Скафтымов А. П. **Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках** / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.

*Е. И. Покусаев, А. А. Жук.* Александр Павлович Скафтымов 3 [Читать](#_Toc317452529)

Тематическая композиция романа «Идиот» 23 [Читать](#_Toc317452530)

«Записки из подполья» среди публицистики Достоевского 88 [Читать](#_Toc317452531)

Идеи и формы в творчестве Л. Толстого 134 [Читать](#_Toc317452532)

О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого 165 [Читать](#_Toc317452533)

Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Воина и мир» 182 [Читать](#_Toc317452534)

Чернышевский и Жорж Санд 218 [Читать](#_Toc317452535)

Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости 250 [Читать](#_Toc317452536)

Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского 303 [Читать](#_Toc317452537)

О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова 339 [Читать](#_Toc317452538)

О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» 381 [Читать](#_Toc317452539)

К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова 404 [Читать](#_Toc317452540)

Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях 436 [Читать](#_Toc317452541)

Белинский и драматургия А. Н. Островского 457 [Читать](#_Toc317452542)

**Примечания** 527 [Читать](#_Toc317452543)

**Указатель имен** 535 [Читать](#_Toc317452544)

# **{****3}** Александр Павлович Скафтымов

Имя видного литературоведа А. П. Скафтымова широко известно научной общественности нашей страны. Это был ученый блестящего филологического дарования, энциклопедической образованности. Его глубокие исследования по устному народному творчеству, классическому русскому роману, критике и драматургии XIX века стали достоянием советского литературоведения, нашли своего читателя, ценителя и далеко за пределами СССР.

Александр Павлович Скафтымов родился 11 октября 1890 года в селе Столыпине Вольского уезда Саратовской губернии в семье священника. Выйдя из местной духовной семинарии до окончания курса, А. П. Скафтымов поступает на историко-филологический факультет Варшавского университета (1909 – 1913). Затем до 1917 года он преподает русский язык и словесность в гимназиях Астрахани и Саратова. Среди монотонности провинциальных преподавательских будней выпускник университета не утратил влечения к научному творчеству. В 1916 году появляется в печати первое исследование на литературную тему[[1]](#footnote-2).

Широкие возможности научного творчества и профессионального совершенствования гимназическому учителю открыла Октябрьская революция. В 1921 году А. П. Скафтымов приходит на кафедру русской литературы Саратовского университета и уже через два года становится профессором. Здесь и в местном педагогическом институте в течение многих лет им читались образцово подготовленные общие и специальные лекционные курсы по истории отечественной литературы и критики, фольклору и теории словесности, {4} велись научные семинары по творчеству Достоевском, Л. Толстого, Чернышевского, Островского и Чехова. Много поколений словесников прошли отличную научно-методическую школу талантливого педагога.

Эти же десятилетия были отданы интенсивному исследовательскому труду.

Время становления советской литературной науки стало и временем идейного и творческого формирования А. П. Скафтымова. А время-то было трудное, напряженное. В стенах университета, по меткому образному определению современников, «проходила та же гражданская война, что и во всей России»[[2]](#footnote-3). И состояние филологии на факультете в первые годы Октября отражало общую картину развития гуманитарных наук того периода, когда все находилось в «становлении, брожении, формировании». Наследие Пушкина и Гоголя, Белинского и Добролюбова, Достоевского и Толстого стало не только объектом изучения, но и предметом ожесточенных споров, страстной полемики. «На первых порах, — читаем в Истории Саратовского университета, — напряженные поиски нового нередко уводили к поверхностному социологизму с его пренебрежением к специфике литературного развития… Весьма характерно, например, что курс русской литературы XVIII и XIX веков в факультетских программах первой половины 20‑х годов именовался “историей русской литературы в эпоху торгового и промышленного капитала”»[[3]](#footnote-4). В то же время уже достаточно громко заявил о себе и «формальный метод» в литературоведении.

А. П. Скафтымов не мог принять ни одной из этих двух, тогда весьма популярных, методологических тенденций. Он настойчиво ищет свой собственный путь, иную теоретическую концепцию. О том, с каким напряжением и незаурядной самостоятельностью происходили эти поиски, дает некоторое представление его письмо к университетскому профессору А. М. Евлахову (1 мая 1921 года).

Известно, что последний был автором обширных теоретических трудов: «Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии» (т. I, Варшава, 1910; т. II, Варшава, 1912; т. III, Ростов-на-Дону, 1917) и «Реализм или ирреализм? Очерки по теории художественного творчества» (тт. I и II, Варшава, 1914). При богатстве обследованного материала и меткости отдельных частных наблюдений работы А. М. Евлахова покоились на открыто идеалистической основе. Их методология — вариации теоретических доктрин «искусства для искусства», обособление литературы в некий автономный эстетический мир, оторванный {5} от истории, политики, морали, вообще социальности. Подробно сообщая адресату о том, как складывались впечатления от его методологии (они «двоились», «чувствовалась правда, и рядом жила глухая неудовлетворенность»), А. П. Скафтымов завершает свое многостраничное повествование критическими замечаниями, сформулированными в виде вопросов: «1. Признаете Вы или не признаете рациональность генетического изучения? (Я думаю, что интерес к генетическому пониманию вещи в человечестве так же исконен, как и познание самой вещи.) 2. Ставите ли Вы в какую бы то ни было связь понимание сущности художественного произведения и знание ее генезиса? Для меня очевидно, что это две особые проблемы, подлежащие независимому изучению. Исследование генезиса нуждается в предварительном осознании самой вещи, но никак не наоборот. 3. При изучении генезиса (психологического процесса творчества) можно ли обойтись без изучения действительности, послужившей творцу материалом или так или иначе повлиявшей на процесс создания (изучение биографии, литературных явлений и пр.)? 4. Если на третий вопрос последует ответ в смысле уклонения от изучения биографии и пр., то в каком же смысле Вы понимаете вопрос о соотношении между художником и человеком в одном лице?»

Как видим, А. П. Скафтымов размышляет над важнейшими принципами научно-объективного изучения художественной литературы. Он стремится отыскать органические формы соединения эстетического и исторического (генетического) ее исследования и тем самым вывести науку о литературе из тесных рамок разборов и штудий «имманентного» (А. М. Евлахов) процесса творчества.

Все эти вопросы и были затронуты в методологическом введении к лекционному университетскому курсу 27 января 1922 года, а потом — в первой пореволюционной публикации «К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы» (1923). На ранней стадии методологических исканий еще не был найден правильный ответ: исторический, генетический (так же как и функциональный) аспект теснился, «умалялся» эстетическим. Но уже здесь было высказано положение: «Цель теоретической науки об искусстве — постижение эстетической целостности художественных произведений, и если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долог путь, по которому мы приблизимся к решению предстоящей проблемы. Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не нашли, так нужно искать»[[4]](#footnote-5).

{6} В высшей степени характерны для А. П. Скафтымова слова: не нашли, так нужно искать. Через всю его жизнь пройдет этот постоянный, не ослабевавший с годами, пытливый интерес к теоретическим вопросам общенаучной методологии. Но уже теперь процесс творчества мыслится ученым как процесс становления художественного единства, в котором содержание и форма изначально неразрывны, неотделимы, целостны.

Практическое применение этих исследовательских принципов было предпринято тогда же, в первой половине 20‑х годов, в статье «Тематическая композиция романа “Идиот”» («Зима 1922/23 года» — так дата помечена автором) и в книге «Поэтика и генезис былин» («1923, 16.XII»).

Примечательная особенность этих и других работ ранней поры — неизменно присутствующие в них «Слово от автора», точно формулированные теоретические посылки (и даже: «главные методологические убеждения»[[5]](#footnote-6) автора), открытое размежевание с «современными методами», принципы которых представляются ему шаткими, ущербными, научно непродуктивными.

В предисловии к статье о Достоевском последовательно опровергается «ложная», «предвзятая» точка зрения «группы исследователей», игнорирующих «смысловой состав поэзии», сводящих всю композиционную направленность произведения «к чистым формальным эффектам». «Из анализа, — пишет А. П. Скафтымов, — устраняется искреннее вмешательство души автора, исследователь считает себя не вправе видеть в компонентах произведения “ничего, кроме определенного художественного приема”»[[6]](#footnote-7), этот последний «самоцелен», за ним нет иных организующих сил.

Критикуется и другая «предвзятая» крайность: пренебрежение к природе художественного творчества, восприятие произведения как «живой реальности», действующих лиц как живых людей, а не писательской мысли о них, механическое рассечение образной ткани по выкройкам и схемам исследователей. «Без осознания произведения как целого, — заявляется в предисловии, — не представляется возможным правильно отделить лик автора от идей, слов и мнений, вложенных им в состав персонажей; отсюда создается путаница в конечных выводах об авторских устремлениях», появляются произвольные «домыслы», ни в малейшей степени не связанные с текстом, случайные исторические, психологические или даже мистические экскурсы «по поводу».

{7} А. П. Скафтымов отстаивает в эту пору «телеологический принцип» изучения литературы. Суть этого принципа — теоретической работой, способами «рационалистического анализа» постичь конечную цель, которую поставил и осуществил своим творением художник, уяснить всю полноту авторского творческого задания, которым определяются части, компоненты и детали произведения как художественного целого. В том же принципе исследователь ищет «опору для объективной, методологически организованной интерпретации заложенного в произведение тематического содержания» (оно понимается широко, как эстетическая целостность «знания — переживания»). И тогда необходимо должен быть понят и учтен в анализе социальный, исторический, психологический и «всякий иной элемент в тех пределах, в каких он введен в произведение самим автором», это во-первых; а во-вторых, такой материал интересен не сам по себе, а лишь по той доле и степени «заострения», преображения, которые он получил «в общем единстве целого».

Важнейшее методологическое требование — рассматривать произведение как целостную систему и в ее свете уяснить внутреннюю целесообразность и координированность всех, без изъятия, слагающих произведение единиц; все внимание уделять тексту произведения.

Не все тезисы, выводы, формулировки выдержали проверку временем. Потом А. П. Скафтымов сам их будет корректировать, и в частности — слишком усложненный понятийно-терминологический аппарат, слишком жесткую замкнутость анализа («… изучение произведения внутри его, как такового», «… только само произведение может за себя говорить»), отступления, как бы мы теперь сказали, от принципов историзма («необходимо полное отрешение <исследователя> от своего реального “я”»; выключение из исследовательского анализа «авторской работы и всех причин, обусловливавших рождение произведения» и т. п.).

Трудно, однако, переоценить глубоко рациональное в теоретических концепциях А. П. Скафтымова, что не только тогда, но и в наши дни в высокой степени актуально и значительно. Ведь главный смысл методологических исканий ученого, как скажет он позже, — сосредоточить исследовательское изучение «на вопросах единства формы и содержания»[[7]](#footnote-8). Последовательное осуществление этого принципа заведомо исключает поверхностные «разборы» художественных текстов (до сих пор широко распространенные), их пересказ, простой их перевод на язык публицистики. Не подсечено в корне и теперь представление о литературе как иллюстрации, как {8} некоем «нескучном», «увлекательном» передатчике исторической, философской и социологической информации. Сколько еще пишется литературоведческих статей и книг, в которых предмет собственной науки изменен до неузнаваемости, до утраты специфики, и его, без риска ошибиться, назовет «своим» либо историк, либо философ-социолог.

Справедливо замечено: «Изучение единства формы и содержания — самое трудное в работе литературоведа»[[8]](#footnote-9). Еще на заре советской литературной науки А. П. Скафтымов отчетливо представлял, что главной ее задачей является совершенствование литературоведческого анализа, в полной мере учитывающего образную, эстетическую специфику искусства слова. В этом отношении большой и принципиальный интерес представляет книга А. П. Скафтымова «Поэтика и генезис былин» — один из первых его опытов «телеологического», то есть целостного, анализа произведений словесного искусства. Автор отчетливо осознавал как теоретическую новизну задачи, так и сложность ее практического осуществления. В предисловии он писал: «Наше время еще не обладает полной яс-перед наукой о литературе через признание ее *новых основополагающих принципов*. Признавая за объектом нашего изучения его специфическую *художественную* природу, мы часто еще не совсем ясно знаем, что с его художественностью делать, и суетливо хлопочем наудачу, ходим с краю и запеваем случайными и разрозненными голосами»[[9]](#footnote-10).

