Т р о ф и м о в. Кто-то идет».

Появляется прохожий. Начинается другая сцена.

Можно было бы написать много страниц, пытаюсь прокомментировать только что приведенную сцену, но и тогда вряд ли была бы исчерпана ее эмоциональная и смысловая сложность. Атмосфера задумчивости здесь зыбка и прерыв-

на, она все время осложняется какими-то отвлекающими мотивами, но все же преобладает до конца. Показательно, что Любовь Андреевна вздрагивает не тогда, когда раздается звук лопнувшего каната, а несколько позже. Эта очевидно заторможенная реакция свидетельствует, что впечатление от этого странного звука как-то слилось не только с какими-то ее мыслями, но и со словами Гаева и Трофимова. Тогда-то она и вздрогнула. А далее идет бормотание Фирса о знаменьях перед «несчастьем». Постепенно и мы, независимо от нашего отношения к реплике Раневской и словам Фирса, тоже невольно поддаемся общей атмосфере, звук лопнувшего где-то каната и для нас становится каким-то тревожным, создает ощущение предчувствия какой-то грядущей беды. Так простое физическое явление, сразу же точно объясненное Лопахиным, не содержащее в себе ничего загадочного или мистического, под влиянием общей эмоционально-смысловой атмосферы сцены, преобразуется в символ, который в свою очередь оказывает сильное влияние на общую атмосферу, становится ее тревожной кульминацией.

И так построена вся пьеса от начала до конца. Тут все, взаимопроникая, обогащает друг друга, так что истинный смысл каждой реплики может быть понят лишь с учетом всего сложного целого не только данной сцены, но и сцен предшествующих.

О том, что в театре на премьере должно состояться его чествование, Чехов ничего не знал. Его привезли в театр к концу третьего действия, и он оказался перед совершившимся фактом. После третьего действия началось чествование.

Было много адресов и телеграмм с разных концов России. Говорилось о любви к Чехову и его творчеству, о его непреходящем значении, о том, как много сделал он для русской литературы, для русского общества. А Чехов чувствовал себя плохо, кашлял, был бледен, и это было так заметно, что кто-то из зала крикнул, чтобы он сел. «Но Чехов, — вспоминал Станиславский, — нахмурился и простоял все длинное и тягучее торжество юбилея, над которым он добродушно смеялся в своих произведениях. Но и тут он не удержался от улыбки. Один из литераторов начал свою речь почти теми же словами, какими Гаев приветствует старый шкаф в первом акте:

— Дорогой и многоуважаемый... (вместо слова «шкаф»

литератор вставил имя Антона Павловича) — приветствую вас... — и т. д.

Антон Павлович покосился на меня — исполнителя Гаева, — и коварная улыбка пробежала по его губам.

Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе»¹.

А Чехов на следующий день писал: «Вчера шла моя пьеса, настроение у меня поэтому неважное». Работа театра не удовлетворила писателя. Недоволен он был многими исполнителями, но главное — общей тональностью спектакля.

Теперь нетрудно понять, каково было Чехову читать рецензии на спектакль, в которых «Вишневый сад» трактовался как трагедия дворянства, падающего жертвой кулачества! Самое печальное состояло, однако, в том, что театр дал в какой-то мере основания так понять чеховскую пьесу. Произошло это потому, что постановщики увлеклись тем, что лежало на поверхности, — горем людей, которые навсегда расстаются со своим родным домом, людей, казалось бы, таких добрых, безвредных и незащитных. Плюс к этому поэзия вишневого сада, падающего под топором Лопахина. Все это уже потому было заманчиво для постановщиков, что легко отливало в экспрессивно-элегические сценические формы, так хорошо отработанные в предшествующих чеховских спектаклях, хотя именно тут они были особенно опасны, вели к особенно большим издержкам.

Как же Чехов относился к своим героям?

Гуманизм писателя включал в себя и уважение к человеку, и веру в его неограниченные возможности, и трезвую оценку его реального облика. Существенную роль в оценке не только современности, но и современников играл чеховский историзм.

Как, к примеру, относится Чехов к Раневской, как освещает ее облик? Мы видели — тот, кто скажет, что драматург рисует ее доброй, отзывчивой, по-своему незаурядной, будет прав. Но это будет не вся правда, так как доброта Раневской нерасторжимо слита у нее с эгоизмом, беспечностью в отношении окружающих. Но окончательно облик Раневской складывается лишь в свете неумолимого исторического процесса, который и оказывается высшим,

¹ «Чехов в воспоминаниях современников», с. 345—346.

неперекаемым судьей и по отношению к дворянской России, и по отношению к людям, взращенным этим строем.