Действительно, автор поставил перед собой исследовательскую задачу необычайной трудности. Мифологическая, компаративистская, историческая и другие традиционные школы в фольклористике односторонне и дробно трактовали произведения русского героического эпоса. В былинах искали следы старинных верований, давних (и ближних) примет быта, нравов, подтверждений летописных свидетельств; иногда былину произвольно «привязывали» к чужеземным сюжетам, приписывали ей аристократическое происхождение и т. д.

В книге А. П. Скафтымова былина исследовалась как художественное произведение со своей поэтикой, своим эмоциональным пафосом, своей жизненно-эстетической функцией. «Только эстетическим обаянием, — утверждал автор, — обусловливается живой интерес {9} простого народа к былине». Конкретно исследовав все текстовое богатство былин, ученый тонко раскрыл их демократическую основу, их классовую суть. «В эстетическом прославлении русского богатырства выражается убеждение народа в своем достоинстве и непобедимости», — писал он.

В книге заметны издержки «телеологической теории». В «архитектонике внутреннего состава былин» иной раз недостаточно учитывались социальные мотивы, неоправданно отвергались исторические реалии некоторых былинных сюжетов и т. д. Впоследствии это увидел и сам исследователь[[10]](#footnote-11).

Фундаментальный труд А. П. Скафтымова, в сущности, положил начало эстетически углубленному изучению памятников фольклора, мастерства народа в сложении великого национального эпоса. Вместе с некоторыми другими работами этого цикла, созданными позже[[11]](#footnote-12), эта книга до сих пор сохраняет значение крупного методологического ориентира в исследовании очень сложного образного материала.

А. П. Скафтымов ищет не только свой исследовательский метод, но и «собственную» историко-литературную проблематику, которая образует затем в его работах проходящие через десятилетия сквозные линии и несет на себе отпечаток личности ученого.

В самом деле, никогда больше у него не был так разнообразен, как в 1923 – 1931 годах, круг замыслов. Он пишет одновременно о Достоевском, Толстом, Чернышевском и о русской словесности XVIII века, европейской литературе, обращается к народному творчеству — этой художественной и национально-нравственной почве духовной культуры страны. Помимо прочих и важных причин, эта широта объясняется естественным желанием исследователя «опробовать» на разнообразном материале научную эффективность новых теоретических принципов сравнительно с прежними, традиционными (биографическим, сравнительным, историко-культурным, психологическим методами) и современными, возникавшими параллельно.

Впоследствии, оглядываясь на пройденный путь, он так объяснял свою неудовлетворенность наличными научными системами и главный смысл собственных поисков: «Психологистика Д. Н. Овсянико-Куликовского и его эпигонов для меня всегда была столь же произвольна, как литературно-исторические построения Д. Мережковского {10} или М. Гершензона. Столь же произвольны были концепции фрейдистов или переверзевцев. Все по-разному, но все одинаково безответственно “свое” навязывали автору. Я же, в меру своих возможностей, всегда старался сказать о произведении только то, что оно само сказало»[[12]](#footnote-13).

Исследователь считал, что о художественном произведении нельзя судить как о повторенной картине действительности. Подобное восприятие (и изучение под таким углом зрения) явлений искусства упускает из виду образно выраженную авторскую концепцию жизни, главную художественную идею великого творения. Со временем все полнее открывалось А. П. Скафтымову историческое и социальное бытие художественных шедевров. Духовные искания передовых русских людей, идейные и философские веяния эпохи все более органично и непринужденно будут входить в круг научного анализа и сделают этот анализ еще богаче, многозначнее, помогут в самом тексте художественного произведения вскрыть новые смысловые пласты и глубины. Немалую роль в укреплении таких теоретических основ анализа сыграли и сами «художественные объекты», которые тогда исследовал А. П. Скафтымов, настолько они были «историчны», социально наполнены (будь то «Записки из подполья» или «Что делать?», «Путешествие из Петербурга в Москву» или «Война и мир»).

Потом придет, как свидетельствовал сам ученый (особенно после знаменитой статьи А. В. Луначарского «Ленин и литературоведение»), основательное изучение ленинских трудов. Усвоение ленинской диалектики, ленинского принципа историзма поставило на прочный фундамент формирование его научной методологии. Ленинскую концепцию историзма А. П. Скафтымов воспринял как «душу живу» литературоведения, основополагающее в литературной науке начало, которое воздвигает надежную преграду своеволию субъективистских интерпретаций в такой же мере, как и объективистскому бесстрастию формализма или структурализма.

В середине 30‑х годов А. П. Скафтымовым был осуществлен обширный труд по истории дооктябрьского преподавания художественной литературы. Помимо большой научно-методической ценности, это исследование примечательно прямым обращением к действовавшим в дореволюционной школе «теориям словесности» (начиная с «реторик» и «пиитик» XVII – XVIII веков), анализом методологических основ учебных руководств. В нем впервые обстоятельно учтены положительные воздействия революционно-демократической {11} мысли в школьном освещении отечественной литературы, в формировании «массовых литературно-исторических понятий»[[13]](#footnote-14). Важным итогом таких разысканий было органическое освоение А. П. Скафтымовым марксистской методологии, отчетливо продуманный выход за рамки несколько имманентных разборов, приверженность к которым заметна в ранних трудах исследователя, выход к процессам, характеризующим эпоху, освободительные движения и литературные направления в ней, к материалам и произведениям, от которых, по словам Ленина, веет духом классовой борьбы И притом, это необходимо особо заметить, А. П. Скафтымов строго последовательно соблюдал именно литературоведческий подход к явлениям и фактам, художественное произведение он не уравнивал по содержанию и функциям с историческим или социологическим, не происходила, как нередко случалось тогда, незаметная подмена специфического объекта и задач одной науки объектом и задачами другой.

В настоящем сборнике публикуется сравнительно небольшая часть историко-литературных трудов А. П. Скафтымова, но представляющая главные направления его научного творчества. И хотя в книгу включены работы разных лет, несходные по темам, разнообразные по материалу, она отличается внутренним единством и цельностью. Это ее качество определено общностью проблематики, постоянством научных принципов анализа.

Каждое значительное творение искусства слова автор рассматривает как сложное идейно-художественное целое, в котором неповторимо оригинально синтезируются пафос духовно-нравственных исканий, пафос познания жизни и соответствующие ему образные формы, приобретая вершинную для возможностей и масштабов данного таланта выразительность и силу эмоционального воздействия.

Особо нужно сказать в связи с этим о пристальном внимании ученого к нравственным исканиям писателей-классиков. Ему всегда был дорог высокий «учительный», моральный настрой их произведений, своими средствами осуществлявших задачи человековедения. Но именно своими средствами. А. П. Скафтымов сторонился внешнего выделения «чистой» моралистической проблематики, проповеднического, так сказать, ее заострения. Он стремился проникнуть в самое ядро социально-этического учения художника, так исследовать, так научно интерпретировать нравственные идеи произведения, чтобы они не утратили эмоционально-художественной {12} непосредственности. Это то самое, что Гоголь выразил словами: «Живой пример сильнее рассуждения».

Сочинения великих художников, полагал А. П. Скафтымов, способны морально и эстетически внушить людям идеал свободного, гармонического развития человечества, положительного человеческого характера. И одновременно в них с такой очевидностью и глубиной раскрыты процессы нравственного разложения и падения личности в обществе собственников, что сам собою как бы создается эффект освобождения человека от скверн эгоизма, бездушия, индивидуалистического своеволия и других пороков.

И еще одна особенность работ А. П. Скафтымова придает цельность этой книге. Речь идет об искусстве сравнительного изучения литературы. Этот исследовательский аспект подчеркнут и названиями некоторых статей («Чернышевский и Жорж Санд», «О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого» и др.).

Споры вокруг «сравнительного метода» не утихают. Всякого рода изъяны, издержки исследований на сопоставительные темы, когда утрачивался истинно научный критерий, если и не превышали «норм» допустимого, то все же были велики. А. П. Скафтымов среди тех исследователей, которые неотступно следуют теоретическому правилу: определить традицию, идейно-литературные связи или отношения — значит не останавливаться на выявлении внешних подобий или несходств, а проникать мыслью, по словам современного автора, в «глубокие слои художественного сознания»[[14]](#footnote-15), в закономерности историко-литературных процессов. А. П. Скафтымов превосходно умеет в своих литературных параллелях добраться до глубинных корней творческого таланта каждого из великих писателей России и Запада, определить их самобытность и вместе с тем то общее, что их объединяло в служении самым гуманным целям века.

Сборник открывается работами о Достоевском. Интерес к творчеству великого романиста проявился у А. П. Скафтымова еще в дореволюционное время. Статьей «Лермонтов и Достоевский» (1916) была сделана заявка на крупнейшую «узловую» тему. Начинающий автор пытался решить ее методом психологической школы, чем и был предопределен односторонний подход к проблеме: оба писателя рассматривались исключительно с точки зрения единства «духовного типа», «духовной конгениальности». Примечательным же в этом первом опыте было другое: с самого начала обнаружившаяся склонность А. П. Скафтымова к исследованию сложных нравственных коллизий, в данном случае выраженных классическими {13} типами Печорина, Кириллова («Бесы»), Ивана Карамазова. И уже сделано существенное, хотя и не во всем точное наблюдение в стремлении уяснить специфику морально-этической проблематики Достоевского («… первый понял трагедию свободы, скрывающуюся в двойственности нравственной природы человека»[[15]](#footnote-16)).

В новых статьях образный мир произведений Достоевского исследуется широко, проблемно, в полном соответствии с их миро объемлющими концепциями и в том их качестве художественного реализма, которое сам писатель определил словами: «Я реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой».

В разборе «Идиота» А. П. Скафтымов идет как будто от обычного анализа образов; но поняты они как «крупнейшие звенья целого», глубоко внутренне соотнесенные. Через исчерпывающий анализ цепи персонажей (от Аглаи, Гани до Лебедева и Келлера) вскрывается всеобщий идейно-художественный принцип романа: «двойное резонирующее окружение» героев («обычное… среднелюдское восприятие» и «углубленное скрытое индивидуальное знание, как бы из корней души» — то, что обнажается в персонажах их «реакцией на Мышкина»). Из действия этого закона, как выясняется далее, не изъято и главное лицо. «Обаяние гордыни», «красота гордого возмущения и противления» противопоставлены у Достоевского «неимпозантному смирению князя». Но «при всей силе противоположного и враждебного полюса последний покрывающий и разрешающий свет в романе остается за идеалом Мышкина».

А. П. Скафтымов особенно чуток к тому, в чем Достоевский не имеет себе равных в литературе — и не только русской! К изображению трагического в жизни. По наблюдению исследователя, совмещение в Настасье Филипповне двух противоположных стихий (гордыни и нравственной чистоты и добра) в крайнем их обострении и интенсивности делает ее образ глубоко трагическим, своего рода сгустком страданий, горя, «внутренней безысходности» необычайного эмоционально-психологического напряжения. На подобных контрастах создается внутренний драматизм каждого действующего лица и каждого их столкновения между собой, что и «дает сюжет и движение» всему роману. Но в этом трагизме повествования нет отчаяния и безнадежности; в нем есть гуманистическая «подкладка» (подобно тому как в сатире, по словам писателя, — подкладка всегда трагическая). Достоевским намеренно «собран весь раздор жизни, вся сила ее сокрушительных аргументов против света любви и прощения», чтобы тем незыблемей оказалось конечное отрицание «разъединения и разобщения людей между собой и с миром».

{14} Углубляясь далее в мир Достоевского с тем же компасом — «установление взаимного соотношения всех… внутренне-тематических линий» произведения, ученый оспорил распространенную точку зрения на «Записки из подполья» как на акт отречения писателя «от прежних гуманистических идеалов, от любви к человеку, от всей прежней веры».

Установив своеобразие положения «подпольного человека» («не только обличителя, но и обличаемого» в диалектике целого), нигде не прорвав тонкую идейно-психологическую вязь романа, с неопровергаемой логикой, которая черпает силу в фактах, А. П. Скафтымов доказывает, что всем смыслом «Записок» Достоевский отстаивает «индивидуальную самостоятельность» человека как необходимый залог «живой непосредственности добра» в гуманистическом идеале. Чувство личности, «сила индивидуального самосознания» по-прежнему, как и в 40‑е годы, представляет для Достоевского высокую и безусловную ценность. Суть романа — в исследовании возможного жизненного развития этой «силы», которая способна искажаться (и нести «разобщение с человеком», стремление к «моральному подавлению собою другого лица») или воплощаться истинно.

В конечном идейном итоге, заключает исследователь, «Записки» указывают выход к «живой жизни», а в творческой эволюции Достоевского открывают новый этап, когда «психологическая художественная типология» его романа преобразуется «в типологию социально-идеологическую».

В статьях о Достоевском особенно ярко обнаружилась драгоценная для литературоведа способность «идти с начала» в изучении художественного текста, сбрасывая гипноз отвердевших схем, в которых живые противоречия литературного материала не развернуты анализом, но смазаны неточностью приблизительных, «верхних» формулировок. Он не конструирует «образ текста», как нередко делается (чаще — весьма угловато, но порою искусно и даже блестяще). Призыв «читать честно» А. П. Скафтымов неуклонно осуществлял всей своей практикой. Потому и испытываешь это, только по видимости простое, но очень ценное ощущение возвращенного тебе — на новом высшем уровне — непосредственного переживания литературы, в очищении от смутной неоформленности, случайности и «немоты».

Замечателен в этих статьях сам строй исследовательского мышления. Взгляд ученого находит в произведении прежде всего то глубоко жизнеспособное и значительное, что обеспечивает силу и длительность его нравственного воздействия на поколения читателей. А. П. Скафтымов одушевлен чувством живого бытия классики, сознанием непреходящей важности ее гуманистического содержания, связующего эпохи. Оттого и эта бережность анализа, который — {15} по его же определению — «абсолютно не ранит нашего эстетического чувства».

В столь же широких идейно-эстетических аспектах ставится в статьях А. П. Скафтымова проблема психологизма в творчестве Л. Толстого. Наиболее важная особенность его художественного метода усматривается в гениальном умении писателя изобразить «диалектику души» (формула Чернышевского берется исходным пунктом анализа), в исключительной бытовой конкретности психологического рисунка.

Психологический рисунок Толстого, имевший «решающее значение и для других сторон литературного искусства» писателя, четко соотнесен с итогами предшествующей мировой традиции Статьи строятся как проблемный ряд, как последовательность уходящих вглубь вопросов, где за одним противоречием встает другое. Очерчиваются зримые, конкретно-наблюдаемые признаки толстовского психологизма: вытеснение «крупных описательных пятен» — «историей души», «неперестающим ходом бегущих настроений»; «неслыханная актуализация бытовых мелочей», «бытовая насыщенность психики», своеобразная «безгеройность». Следует вопрос о внутренней логике, скрытой здесь, о том, что доказывается всем этим. Как сочетается представление о «переменности» человека с настойчивым писательским поиском «постоянных» моральных опор? «Чувство зависимости настроений от внешней действительности» — с «принципом автономной натуральности» личности?

И философский смысл прозы Толстого (его «привязанность» к «проблеме культуры и природы в их значении для сложения нравственных требований, какие ставит себе человек») открывается через ее эстетические законы. И мы действительно видим, как проблематика творчества великого писателя претворяется в искусство, облекаясь плотью единственно возможной формы.

В статье «Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого “Война и мир”» А. П. Скафтымов особо настойчиво развивает методологически важное положение, которым неизменно руководствовался, исследуя реалистическое искусство классиков; нераздельность Толстого — мыслителя и художника. Создается образ знаменитого полководца России вовсе не вопреки, как судит ученая традиция (или инерция), а в полном соответствии с историко-философской концепцией автора «Войны и мира», в которой наличествует и фатализм, и «роевое начало», и другие идеалистические элементы — черты исторической мысли художника. «Особенность Кутузова по сравнению с другими историческими деятелями, представленными в “Войне и мире”, состоит, по Толстому, не в его “пассивности”, а в особом характере его деятельности, сознательно {16} подчиненной внеличным, народным целям, сообразно исторической необходимости».

Широко привлекая для сопоставления с толстовскими произведениями художественный материал отечественной и мировой литературы (Бальзак, Стендаль, Диккенс), А. П. Скафтымов убедительно демонстрирует величайшие реалистические достижения писателя, гуманистическую устремленность его творчества. Здесь, как и в других статьях, автору превосходно удается определить «лица необщье выраженье» изучаемого писателя, органически подчинив этой цели вдумчивый анализ обширного художественного, публицистического и теоретического материала.

Крупной вехой творческого пути А. П. Скафтымова стало его обращение к наследию Чернышевского. Пожалуй, самый большой пласт жизни ученого связан с именем великого демократа. Новизна научных задач (определение взаимоотношений художественного и философско-публицистического начал, расшифровка «эзоповской» образности, проблемы цензуры и «автоцензуры» и т. д.) требовала поиска оригинальных принципов и методики исследования. А. П. Скафтымов был одним из тех, кто энергично их искал и находил. Работа с таким материалом, в свою очередь, стала одним из важных моментов его «идейного самовоспитания»: расширила горизонт мысли, обострила историческую точность взгляда.

Текстологические разыскания, которыми занимался ученый, выработка принципов научной публикации классики, комментированного издания литературно-художественных текстов приближали завоевания науки к «духовному пользованию» широчайших масс. На протяжении 20 – 40‑х годов в саратовских сборниках неопубликованных текстов Чернышевского (из фондов Дома-музея его), в издательстве «Academia», в томах «Литературного наследия» и сборниках «Звенья», в первом советском Полном собрании сочинений Чернышевского А. П. Скафтымов редактировал, готовил к печати, комментировал художественные произведения писателя, созданные в крепости и в Сибири, рецензии, печатавшиеся в «Современнике», письма.

Труды А. П. Скафтымова о Чернышевском давно ждут специального обзора. Их более двух десятков, и в совокупности они, как правильно было замечено[[16]](#footnote-17), представляют едва ли не все жанры современного литературоведения, от текстологической преамбулы до критико-биографического очерка.

Авторитет А. П. Скафтымова в научной интерпретации художественного наследия Чернышевского общепризнан. Им впервые {17} широко рассмотрена проза писателя-демократа в полном ее объеме; выявлена конкретно-историческая основа проблематики, сюжета, образной системы романа «Пролог». Но к особым размышлениям зовет сейчас методология этих работ.

Начиная с 20‑х годов, «тема о взаимосвязи истории литературы и освободительного движения»[[17]](#footnote-18) пользуется в нашей науке возрастающей популярностью. Но многообразная констатация фактов этой «прямой» и «обратной» связи и до сих пор чаще всего заслоняет более глубокий вопрос: какую своеобразную систему творческого мышления, какую новаторскую поэтику она неизбежно должна была вызвать к существованию? Доказательства связи пошли уже по второму и третьему кругу, неизбежно теряя в своей содержательности, а успешных выходов за пределы этого круга мы все еще насчитываем не так уж много.

Между тем еще когда творчество Чернышевского изучалось по преимуществу со стороны идеологического, политического содержания, А. П. Скафтымов одним из первых подверг детальному анализу стилевую структуру романа «Что делать?», отметил связь ее с одним из центральных тезисов эстетики автора: литература — «учебник жизни». Эта ранняя статья о романе (1926) не признавала за ним особо значительных художественных достоинств[[18]](#footnote-19). Но в ней уже выяснено сложное взаимодействие в образном строе произведения средств традиционной поэтики с новыми («маскировка авторского лица» подставными рассказчиками, «теоретические беседы», «сны» и некоторые другие сцены, эпизоды, отмеченные чертами эстетики просветительского рационализма). Особенно проницательны суждения исследователя о тех элементах содержания и формы, которые сделали роман книгой «наставительной», «учительной», книгой высоких социально-моральных призывов, книгой прославления Рахметовых, «новых людей», приверженцев социалистического идеала. В позднейших трудах (они включены в данный сборник) с не оставляющей никаких сомнений определенностью роман «Что делать?» отнесен к произведениям, занявшим в истории литературы «исключительно важное место, как особый этап в развитии метода художественного реализма». Больше того, предвосхищая заключения характеристики, впрочем, далеко не бесспорные, современных теоретиков, А. П. Скафтымов заявляет: «… роман в своих положительных качествах все же содержит в себе существенные элементы наиболее высокого художественного метода — социалистического {18} реализма» («Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости», 1939).

Чеховский цикл работ — вершина творчества ученого.

Разумеется, путь к ним закономерно шел от наблюдений над русской прозой (особенно — от статей о Достоевском и Толстом). Но хочется допустить еще одно предположение. Этот приход А. П. Скафтымова к Чехову кажется неизбежностью. Чеховское начало глубоко внутренне родственно Скафтымову-человеку. Собственным неустанным духовным трудом он создал свою тончайшую интеллигентность, свой кодекс жизненной, научной и гражданской морали. Был по-чеховски негромок в его утверждении, органически не перенося суетной «публичности». И по-чеховски беспощадно презирал он многоликую, всегда довольную собой пошлость.

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

В творчестве Чехова проявилось необычайно возросшее и утончившееся в реализме искусство диагностики русской жизни и русского человека. В повествовательной манере писателя утвердился принцип «подтекста», глубинного течения, сопутствующего изображаемому, была достигнута емкость, предельная наполненность всех компонентов художественного целого, в высокой степени мобильного и лаконичного. Преобразовалась и реалистическая драматургия, открывшая с Чеховым новые конфликты эпохи, новое понимание социального драматизма — драматизма будней, серой повседневности и «мелочей жизни», столь враждебно противостоящих высоким порывам человеческого духа. Так капитально ставил вопрос А. П. Скафтымов.

Не в конфликтном событии, нарушающем жизненный процесс, — «в бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни». При этом «страдают все (кроме очень немногих, жестоких людей)». «Трагедия человеческая совершается на каждом шагу у всех». И если «в прежней, дочеховской бытовой драме желанное намечается в освобождении от того порока, который мешает жить», страдание чеховских героев заключено в том, что «высшие стихии души не находят себе никакого применения в тусклой и серой повседневности».

Отсюда в сценическом построении действия столь характерная для Чехова множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов, двойное звучание финала: он грустен и светел. «В каждой пьесе, — пишет А. П. Скафтымов, — подчеркивается уверенность, что со временем жизнь станет иною, яркою, радостною, богатою светлыми чувствами». Залог ее неизбежности — в стремлениях сегодняшнего, обыкновенного, «пока {19} слабого», но не погасившего в себе «общих светлых и поэтических запросов» русского человека. Каждая пьеса зовет к самоотверженному и деятельному созиданию новой жизни.

С убеждающей наглядностью эти общие структурные элементы пьес Чехова исследуются в статье о «Вишневом саде», являющейся образном идейно-эстетического разбора драматического произведения в единстве его содержания и формы.

Иногда может показаться, что А. П. Скафтымова интересуют в творчестве Чехова довольно частные проблемы: сопоставление разных редакций «Иванова», установление точного адреса чеховской полемики в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь». Так ли уж существенно для современного читателя убедиться, что хорошо известные ему повести, употребляя классическую формулу, «направлены против» философии Шопенгауэра и взглядов Ренана, а не морального учения Л. Толстого (в котором этому современному читателю прежде всего смутно видится тоже что-то далеко не «передовое»)? С некоторым внутренним сопротивлением начинаешь вникать в тщательные параллели и аналитические подборки. Но в том-то и заключается высокое мастерство ученого, что он умеет специальную проблему исследовать в широкой перспективе. Его наблюдения ведут читателя к очень значительным выводам о «специфически чеховском применении морального принципа в освещении жизни».

Отличие Чехова от Толстого, пишет Скафтымов, состоит «в призыве к культуре, в ее самом широком содержании». В «Палате № 6» «присутствует осуждение не только безнравственности (как это было бы у Толстого), но и всей темноты, умственного невежества, духовной тупости и рабской жизни подавляющей массы населения, где немногие люди с духовными запросами гибнут в одиноком бессилии». Но «признание нравственного фактора в жизни человечества», «суд над жизнью… во имя моральной правды» объединяют великих писателей, доказывает А. П. Скафтымов.