В этом плане «Вишневый сад» можно представить как гигантскую живую фреску, своеобразный «Страшный суд», только не микеланджеловский, а чеховский, где высшим судьей является не суровый и непреклонный Христос, а сама История, какой ее представлял себе Чехов. Все понимающая, человеческая, но и непреклонная. Отвергающая мир не только Гаева и Раневской, но и Лопухина и уже прозревающая черты грядущей новой жизни.

Давно ушли в прошлое те социально-исторические условия, которые вызвали к жизни театр Чехова. Однако порожденные теми условиями проблемы все еще сохраняют жгучую актуальность в современном мире.

Смена хозяев вишневого сада, крепостничество, лопухинщина — все это, казалось бы, лишь достояние прошлого. Но разве не жива задача превращения всей земли в цветущий сад, не становится все острее борьба с теми силами, наследниками лопухинщины, которые могут превратить нашу землю в пустыню?

Не потеряло актуальность и осуждение празднословия, бесхарактерности, паразитизма, как и чеховские призывы к самоотверженному труду во имя счастливого завтра. Все более актуальным становится чеховская чуткость, человечность, его забота о совестливости и чувстве гражданской ответственности за все, что окружает человека, чеховская непримиримость к пошлости и несправедливости.

А чеховская мечта о человеке, в котором должно быть «все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли»? Долго будет она путеводной звездой человечества, и чем дальше, тем более яркой и зримой.



СОДЕРЖАНИЕ

В. И. Кулешов. Несколько слов о третьей книге «Вершины»	3
Б. Я. Бухштаб. Сказы о народных праведниках («Очарованный странник», «Левша», «Тупейный художник» Н. С. Лескова)	5
М. С. Горючкина. Всероссийская «Растеряевка» («Нравы Растеряевой улицы» Г. И. Успенского)	21
Г. Н. Поспелов. Трагическая раздвоенность («Художники», «Надежда Николаевна», «Встреча» В. М. Гаршина)	38
Г. Н. Поспелов. Быт и нравы каменного пояса («Приваловские миллионы» Д. Н. Мамина-Сибиряка)	54
С. А. Макашин. Глупов и глупоёцы перед судом сатиры («История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина)	68
Д. П. Николаев. В мире стяжательства и пустоутробия («Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина)	84
А. С. Бушмин. Бессмертная сила инсказаний («Сказки» М. Е. Салтыкова-Щедрина)	108
К. И. Тюнькин. Страдания и радости «добрых сердец» («Бедные люди» Ф. М. Достоевского)	124
К. И. Тюнькин. Крах «недоконченной» идеи («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского)	141

В. Я. Кирпотин. На грани эпох («Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского)	164
Л. Д. Оп ул ь с к а я. Ступени великого восхождения («Детство», «Отрочество», «Юность», Севастопольские рассказы, «Казачи» Л. Н. Толстого)	197
К. Н. Л о м у н о в. Народная героическая эпопея («Война и мир» Л. Н. Толстого)	214
Э. Г. Бабаев. Захватывающий интерес современности («Анна Каренина» Л. Н. Толстого)	257
В. И. Кулешов. В поисках исхода («Воскресение» Л. Н. Толстого)	284
В. В. Основин. Лицом к лицу («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого)	314
В. И. Кулешов. Маленькая трилогия («Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» А. П. Чехова)	328
Г. А. Бялый. Неизбывное, бодрое, героическое («Соколинец», «Слепой музыкант», «Река играет» В. Г. Короленко)	357
В. Б. Катаев. Живительная сила памяти («Антоновские яблоки» И. А. Бунина)	379
Г. П. Бердников. Раздумия о высшей правде («Вишневый сад» А. П. Чехова)	394

Для средней школы

ВЕРШИНЫ

Книга о выдающихся произведениях
русской литературы

ИБ № 5472

Ответственный редактор
К. А. Черненко

Художественный редактор
Л. Д. Бирюков

Технический редактор
Л. В. Гришина

Корректоры

Н. Г. Худякова и Е. И. Щербак ова
Сдано в набор 12.12.82. Подписано к печати
29.06.83. Формат 84×108¹/₃₂. Бум. типогр. № 1.
Шрифт академический. Печать высокая. Усл. печ. л.
22,68. Усл. кр.-отт. 23,1. Уч.-изд. л. 24,72. Тираж
200 000 (1-й завод 1—100 000) экз. Заказ № 2284.
Цена 1 р. 10 к.

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 фабрика «Детская книга» № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Сушевский вал, 49.

НБ ПНУС



471551

В37 **Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы / Сост. и общая ред. В. И. Кулешова.— М.: Дет. лит., 1983.— 430 с.— (Школьная б-ка).**

В пер.: 1 р. 10 к.

Книга включает в себя статьи видных советских ученых-литературоведов о выдающихся произведениях русской классической литературы от Н. С. Лескова до В. Г. Короленко.

В 460300000—374 457—83
M101(03)83

8Р1