В «Моей жизни» «принципы нравственного порядка» сталкиваются с противоположной точкой зрения, согласно которой «счастье будущего только в знании». Поэтому «впереди всего должна находиться наука». Нравственная сторона в представлении о безграничном прогрессе цивилизации здесь исключается, как «маловажная и не соответствующая высокому предназначению человеческого гения»…

Чехов подает свой голос в этом споре — «средствами художественной картины *нравственного* зла, убивающего жизнь людей». А ученый с высокой мерой научной объективности раскрывает нам смысл глубокого и непростого чеховского ответа. Далеко не академическим интересом веет от этих страниц. Но искусственная «пригонка» {20} к наиболее дискуссионным и болезненно ощутимым современным проблемам тут исключена заранее. Случайное совпадение? Тоже нет Золотого запаса гуманистической содержательности в чеховском творчестве хватило не на одну его эпоху. Но он не открывается, если к многозначному тексту подходят с априорным умозаключением, с заготовленные выводом. А. П. Скафтымов вошел в этот мир свободно, без насилия и поэтому сумел развернуть его в будущее.

Говоря о чеховских работах А. П. Скафтымова, не минуешь того, как они написаны.

Видимо, каждый временной отрезок в истории нашего литературоведения будет иметь «свои слова», свои стилистические пристрастия. Однако А. П. Скафтымов на всем пути оставался как-то свободен от увлечения ими. Стиль его научного повествования — своеобычен, слегка «несовременен» по лексике, по самому строению фразы. В первый момент он может удивить своей непривычностью, но, вчитываясь, начинаешь ощущать его необычайную уместность, тонкое внутреннее созвучие литературному материалу — русской классике XIX века.

Этот стиль был един, но не неизменен. Последовательно читая статьи Скафтымова разных лет, всматриваясь в авторские карандашные пометки на старых оттисках (1924 – 1929 гг.), видишь, как со временем вырабатывалась та благородная скупость выражения, особенная взвешенность каждого слова, которой так отличаются его последние труды. Итогом многолетних поисков и стала эта «окончательность» определений в чеховских статьях, делающая почти доступным глазу стремление исследовательской мысли «во всем дойти до самой сути».

Заключающая настоящий сборник статья «Белинский и драматургия А. Н. Островского» в научном творчестве А. П. Скафтымова и по времени была последней и как бы резюмирующей по существу обобщенного в ней содержания. От разборов чеховских пьес он «вернулся» к Гоголю-драматургу и Островскому. И замкнул этим цепь изучения трех этапов развития русской драматургии в XIX столетии.

Сравнивая пьесы Гоголя и Островского, автор тонко и верно выделил то идейно новое, что сделало Островского не только продолжателем традиций «Ревизора» и «Женитьбы», но и создателем особой драматургической системы. В комедиях Гоголя «порок разоблачает себя сам собственным ничтожеством и уродством». В пьесах Островского с огромной обличительной силой непосредственно изображались жертвы крепостнического порока, непосредственно раскрывалось губительное влияние его на жизнь других людей. И вполне обоснованно автор связывает возникновение нового {21} типа драмы, осуществленного Островским, с воздействием на драматурга идейного движения 40‑х годов, в особенности демократической социальной и литературной теории Белинского.

Труды А. П. Скафтымова, связанные с литературой XIX века, удивительно «цикличны», соотносимы в своих выводах. И в последнем сочинении говорится об огромном морально-этическом потенциале отечественной литературы, о том, что нравственные искания ее больших художников не были отвлеченно-теоретическими, а решительно переводились в «социальный план», становились действенной философией жизни. В подтверждение этой своей мысли ученый ссылается на известные суждения Белинского: «Литература была для нашего общества живым источником даже практических нравственных идей»; «литература действует не на одно образование, но и на нравственное улучшение общества…»

Показателен завершающий труд А. П. Скафтымова и со стороны общенаучной методологии литературоведения. Мысль ученого улавливала очень сложные художественные, образные единства: «связь времен», естественный процесс преемственности и отрицания в литературном движении, взаимопереходность содержания и формы, самодвижение исторического явления, традиции и новаторство в искусстве слова. Диалектический метод был подлинным руководством в анализе разностороннего идейно-литературного материала, и итоги оказывались всегда качественно обогащенными сравнительно с исходными аналитическими установками, заданиями, тезисами.

Невозможно раскрыть в кратком вступлении все богатство мысли, наблюдений, идей и концепций этого собрания первоклассных литературных работ.

Внимательный читатель по достоинству оценит и замечательные черты научного стиля. Почти все статьи А. П. Скафтымова полемичны. Ученый не уклоняется от дискуссии, когда надо отстоять свою точку зрения. Глубокое и всестороннее знание им предмета исследования делает научный спор исключительно плодотворным.

Современной наукой значительно расширен круг новых фактов и материалов, подвергнуты изучению с разных сторон многие из тех историко-литературных вопросов, какие ставятся и обсуждаются в статьях данного сборника. Все это могло бы внести в некоторые статьи, писавшиеся в 20 – 30‑х годах, полезные дополнения, отдельные уточнения и поправки. Но это частности.

А. П. Скафтымов сказал свое веское слово о великой русской литературе, слово ученого-патриота, гордящегося ее непревзойденными духовными ценностями.

## **{****22}** \* \* \*

Несколько слов об «уроках Скафтымова», если так можно выразиться. Теперь уже достаточно выяснилось, что перевод методологической системы литературоведения на язык категорий и принципов кибернетики — проблема сложнейшая. Ее не решишь призывами к «математизации» литературной науки. Необходимы фундаментальные теоретико-разведывательные исследования без торопливости, без гипноза подчинения традиционных понятий увлекающим своей новизной формулам «управляющих закономерностей», «целеполагания», «сигнала и знака». В сложной проблеме контактов литературоведения с естественными науками вредна, по-видимому, сугубо скептическая точка зрения. Но, пожалуй, еще более вредной будет наивно-оптимистическая, которая так просительно обращается к математике, словно от нее ждет подлинно научных решений литературоведческих задач[[19]](#footnote-20). Труды А. П. Скафтымова всем своим содержанием, исследовательским пафосом убеждают в том, что дальнейших успехов нашей литературной науки следует ожидать на путях совершенствования ее собственной методологии, ее собственного аналитического аппарата.

В годы Советской власти литературоведение вырвалось из цеховой замкнутости, в какой оно пребывало до революции. У литературоведческой книги появился массовый читатель. Не беда, если она порой попадает в руки человеку, который недоумевает, пишут все о Пушкине да о Л. Толстом, я и сам смогу прочесть их произведения, без посредников. Иной раз и самонадеянный ученый техницизм (скорее прагматизм, конечно) не преминет иронической усмешкой взять под сомнение труд ученого-филолога. Однако не спешите обвинять кого-либо или объяснять такие явления невежеством, эстетической неразбуженностью. Мы, литературоведы, вероятно, не смогли убедить многих, что, подобно естествоиспытателям, проникающим в тайны материи, исследователи искусств в принципе осуществляют не менее сложные задачи, стремясь постичь законы духовного творчества, разгадать тайны возникновения гениальных художественных творений, тайны их непреходящей жизненной, общечеловеческой ценности.

Труды А. П. Скафтымова открывают перспективы глубокого решения этой задачи.

*Е. Покусаев, А. Жук*

# **{****23}** Тематическая композиция романа «Идиот»[[20]](#footnote-21) [1](#_e_n_01)

|  |
| --- |
| Willst du dich am Ganzen erquicken, So musst du das Ganze im Kleinsten erblicken[[21]](#footnote-22).  *Гете* |

Главным методологическим убеждением автора предлагаемой статьи было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества. «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос»[[22]](#footnote-23). В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа. Художник из множества проносящихся в его воображении формальных возможностей выбирает те или иные лишь потому, что узнает в них соответствие тому, что он в себе уже смутно носит и воплощения чему ищет.

Это, конечно, не нужно понимать в смысле примитивно заданной тенденциозности творческого процесса. Нет необходимости творческую идею помещать в интеллектуальную инстанцию и представлять ее как логическую {24} концепцию. Задание это — та общая психическая пронизанность, которую ощутил в себе художник, как призыв к творчеству. Художник помнит (и, конечно, не только интеллектуально) и живет этой пронизанностью, пока осуществляет ее призыв созиданием адекватной эстетически материализованной реальности. В этом смысле все компоненты произведения определяются тем эмоционально-психическим состоянием, ради которого и соответствием которому они были вызваны и приняты автором.

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

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

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

В настоящее время в некоторой группе исследователей установилась точка зрения, совершенно игнорирующая смысловой состав поэзии[[23]](#footnote-24). Вся композиционная направленность произведения здесь сводится к чистым формальным эффектам, подчиняющим себе весь предметный и смысловой состав его. Из анализа устраняется искреннее вмешательство души автора, исследователь считает себя не вправе видеть в компонентах произведения «что-либо другое, кроме определенного {25} художественного приема»[[24]](#footnote-25). Прием для них самоцелен, за приемом нет иных организующих сил формоустремления.

Такая точка зрения представляется нам ложной и предвзятой крайностью. Организующие доминанты могут оказаться и в смысле и в форме, и главная формирующая сила может колебаться между идейно-психологическим смыслом произведения и его формальной структурой. Во всяком случае, то или иное соотношение смыслового содержания и формального построения пред исследователем должно стоять не как предпосылка, а как проблема, которая и разрешается анализом. Целесообразность охватывает собою не только чисто формальный, но и предметно-смысловой состав произведения. Что чему служит: форма смысловой теме или смысловая тема формальному заданию, имеются ли формально или тематически обособленные задания, в каком отношении они находятся к целому, — все эти вопросы внутренней телеологии произведения могут считаться разъясненными, если почувствовано и раскрыто задание всех образующих произведение компонентов.

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

{26} Нам представилась совершенная невозможность говорить о формальных особенностях творчества Достоевского без предварительного раскрытия его тематических мотивов. Все наблюдения, касающиеся приемов наполнения, размещения фигур и их сюжетного движения на протяжении всего романа, оставались бы, в противном случае, на положении случайных, разорванных, ничем взаимно не связанных факторов, лишенных внутренних скреп обусловленности. Между тем установка и квалификация всякого приема только тогда имеет цену в задаче осознания художественного произведения, когда раскрыта его значимость в данном применении и в данном месте[[25]](#footnote-26).

Вот почему мы, усматривая главную организующую силу романа в его тематическом замысле, нашли неизбежным и необходимым прежде всего развернуть построение его тематического состава[[26]](#footnote-27).

Тематикой художественных произведений и раньше всегда занималась литературная критика и наука, и эта ее задача, в сущности, никогда не была излишней и ненужной. Но критика компрометировала себя недостатком педантичности и строгости внимания к самому произведению, а также отсутствием должного отношения к природе художественного творчества. Так, часто состав произведения здесь рассматривается как живая реальность, забывается, например, о том, что действующие лица в художественном произведении не живые люди, а лишь авторские мысли о людях и что мерки реальных (находящихся вне произведения) социологических, психологических и психопатологических категорий могут быть применимы непосредственно только к автору (к живой личности), но ни в коем случае не к «действующим лицам» его романов[4](#_e_n_04).

Кроме того, в охват наблюдений здесь обычно входит лишь случайно ассоциированный и воспринятый критиком {27} материал, без необходимой полноты и без уяснения того соотношения, в каком этот материал живет в произведении как в целом. Критик случайным наездом вырывает цитаты и свободно игнорирует все, что осталось им непонятым или невоспринятым. Это часто ведет к поразительным искажениям. Без осознания произведения как целого не представляется возможным правильно отделить лик автора от идей, слов и мнений, вложенных им в состав персонажей; отсюда создается путаница в конечных выводах об авторских устремлениях. Наконец, что окончательно запутывает читателя, это — обилие личного элемента, принадлежащего самим критикам: здесь и произвольные домыслы, ни в малейшей степени не связанные с текстом, здесь и посторонняя оценка затронутых идей и чувств и, наконец, — чего больше всего, — случайные исторические, психологические или мистические экскурсы «по поводу». Все это чрезвычайно засаривает и затемняет те отдельные талантливые достижения, которые могли бы служить и часто все же действительно служат непосредственному делу осознания стремлений автора.

Между тем в том же телеологическом принципе нам представляется возможным найти опору для объективной, методологически организованной интерпретации заложенного в произведение тематического содержания[[27]](#footnote-28) и тем достигнуть наиболее полной возможности проверки пределов оспоримости или непререкаемости отдельных наблюдений и общих выводов комментаторов.

1. Во-первых, телеологический принцип несет с собою методологически обоснованную постановку задачи исследования. Исследование, направленное к раскрытию природы телеологически оформленного объекта, необходимо должно ставить себе задачу осознания его как единства, что должно выразиться в раскрытии отнесенности всех слагающих его компонентов к общей координирующей и субординирующей системе целого. Этим {28} вносится методологическое предостережение от смешения двух задач в изучении художественного объекта: задачи осмысления внутренней целесообразности и координированности его частей (изучение произведения внутри его как такового, осознание его как единства — «феноменология творчества») с задачею раскрытия психологического процесса его созидания (изучение авторской работы и всех причин, обусловливавших рождение произведения — «психология творчества»)[[28]](#footnote-29).

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

Для опознания и понимания психологического материала единства у исследователя неизбежно, конечно, {29} должно произойти личное психологическое погружение в объект изучения (вживание, вчувствование), иначе эстетические и психологические факты в его сознании не получат актуализации, а останутся лишь мертвыми знаками[[29]](#footnote-30), но в этом случае исследователь весь отдается художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании. Его субъективизм не есть произвол, он только заражается данностью и живет уже чужим чувством. Лишь для того чтобы опознать эмоцию, если она входит в охват оформляемого материала единства, исследователь посильно одинаково глубоко и добросовестно внутренне видит и отзывается на самые разнообразные и противоположные эмоции всех действующих лиц произведения. Здесь необходимо полное отрешение от своего реального «я», как об этом говорил еще Брюнетьер[[30]](#footnote-31). Никакого оценочного отношения к чувствам и идеям самим по себе у него не должно быть, его дело только опознавать, рефлектировать и констатировать, с тем чтобы в конце концов осмыслить принадлежащее им место в общей телеологической концепции целого.

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

3. Рядом с этим само собою выдвигается другое методологическое требование: полнота пересмотра всех {30} слагающих произведение единиц (внутренний состав действующих лиц во всем объеме, картины, эпизоды, сцены, авторские экспликации и проч.). Каждый ингредиент, обслуживая общую направленность произведения, оформляет и указывает место его центрального зерна и, следовательно, необходимо должен быть учтен в общем соотношении действующих сил произведения, иначе, при частичном пропуске или игнорировании ингредиентов, необходимо должно произойти искривление всей системы и ложное перемещение основной точки скрещения и замыкания. Тематический охват анализа не должен быть меньше тематики произведения. В художественном произведении много идей, но главная из них покрывает все остальные лишь потому, что вырастает из них[[31]](#footnote-32).

4. Если охват анализа не должен быть меньше произведения, то он не должен быть и больше его. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла. Автор мог в процессе созидания менять замысел и в отношении отдельных частей, и в отношении всего целого, и суждения по черновикам и письмам были бы суждениями о том, каким произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном самим автором окончательном виде. А при установлении состава произведения (не его генезиса) только это последнее и нужно[[32]](#footnote-33).

Чтобы предупредить недоразумение, заметим, что {31} мы нисколько не рассчитываем на адекватно исчерпывающую полноту подобного рода теоретической работы над художественным произведением: никакими теоретическими средствами живая полнота художественного произведения передана быть не может, она доступна лишь непосредственному, живому восприятию созерцателя. Конечно, не о такой «живой» полноте только что велась речь. Анализ в результате способен дать лишь схему тематического построения, а не его воплощение в живом переживании. В художественном произведении тема существует как живая конкретность, как знание-переживание, в рационалистическом же анализе те же темы по необходимости должны принять вид отвлеченного знания, как теоретически-представимого умопостижения; то и другое знание, направленные на одну цель, все же не могут быть адекватными. Но такой перевод поэтической живой формы на отвлеченный логический язык неизбежен во всякой научной работе над художественным произведением[[33]](#footnote-34). Анализ приобретает смысл и значение лишь в том, что он указывает и осознает направленность созерцания и заражения, конкретно осуществляемого лишь при возвращении к живому восприятию самого произведения. Наши слова о полноте имели в виду лишь полноту потенциальной тематической энергии, заложенной в произведении, которая исследователем, конечно, могла быть раскрыта только через осознание всей полноты конкретно пережитых формальных факторов, но в результатах анализа присутствует уже не как переживание, а как теоретическая схема.

В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединены его составные тематические комплексы, и объединены, конечно, не случайно. Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином «тематический мотив». Отсюда распределение нашего изложения на главы по персонажам, а {32} внутри их — звенья и слои тематических мотивов по эпизодам, сценам, экспликациям и проч.

Большие затруднения оказались в задаче изложения. Тематические мотивы и их комплексы в отдельных эпизодах и образах получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами и образами. В нашем сознании каждый из компонентов получает свою значимость лишь при внутреннем охвате всего целого одновременно, когда они, выступая рядом, дают друг другу и фон, и рельеф, и необходимые оттенки[[34]](#footnote-35). Когда представляется задача вытянуть этот непрерывный круг тесной и сложной взаимопроникнутости в линию последовательного изложения, в наших руках не оказывается концов, которые можно было бы взять за исходный пункт и, начав с них, достигнуть полной, одинаково исчерпывающей ясности на всем протяжении обзора. Каждая часть и образ представляются срединой, требующей для своего раскрытия каких-то иных, предшествующих и соседних частей. Разрубая целостный сплав романа и давая последовательное обозрение его крупнейших компонентов, мы считаем необходимым оговориться, что до времени наше освещение внутреннего состава и смысла каждого из компонентов будет гореть неполным светом, и лишь после раскрытия состава всего романа мы надеемся на большую ясность и полноту представлений о каждой части в отдельности. До тех пор во многом изложение будет иметь значение лишь предварительной установки некоторых фактов.

## 1

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

Падение Настасьи Филипповны дает автору возможность развернуть в ней необходимые ему мотивы трагического {33} раздвоения личности между импульсами самоутверждения и гордости — с одной стороны, и сознанием своей недостаточности, неполноты пред высшим идеалом и тоской по этому идеалу — с другой стороны. В колебаниях между этими двумя скрытыми в ней стихиями духа автор и сосредоточивает всю динамику и весь смысл этого образа на протяжении всего романа. В каждый момент ее биографии, будет ли это эпизод непосредственного сценария романа или момент авторской экспликации и реминисценции, даваемой через других персонажей, — во всех случаях образ Настасьи Филипповны несет одно и то же: мотив жажды идеала и прощения и мотив гордыни, создающий неспособность приблизиться и осуществить прощение. Каждый эпизод раскрывает то одну, то другую стихию или поочередно, или сливая их вместе и давая впечатление ужаса и страдания безысходности от трагического диссонанса души.

Эпизодом связи с Тоцким автор мотивирует возможность чувства обиды, душевной ущербленности и сознания своей недостаточности, которые в дальнейшем будут основой к особым проявлениям гордости, жажды прощения и неспособности дать и принять его. В картине падения Достоевский короток; он лишь схематическим рассказом указывает, как произошло «первое удивление»[[35]](#footnote-36) и Настасья Филипповна оказалась в руках Тоцкого. То обстоятельство, что Настасья Филипповна во всем этом случае является жертвой, как бы без вины виноватой, для автора тоже оказывается необходимым для дальнейших сопоставлений и оттенения некоторой черты в других персонажах и в общей концепции всего тематического замысла романа. Об этом мы необходимо вспомним, когда будет речь идти о Мари и об участниках эпизода князя Мышкина с Бурдовским.

Мотив сознания вины и недостаточности в Настасье Филипповне начат автором сейчас же после падения, когда она еще оставалась в деревне. Происшедшее ей {34} уже здесь представляется только грязью. Она уже и теперь мечтает, как о высшем счастье, о забвении происшедшего, о возвращении утерянной чистоты. Ей грезится, что вот приедет кто-то чистый, добрый, честный, хороший и снимет с нее случившийся грех и грязь, полюбит как чистую и светлую и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Но она уже и теперь не верит своей мечте. С каждым приездом Тоцкого вновь и вновь, все дальше и дальше она уходила от мечтаемого рая, вновь надрываясь тоскою: «… тысячу раз в пруд хотела кинуться».

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

Все пять лет петербургской жизни Настасьи Филипповны около Тоцкого заострены автором, как мотивы гордости и злобы. Ради гордой вознесенности пред оскорбителем было все забыто, всем пожертвовано. У Настасьи Филипповны в это время нет порывов, сожалений и надежд про себя, для себя одной, для себя самой. Мы не видим внутри ее собственных ценностей жизни, она утратила непосредственное, прямое ощущение себя. Вся напряженность ее духа устремлена на оскорбителя. Всякое чувство ее только рефлекс (приятный или неприятный) на состояние врага. Женится или не женится Тоцкий, это ей безразлично; она сама для себя ничего от его женитьбы не приобретает и не утрачивает; ей Тоцкий не нужен. Но она запрещает Тоцкому жениться, готова жизнь свою загубить для торжества самолюбия. Здесь гордость — самоцель. Все, что она делает, делает лишь «со злости»[[36]](#footnote-37), назло Тоцкому. Весь смысл такого поведения сводится к наслаждению ощутить свою значимость в психике и настроении того лица, к которому оно направлено. Здесь достигается желание гордости свести на свою сторону уклон того импонирующего неравновесия, которое ощущается во взаимном общении {35} двух лиц. Настасья Филипповна не может остаться в унизительном положении жертвы, и ради защиты своей гордости она готова была на все, «в состоянии была самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой, лишь бы надругаться над человеком, к которому она питала такое бесчеловечное отвращение». Так, в гордости и злобе прошли все пять лет. «И целые-то пять лет я так форсила». «И за что я моих пять лет в этой злобе потеряла!» — вспоминала она после.

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

Таким образом, телеологическая направленность этого эпизода как выражения самооправдания, порожденного гордостью, очевидна. Но с Настасьей Филипповной автор ненадолго соединял этот путь. Защита чести и превосходства главным образом в ней проявляется не как самооправдание, а как вызов и пренебрежение к порицанию. С этим мотивом Настасья Филипповна выступает {36} уже как действующее лицо «в настоящем»; все, о чем говорилось раньше, автором отодвинуто было в прошлое, на положение схематической экспозиции.

Настасья Филипповна согласилась выйти за Ганю лишь в том случае, если «ни в нем, ни в семействе его нет какой-нибудь затаенной мысли на ее счет». Оправдывая себя, она надеялась и ждала, что ее оправдают и другие. Но скоро до нее доходят сведения о явном недоброжелательстве к ней со стороны семьи Гани, и о самом Гане узнала, что он «возненавидел ее как свой кошмар». Настасья Филипповна на это отвечает заявлением пренебрежения и унижением Гани (под этим мотивом вся сцена в квартире Гани).

В эпизоде разрыва со всей прошлой жизнью и ухода с Рогожиным мотив пренебрежения к порицанию осложнен мотивами сожаления о себе и наслаждением от обиды. Настасья Филипповна принимает свою недостаточность, она не оправдывает себя, усиленно повторяет, что она уличная, рогожинская, бесстыдница, «Тоцкого наложницей была», «теперь ей место не здесь, а на улице», но и в самобичевании ее, вместе со слезами, звучат протест, упрек и злоба. Как это впоследствии делается совершенно ясным, уехала она с Рогожиным опять «со злости»: униженная гордость в этой демонстрации находила удовлетворение. Глава ухода с Рогожиным, во многом сначала загадочная и неясная, раскрывает свой главный тематический смысл в экспликационном замечании Птицына о японском харакири: «Обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: “Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот”, и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отмстил». Таким образом, здесь опять та же тема гордости. Удовлетворение гордости получается здесь из наслаждения поставить кого-то пред собой виноватым (в этом источник наслаждения обидою, о чем речь ниже).

В развитии отношений Настасьи Филипповны с Рогожиным продолжается прежний мотив пренебрежения к порицанию. Известно, что с Рогожиным Настасья Филипповна не осталась, и, пока она бывала около него, она окружала себя компанией Земтюжниковых, Залежевых, Келлеров и проч. Об этом моменте роман рассказывает {37} устами Рогожина, то есть тоже некоторого персонажа, имеющего свой характер, и, по заданиям автора, в его словах, конечно, картина должна была принять специальный, рогожинский аспект. Этим ставится затруднение отделить рогожинские представления от представлений и намерений самого автора. Тем не менее Достоевский нашел возможность с совершенной ясностью раскрыть заданную тематическую линию.

По рассказу Рогожина, Настасья Филипповна его «ненавидит», не один раз она его «срамила», то с Земтюжниковым, то с Келлером, и многое над ним в Москве «выделывала». Ревнивый Рогожин подозревает в таком поведении Настасьи Филипповны беспутство, измену: «С тобой (с кн. Мышкиным. — *А. С*.) она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая. Ведь уж так. Как на последнюю самую шваль на меня смотрит». Тем не менее и он свидетельствует: «В Москве я ее тогда ни с кем не мог изловить, хоть и долго ловил». В другом месте, в конце романа, в исступленном гневе на Аглаю сама Настасья Филипповна восклицает: «За что она (Аглая. — *А. С*.) со мной как с беспутной поступила? Беспутная ли я, спроси у Рогожина, он тебе скажет!»

Этими замечаниями автор как бы предупреждает от возможности неправильного истолкования своих картин. Не «беспутство» владело Настасьей Филипповной, когда она бросалась к Рогожину и его компаньонам. Подлинная тема ее поведения остается прежней. Настасья Филипповна, как и раньше, в квартире Гани, и здесь, в своем напускном бесстыдстве и показном цинизме, лишь «представлялась» (слово князя). Здесь тот же мотив пренебрежения к возможному и ожидаемому порицанию. Настасья Филипповна реагирует на предполагаемое снижение себя в сознании Рогожина. Пусть он горит к ней страстью, пусть многим для нее жертвует, но она убеждена, что именно потому Рогожин посмел к ней так подойти, что видел в ней все же «такую» женщину. И, как прежде, за это Настасья Филипповна мстит пренебрежением. Все, что она проделывает с Земтюжниковыми, Келлерами и Залежевыми, все это только одно показное «представление» для Рогожина, все это «для смеху», из-за одной злобы. «С Келлером, вот с этим офицером, что боксом дрался, так наверно знаю *для одного смеху* (курсив мой. — *А. С*.) надо мной сочинила…» {38} И сочиняет это она в обострении самолюбия. Однажды Рогожин не вытерпел и высказал: «Ты под венец со мной обещалась, в честную семью входишь, а знаешь ты теперь кто такая? Ты, говорю, вот какая!» На это ему Настасья Филипповна: «Я тебя, говорит, теперь и в лакеи-то к себе, может, взять не захочу, не то что женой твоей быть». И вот тогда, рассказывает Рогожин, «Залежева, Келлера, Земтюжникова и всех созвала, на меня им показывает, срамит». Потом со всей компанией отправилась в театр: «Поедемте, господа, всей компанией сегодня в театр, пусть он здесь сидит…» Земтюжниковыми, Келлерами и прочими она мстит Рогожину так же, как и Рогожин ей нужен был лишь для мести кому-то. Злоба ее к Рогожину сказалась уже в вечер ухода с ним. Когда Рогожин, безумный, топтался около нее и кричал свое «не подходи», Настасья Филипповна уже здесь вспыхивает: «Да что ты орешь-то! Я еще у себя хозяйка; захочу, еще тебя в толчки выгоню». «Я за тебя-то еще и не пойду, может быть». Для нее Рогожин — тайна, гибель, омут, в который она кидается в злобе и мести. Рогожин и сам скоро стал понимать свою роль омута: «Да не было бы меня, она давно бы уж в воду кинулась; верно говорю. Потому и не кидается, что я, может, еще страшнее воды. Со зла и идет за меня… Коли выйдет, так уж верно говорю, что *со зла* (курсив Достоевского. — *А. С*.) выйдет»[[37]](#footnote-38).

{39} Настасья Филипповна не Клеопатра, не Геката любви. Ее страстность и пафос не в сексуальной оргийности. Это заведомая ошибка предполагать, что она играет Рогожиным, как львица, дразнит его, любит его и над ним издевается. В ней отсутствует специально женский демон. Она не сплетает сетей обмана и коварства и вообще далека от борьбы за то, чтобы привязать к себе. В ней нет ничего змеиного. Она тяготеет к эффектам, иногда принимает позу, но ее эффекты и позы исходят из других импульсов. Не заманить, не соблазнить, не привязать и измучить нужно ей. Как соблазнительницу и львицу, она себя не видит, во всяком случае не смотрит на себя с этой стороны. Не «на кутежи» она поехала с Рогожиным. Ни в малейшей мере она не искательница и не законодательница наслаждений. Ее бремя не есть бремя чувственности. Одухотворенная и тонкая, она ни на мгновение не бывает воплощением пола. Ее страсть — в воспаленности духовных обострений. Ее демон — в неутолимой непокорности гордого духа. Ее оргийность — в безудержном смывании житейских плотин под порывами неумолкаемой духовной бури. Рогожинские эпизоды романа, как и все другие, говорят только об этом.

Эпизоды романа, связывающие Настасью Филипповну с князем Мышкиным и Аглаей Епанчиной, обнаруживают и заостряют в ней совмещение мотивов гордости {40} с мотивами нравственной чуткости и чистоты, устремленности к идеалу и прощению[[38]](#footnote-39). Уже и раньше, среди безумного разлива и взрывов бунтующей гордыни, автор давал в ней звучание иных, противоположных душевных мелодий, пока еще неясных, скрытых, но заметных читателю и придающих особый колорит общей эмоциональной действенности этого образа.

Выше был указан один момент романа, где выдвинут был в Настасье Филипповне мотив жажды прощения и искупления (ждала кого-то, кто ей скажет: «Вы не виноваты!..» и проч.). В той же функции указания на какой-то иной сдерживаемый и таимый мир души Настасьи Филипповны находится эпизод внезапного поцелуя руки матери Гани. Автор здесь изумительным приемом резкого разрыва развернувшегося главного мотива сцены внезапно останавливает его разбег и дает предчувствия каких-то иных, тихих и последних, но еще незримых глубин ее души. Сама Настасья Филипповна знает это в себе, но здесь таит и скрывает («усмехнулась, но как будто *что-то пряча* под свою улыбку…»; курсив мой. — *А. С*.) и лишь глухо, на упрек князя, признается, что она, действительно «не такая», какою теперь представлялась. И впоследствии автор то здесь, то там разными приемами скажет, что подлинная Настасья Филипповна «не такая», что гордость навлекает на нее что-то чуждое внутреннему существу ее.

То обстоятельство, что Настасья Филипповна таит от людей подлинный мир души своей, для автора тоже имеет свое большое тематическое значение (об этом ниже).

Бунт Настасьи Филипповны существовал только на людях и для людей. Сама же себя в совести своей она не оправдывала ни в чем (кроме того короткого момента, о котором уже была речь). Это ясно эксплицируется словами князя Мышкина: «О, она поминутно в исступлении кричит, что не признаёт за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; но чтобы она вам ни говорила, знайте, что она сама первая не {41} верит себе и что она всею совестью своею Верит, напротив, что она… сама виновна».

Письмом Настасьи Филипповны к Аглае автор окончательно оформляет в ней до сих пор нераскрываемый, вполне внутренний мотив жажды идеала и прощения. Содержание письма имеет свою композицию, отвечающую целям автора. В задаче развернуть интимный мир души Настасьи Филипповны предстояли пред автором особые затруднения оправдать самую возможность такого раскрытия с ее стороны, не нарушив в ней заложенных мотивов гордой скрытности и боязни за личную импозантность пред человеком. Почему гордая перед людьми Настасья Филипповна в письмах к Аглае могла забыть гордость? Оправдание такому кажущемуся противоречию автор и дает в самом тексте письма, вначале, во вступительных замечаниях к нему. Настасья Филипповна ни в малейшей мере не сравнивает себя с Аглаей. «Будь я хоть сколько-нибудь вам равна, вы бы могли еще обидеться такой дерзостью; но кто я, и кто вы? Мы две такие противоположности, и я до того перед вами из ряду вон, что я уже никак не могу вас обидеть, даже если б и захотела». «Как могли бы вы не любить хоть кого-нибудь, когда вы ни с кем себя не можете сравнивать и когда вы выше всякой обиды, выше всякого личного негодования?» «О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной…» Это указание на отсутствие (в представлении Настасьи Филипповны) возможности всякого сравнения между ею и Аглаей делает ясным, почему в ее письмах могла молчать ее гордость. Для гордости оскорбительно в человеке то чувство преобладания и превосходства, которое самолюбцем подозревается в другом «я» по сравнению с собой. Нет сравнения, нет преобладания, нет тогда и обиды, потому что нет противостоящей и внутренне соревнующей личности. Настасья Филипповна в своем представлении совершенства и душевной чистоты Аглаи настолько отодвинула ее от себя, низкой, недостойной и грешной, что перестала чувствовать в ней личное начало, забыла о ее «я», и в ней, как в высшем существе, сочла немыслимой возможность какого-нибудь личного сравнения и соотнесения с собой.

Во второй части письма Достоевский, в обычном своем приеме предметной, живописной символизации невыразимого {42} душевного состояния[[39]](#footnote-40), дает картину, которая символизировала бы молитвенную святыню идеала Настасьи Филипповны, ее тоску по чистому свету любви и невинности; в душе своей она хранит тихий, святой алтарь и благоговейно чтит его, но не смеет желать его и только издали плачет и тоскует о нем (Христос, сидящий в задумчивости, забывчиво оставивший свою руку на головке ребенка… Солнце заходит, и проч.).

Тот же мотив сознания своей нечистоты и преклонения пред светом идеальных устремлений обнаружен автором в отношениях Настасьи Филипповны к князю Мышкину. Своим приближением к князю она боялась осквернить свой идеал, лучи которого она видела в князе (об этом см. слова ее, Рогожина). Возможность уважения к себе она считала немыслимой («Я, говорит, известно, какая»). Уважение князя было для нее недостижимо далеким, невозможным. В функции этого мотива Настасья Филипповна даже в запальчивости не могла выговорить самого слова об уважении (см.: «… у… ува…»). Отсюда желание жертвенно отодвинуть себя, отдать Аглае, которая издали предстояла тоже как идеал.

Но и здесь автор не оставляет мотивов гордости. И в отношениях к князю в Настасье Филипповне присутствует подозрительность и самозащита самолюбия. Это сплетение двух контрастирующих волн оформляется в двойственности, непостоянстве и резких изломах ее поведения (от Рогожина к Мышкину, от Мышкина — с мещанином, опять к Рогожину, опять к Мышкину и проч.). Ясную экспликацию этому находим в словах князя. По гордости Настасья Филипповна не могла принять сожаления и прощения в любви князя, и, рядом с преклонением, в ней вырастала и здесь злоба («Она смеялась со злобы; о, тогда она меня ужасно укоряла, в гневе, — и сама страдала!», «… обвиняла, за то что я высоко себя над нею ставлю… объявила… что она ни от кого не требует {43} ни высокомерного сострадания, ни помощи, ни “возвеличения до себя”»). По гордости не может простить предполагаемое снижение в чужом «я» и опять спешит оказать ответное пренебрежение («В своей гордости она никогда *не простит мне любви моей*…»; курсив мой. — *А. С.*). Здесь же опять открывается мотив наслаждения от обиды и унижения. Она удерживает у себя обделенность и страдание как своего рода исключительность, единственность, которая ее как-то выделяет, делает перед нею кого-то виноватым и дает это самолюбивое мучительное наслаждение обидою, о котором так часто вообще говорил Достоевский («Она бежала от меня… чтобы доказать только мне, что она — низкая… Знаете ли, что в этом беспрерывном сознании позора для нее, может быть, заключается какое-то ужасное, неестественное наслаждение, точно отмщение кому-то», ср. выше о харакири)[[40]](#footnote-41). Так самим автором раскрыт внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение).

Дальнейшие эпизоды, заключающие судьбу Настасьи Филипповны, построены по тем же внутренним мотивам раздвоения и безысходной неодолимости двух противоположных стихий духа. Сцена последней встречи с Аглаей построена опять в функции гордости. Обнажение души пред Аглаей для Настасьи Филипповны возможно было только до тех пор, пока она не чувствовала в ней сравнения и соревнования с собою. Здесь же автор поставил перед нею Аглаю не в мечте, а как тоже самолюбивую, гневную и очень ревнующую (следовательно, сравнивающую) женщину. Аглая спустилась пред нею сразу, и сейчас же вспыхнула ответная гордость (ср. из письма: «О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной…»).

{44} Из этого мотива идут и дальнейшие обстоятельства романа. Настасья Филипповна, наперекор Аглае, удерживает Мышкина около себя и, возбужденная победой и ненавистью к ней, всецело на время поглощена желанием вновь и вновь подавить ее своим торжеством.

Но этот мотив гордости опять скоро перебивается мотивом чувства и сознания своей подлинной недостаточности и страха за свою святыню. Настасья Филипповна «задумывается», «грустит», ее опять что-то борет. Проектируемую внутреннюю борьбу в ней Достоевский выражает внезапным припадком в день свадьбы («пала на колени перед князем. “Что я делаю? Что я делаю? Что я с тобой-то делаю?” — восклицала она, судорожно обнимая его ноги»). Припадок кончился, но буря колебаний не замолкла и разрешается опять внезапным отстранением себя от Мышкина и бегством с Рогожиным. Кольцо трагической безысходности, поставленное автором, и здесь не разомкнулось.

Таким образом, построение образа Настасьи Филипповны всецело определяется темами гордости и нравственной чистоты и чуткости. Совмещение двух контрастирующих стихий в крайнем их обострении и интенсивности создает общий трагический пафос страдания, внутренней безысходности. Как синтез и обобщение внутреннего мира Настасьи Филипповны автором дан ее внешний портрет (почти исключительно в психологической характеристике): «Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты». «В этом лице… страдания много…» — говорил князь.

Некоторые сопутствующие индивидуальные особенности образа Настасьи Филипповны будут отмечены в дальнейшем, в попутном изложении через сравнение с другими лицами.

## 2

Тематическое углубление образ Настасьи Филипповны во многом получает через Ипполита, с которым у нее, при огромном индивидуальном различии, имеется много общего. Вот почему мы, вслед за Настасьей Филипповной, сочли удобным сейчас же остановиться на Ипполите.

{45} Как падение Настасьи Филипповны (связь с Тоцким), так чахотка Ипполита играет, по авторскому замыслу, роль того реактива, который должен служить проявителем заданных свойств его духа. И далее, если в Настасье Филипповне автору нужна была трагедия *моральной* ущербленности, то она, как мы видели, могла осуществиться лишь при наличности большой *моральной* же чуткости ее; то же самое в Ипполите: здесь автору нужна была *обида* и ущербленность *через лишение блага самой жизни*, и, сообщая наибольший трагизм этому лишению, автор в Ипполите рядом с чахоткой обостряет любовь к жизни. Вот почему так настойчиво в Ипполите, при его бунте против жизни, повторяется мотив любви к жизни[[41]](#footnote-42). Ему, умирающему, кажется, что «все люди слишком, кроме него, слишком жизнью не дорожат, слишком дешево повадились тратить ее, слишком лениво, слишком бессовестно ею пользуются…»; при всей злобе, он в душе ласкает и Павловский парк, и восходы и заходы солнца, и голубое небо. Настасья Филипповна, страдая от обиды, не может простить лишения и живет в гордом бунте и даже любимое злобе отдает. Тот же мотив и в Ипполите. Ипполит, воспринимая свою болезнь как обиду обделенного на общем пиру жизни, завидует всему живому и остающемуся у жизни («даже и мошка в этом хоре участница, а я один выкидыш» и проч.), и в душе его, также рядом с любовью, поднимается злоба и отрицание-пренебрежение: «Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные, *обижающие* меня формы» (Курсив мой. — *А. С*.)[[42]](#footnote-43). «Я не в силах подчиниться темной силе, принимающей вид тарантула». Законы природы воспринимаются его гордым личным началом как обезволение, оскорбительная, глухая и бессмысленная тирания и насмешка (картина Ганса Гольбейна, образ тарантула как символ глухой, темной и немой неустранимой силы, Мейерова стена и проч.). Как и в Настасье Филипповне, здесь из претензий личного начала поднимается {46} и по-своему обостряется *мотив злобы к любимому*. Жизнь, воспринятая рассудком и личным, самолюбивым и претенциозным началом в человеке, представляется сплошным закланием достоинства человеческого и оправдана быть не может; любимое, по гордости, Ипполит присуждает к уничтожению («Я умру, прямо смотря на источник силы и жизни, и не захочу этой жизни!»). Имеется в Ипполите и мотив наслаждения обидою: «Знайте, что есть такой предел позора в сознании собственного ничтожества и слабосилия, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинает ощущать в самом позоре своем громадное наслаждение… Ну, конечно, смирение есть громадная сила в этом смысле, я это допускаю, — хотя и не в том смысле, в каком религия принимает смирение за силу».

В том же мотиве завистливого самолюбия открыта злоба Ипполита к людям. Ипполит на людей питает беспрерывную, неизгладимую досаду. Его раздражают всякое благополучие и всякое страдание другого человека: благополучие — потому что завидно, страдание — потому что оно не таково, как у него, — у него больше; он соревнует страданием. Люди ему тяжелы. Он уединился, и когда выходил, злость сейчас же клокотала по всякому поводу. Рядом с своей болью и своим страданием обреченного к скорой смерти он не хочет почувствовать и признать болью иную боль (эпизод с Суриковым). Ему невыносимы жалобы людей: «О, никакой, никакой во мне не было жалости к этим дуракам, ни теперь, ни прежде… Коли он живет, стало быть, все в его власти!» Он везде язвит. Язвит в своей семье, язвит с Колей, язвит с князем, с Ганей, с генералом. Это — «разлившаяся желчь… на двух ногах» (по выражению Гани), «завистливый червь, перерванный надвое» (по выражению генерала).

Рядом с этим целый ряд поступков Ипполита построен на мотивах влекущей любви. Таков эпизод хлопот за несчастного доктора и протекция к Бахмутову, бескорыстная с его стороны защита претензий Бурдовского к князю (он видит в этом «восполнение необходимой справедливости»), защита обычая единичной милостыни (он понимает ее как «радость взаимного приобщения двух лиц — дающего и принимающего»)… Ипполит способен любить и сам ищет любви. Он жалеет и любит своих братьев и сестер, страдает за них и за себя {47} от развращенной матери. За злобой в нем таится глубокое желание служить счастью человечества: «Я хотел жить для счастья всех людей, для открытия и для возвещения истины…» Он мечтает сойтись в любовном общении с человеком, грезит, как люди оценят его, примут в свои объятья и попросят у него прощения, а он у них.

Но, опять по гордости, он подавляет в себе живую потребность в сочувствии чужой души, воспринимая такое влечение к человеку, как слабость. Он тоже не может простить сожаления к себе, хотя и ищет такого сожаления. Таков эпизод слез на руках Лизаветы Прокофьевны. Слезы отозвались, как унижение, и он мстит за свою «слабость»: «Не надо мне ваших благодеяний, ни от кого не приму, слышите, ни от кого, ничего! Я в бреду был и вы не смеете торжествовать!..»

В связи с Ипполитом в романе получает наиболее решительную и окончательную экспликацию тема прощения. Ввиду важности этой темы в построении всего романа (и всего вообще творчества Достоевского) мы позволим себе несколько задержаться на ее выяснении.

Однажды Ипполит в обычной своей манере полунасмешки спрашивает князя:

«— Ну, хорошо, ну, скажите мне сами, ну, как по-вашему: как мне всего лучше умереть?.. Чтобы вышло как можно… добродетельнее то есть? Ну, говорите!

— Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье! — проговорил князь тихим голосом».

Несчастный должен просить счастливого. Пред несчастным счастливый виноват своим счастьем. Автор указывает на тот странный, иррациональный закон человеческого духа, по которому человеческая совесть реагирует на несправедливость слепого рока, обрекающего людей на непонятные (ненужные) жертвы и беспричинные, незаслуженные страдания. Счастье пред несчастьем всегда внутренне стушевывается; счастливый снижается пред несчастным сознанием какой-то вины, хотя, по здравому смыслу, и не было бы этой вины. Пред калекой здоровый стыдится своего здоровья. С другой стороны, и несчастный всегда несет в своем сердце обиду от сравнения своего положения случайной жертвы с незаслуженным и тоже случайным благополучием счастливца. Ипполиту дан удел, и он, завистливый, видит в своем уделе обиду неравенства и обделенности. Отсюда бунт и отрицание жизни. Доводы рассудка к бунту автор, {48} по существу, дает как непререкаемые и неопровержимые. Но любовь к жизни вне союза с рассудком. Чтобы благословить жизнь, нужно открыть выход непосредственному иррациональному чувству любви и влечению к ней, нужно отказаться от претензий к ней, *простить жизнь*, принять ее, не сравнивая на ее общем пиру своей доли с чужой, которая может казаться более счастливой: нужно *принять и простить всем свой удел*. («Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!») Умирающий Ипполит пусть простит жизнь всему живому, пусть благословит веселие мошки, которая кружится и радуется около него в солнечном луче. Но вопреки такому прощающему любовному приятию жизни стоит гордое, оскорбленное и завистливое личное начало. Ипполит бессилен *дать прощение*. Умиротворенность посещает его лишь на короткие моменты под влиянием князя («в Павловск для деревьев переехал»), но скоро за эти моменты он мстит опять злобой.

Здесь же, сливаясь, у Достоевского течет мотив неспособности *принять прощение*. Жажда собственной ценности в Ипполите, как в Настасье Филипповне (как, впрочем, и в других персонажах Достоевского), живет как бы в двух инстанциях: 1) самооценка по отношению к другим «я» (соревнование во внутреннем импонировании), 2) самооценка по отношению к собственному внутреннему идеалу совершенства.

Самоутверждение может находить себе удовлетворение и насыщение пока оно развивается в плоскости установления своей значимости пред людьми и в сравнении с людьми. Поднять себя пред лицом другого становится возможным уже в силу относительности и слабой ограниченности всякого реального человека, о сравнении и соревновании которых идет речь. Здесь заявить себя всегда возможно, если не высотой, так пренебрежением. Кроме того, так как здесь ценным для личности является лишь известное установление своей значимости и стоимости в сознании другого, критерий оценки принимает относительный и непостоянный характер. Человек здесь не себя оценивает, а лишь ту степень импонирующего внушения, на которую претендует его самолюбие. В этом случае личность как бы не на себя смотрит, а лишь на отражение себя в самочувствии и сознании другой индивидуальности (ср. анализ личности Настасьи Филипповны).

{49} Но рядом с этим Достоевский и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек, пред лицом внутреннего интимного самочувствия, *сам себя принять не может* и, не освящая себя сам, болит собою и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина (о нем ниже).

Но в самом прощении для гордости открывается новый повод для обиды[[43]](#footnote-44). Прощение только тогда имеет смысл, когда дано и принято без соревнования. И прощаемому и прощающему нужно взаимно простить самое прощение, иначе его свет растворится злобой преобладания одного над другим.

Наиболее отчетливо эта идея о взаимном всеобщем прощении выражена в разговоре гостей Епанчиных об Ипполите, по поводу того случая, когда он расчувствовался и, расчувствовавшись, озлобился. Ввиду его особой важности позволяем себе взять полный текст.

«— А мне кажется, Николай Ардалионович, что вы его напрасно сюда перевезли, если это тот самый чахоточный мальчик, который тогда заплакал и к себе звал на похороны, — заметил Евгений Павлович, — он так красноречиво тогда говорил про стену соседнего дома, что ему непременно взгрустнется по этой стене, будьте уверены.

— … Я припоминаю, что он стеной этой очень хвастался, — подхватил опять Евгений Павлович, — без этой стены ему нельзя будет красноречиво умереть, а ему очень хочется красноречиво умереть.

— Так что ж? — пробормотал князь. — Если вы не захотите ему *простить*, так он и без вас помрет… Теперь он для деревьев переехал.

— О, с моей стороны я ему все *прощаю*; можете ему это передать.

— Это не так надо понимать, — тихо и как бы нехотя ответил князь, продолжая смотреть в одну точку на полу и не подымая глаз, — надо так, чтоб и *вы согласились принять от него прощение*.

— Я-то в чем тут? В чем я пред ним виноват?

{50} — Если не понимаете, так… но вы ведь понимаете; ему хотелось тогда… *всех вас благословить и от вас благословение получить*, вот и все…» (Курсив мой. — *А. С*.)

Сам Ипполит в своем «Необходимом объяснении», вспоминая этот случай, говорит: «И мечтал, что все они вдруг растопырят руки и примут меня в свои объятия, и *попросят у меня* в чем-то *прощения, а я у них*» (Курсив мой — *А. С.*).

Искание похвалы и одобрения (желание «красноречиво умереть» и проч.) представляется не как простая хлестаковщина: за буффонадами и фанфаронством автор открывает в Ипполите недовольство собою, одиночество, боль о самом себе и искание оправдания и очищения в любовном принятии и причастности к другой душе. В сцене слез и жалоб так же, как и в попытке публичного самоубийства, с привлечением к себе наибольшего внимания, в Ипполите, несомненно, присутствовала претензия несчастного на особое к себе отношение, как к единственному, особому, своим страданием, мыслями и, главное, своим положением умирающего выходящему из ряда вон, но в то же время здесь же была и далекая от самолюбия жалость к себе, и желание любви. Это автор объясняет опять словами князя: «… Ему, наверно, хотелось, чтобы все его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых… Я ничего не нахожу дурного в том, что он так думал, потому что все склонны так думать… ему хотелось в последний раз с людьми встретиться, их уважение и любовь заслужить; это ведь очень хорошие чувства…»

Таким образом, Ипполит в основе скомпонован по тем же мотивам, что и Настасья Филипповна, с тою разницею, что там гордость выражена преимущественно на почве лишения и обиды в области блага морального (гордость ее на это реагирует пренебрежением и *бравадой моральной оценки*), а здесь, в Ипполите, — на почве лишения блага жизни (гордость реагирует *бравадой и отказом от жизни*). Причем рационалистически в своих отрицаниях и протесте оба правы. По логике, нет вины за Настасьей Филипповной, ее легко оправдать, нет доводов против ее отрицания бессмысленного морального суда над нею; точно так же и в бунте Ипполита его отрицание жизни (если, как на время предполагает автор, {51} оставаться в плоскости одной логики и «здравого смысла») является непререкаемо последовательным и неотразимым. Рассудок в том и другом случае в союзе с гордостью. Но в том и другом случае за теорией и бунтом живут непосредственные влечения сердца, и с ними плачет и тоскует подлинное интимное «я».

## 3

В Рогожине видим то же противопоставление любви и гордыни, но в иной направленности и с новой вариацией индивидуальных качеств характера.

Рогожин в романе живет только любовью к Настасье Филипповне. Эта исключительная любовная одержимость, тоже ущербленная в своем удовлетворении, и является для автора в роли главного проявителя еще некоторых стихий духа, захваченных его творческим кругозором в общую сеть заданного оформляемого единства.

Тематические функции сцен визита Рогожина к Настасье Филипповне с подвесками, бегства от отца, визита к Гане, история с поисками и предложением ста тысяч — очевидны. Поскольку эти сцены касаются самого Рогожина, они все говорят одно и то же: о безмерности его чувства, о способности к безграничному разбегу в отдании себя душевному вихрю любовной страсти (подвески и отец, который за десять целковых на тот свет сживывал, «хотел было тогда же в воду…»; увидев Настасью Филипповну, только к ней подвигался и притягивался, «как к магниту», «все остальное перестало для него существовать», и проч.).

Далее автор сильно и настойчиво выдвигает мотив *эгоизма в любви*, желание нераздельного и полного обладания любимым (см. несколько раз его восклицания: «Не подходи!.. Моя! Все мое!» и проч.). Из эгоизма развивается мотив злобы ко всему, что стоит на пути к овладению любимым. Сюда относится прежде всего злоба к соперникам. Такова злоба к Гане: «Ответишь же ты мне теперь! — проскрежетал он вдруг, с неистовою злобой смотря на Ганю…» То же к князю: «Так бы тебя взял и отравил чем-нибудь!», история с ножом и, после этого, опять признание: «Я тебя не люблю… Каждому твоему слову верю и знаю, что ты меня не обманывал {52} никогда и впредь не обманешь; а я тебя все-таки не люблю». Автор отмечает беспричинность такой злобы и тем как бы подчеркивает ее эгоистический иррациональный корень: «И будь я как ангел пред тобою невинен, ты все-таки терпеть меня не будешь, пока будешь думать, что она не тебя, а меня любит. Вот это ревность, стало быть, и есть».

Желание обладания встречает сопротивление и противодействие и со стороны самой Настасьи Филипповны (см. выше). Невозможность обладать любимым, быть причастным к нему, обратить душу его на себя, сознание своей отверженности в Рогожине отзывается *злобой к любимому*. И здесь чем сильнее любовь, тем сильнее и ненависть: «Он до того меня любит, что не мог не возненавидеть меня». «Твою любовь от злости не отличишь… Ненавидеть будешь очень ее за эту же теперешнюю любовь…» В основе здесь та же самая ситуация, что у Ипполита и Настасьи Филипповны: злоба, как реакция личного начала на отверженность от любимого. Ревность трактована, как слитие в одном чувстве любви и злобы к любимому. И как во всех этих случаях, безмерность любви вызывает безмерность злобы[[44]](#footnote-45).

{53} Рогожин в Настасье Филипповне ощущает молитвенно покоряющий, нежный свет. Автор сопоставляет его чувство с ощущением божества: «Рогожин задал свой вопрос как потерянный, как божеству какому-то…» Тот же мотив положен в рассказе Рогожина о посещении Настасьей Филипповной его дома. Когда Настасья Филипповна на мгновение повернулась к нему своей подлинной душой, без принятого тона вызова и ложного бравирующего «беспутства», Рогожин приник в тихом умилении и тоске о своем несовершенстве. «Она ведь со мной все про вздоры говорит али насмехается», — рассказывает он Мышкину. И Рогожин знает, что не вся она в этих вздорах и насмешках, и не «вздоры» в ней любит, не о «вздорах» тоскует, когда думает о сближении с ней. «Вот эту книгу у меня увидала: “Что это ты, “Русскую историю” стал читать? (А она мне и сама как-то в Москве говорила: “Ты бы образил себя хоть бы чем, хоть бы "Русскую историю" Соловьева прочел, ничего-то ведь ты не знаешь”.) Это ты хорошо, сказала, так и делай, читай. Я тебе реестрик сама напишу, какие тебе книги перво-наперво надо прочесть; хочешь или нет?” И никогда-то, никогда прежде она со мной так не говорила, так что даже удивила меня; в первый раз как *живой человек* вздохнул» (курсив мой. — *А. С.*).

Мышкин размышляет о Рогожине (обычный прием авторской экспликации): «Он говорит, что любит ее не так, что в нем нет сострадания, нет “никакой такой жалости”… он на себя клевещет. Гм, Рогожин за книгой, — разве уж это не “жалость”, не начало “жалости”? Разве уж одно присутствие этой книги не доказывает, что он вполне сознает свои отношения к *ней* (курсив Достоевского. — *А. С*.)? А рассказ его давеча? Нет, это поглубже одной только страстности».

Рогожин любит Настасью Филипповну и ее, любимую, ненавидит, и ненавидит потому, что любит. Именно потому, что она любимая, горит влечением иметь ее *всю себе*, неосуществленность влечения зажигает злобу. Тут воплощено конечное, предельное выражение страшной силы эгоизма любви, ревности, постоянной спутницы любви. Взят случай, когда этот претендующий крайний эгоизм любящего беспрерывно попирается пренебрежением любимого, и любящий, *не переставая любить*, распаляется гневом и мстительной ненавистью к любимому. {54} Убийство Настасьи Филипповны Рогожиным — это крайнее выражение вмешательства в тихую обитель любви разрушительных стихий гордого личного начала. Гордость и любимое смерти предает.

О тематическом значении религиозности Рогожина и о его внутренней борьбе скажем дальше, параллельно с другими действующими лицами романа.

## 4

Аглая Епанчина скомпонована по тем же двум полюсам: гордости и скрытой, таимой стихии живых, непосредственных «источников сердца». Своеобразие в образ Аглаи внесено мотивом «детскости». Как радость, так и чистое чувство правды и идеала у нее обнаруживается в детских, наивных формах.

Аглая — ребенок. Это повторяется в романе на всех страницах, где есть ее появление. Ее гнев детский, в ее важности при чтении стихов сквозит детская наивность. Эпизод с рыцарем — детская шалость, ее смех «школьнически-веселый», смеется она вообще, как ребенок, все переломы в ней совершались по-детски быстро и откровенно и сама она в одном месте просит прощения у князя в таких словах: «Простите меня, как ребенка за шалость». Был момент, когда и князь удивлялся, как в такой заносчивой и суровой красавице мог оказаться такой ребенок, может быть, действительно даже и теперь не понимающий всех слов ребенок. (Речь была о Поль-де-Коке и т. п.). Аглая — ребенок в детской злобе на князя за то, что он ее несколько раз обыграл в карты, по-детски она и примиряется с ним через посылку ежа: ребенок она и в своих идеальных мечтах о том, как она хочет «пользу приносить», «все кабинеты ученые осмотреть» и «совершенно изменить свое социальное положение». И с Ганей она вошла в сношения по особой жажде подвига, наивно приняв его за романтического страдальца (см. слова Варвары). «Я ужасно люблю, — говорит князь, — что вы такой ребенок, такой хороший и добрый ребенок! Ах, как вы прекрасны можете быть, Аглая!»

Мотив детскости сообщает Аглае свежесть, непосредственность и своеобразную невинность даже в злобных вспышках.

{55} Тем не менее и в Аглае главная тема остается: и в ней боязнь за импонирующее преобладание не дает свободного проявления ее нежности, доброты и правды сердца.

Когда Аглая конфузилась и краснела, она «сердилась на себя за это, что видимо выражалось в ее сверкавших глазах; обыкновенно минуту спустя она уже переносила свой гнев на того, с кем говорила, был или не был тот виноват, и начинала с ним ссориться. Зная и чувствуя свою дикость и стыдливость, она обыкновенно входила в разговор мало и была молчаливее других сестер, иногда даже уж слишком молчалива. Когда же, особенно в таких щекотливых случаях, непременно надо было заговорить, то начинала разговор с необыкновенным высокомерием и как будто с каким-то вызовом». От смущения она вступала в разговор «громко, резко, прерывая своим вопросом разговор других и ни к кому лично не обращаясь». Часто Аглая говорит не то. Она намеренно груба: «Аглая Ивановна! как вам не совестно? Как могла такая грязная мысль зародиться в вашем чистом, невинном сердце? Бьюсь об заклад, что вы сами ни одному вашему слову не верите и… сами не знаете, что говорите!»

«Аглая сидела, упорно потупившись, точно сама испугавшись того, что сказала».

«Совсем мне не стыдно… почему вы знаете, что у меня сердце невинное? Как смели вы тогда мне любовное письмо прислать?» и проч. «Иногда, — признается она, — я сама боюсь того, что мне хочется сказать, да вдруг и скажу».

Этим в Аглае автор выдвигает то своеобразное выражение гордой самозащиты от чужого «я», когда внутренне стыдясь и конфузясь и тем самым как бы сдавая свою личность идущей внутренней силе со стороны другого, конфузящаяся личность, спасая свою независимость, переходит в наступление как раз в том пункте, которого более всего совестится. Это тоже своего рода «со злости». Природа таких детских выходок и бутад Аглаи, по существу, одна и та же, что у Настасьи Филипповны в ее «бунте» через показное демонстративное «беспутство».

«Девка самовластная, сумасшедшая, избалованная, — полюбит, так непременно бранить вслух будет и в глаза издеваться…» (слова Лизаветы Прокофьевны). Она любит, {56} но стыдится любви, боится снижения в обнаружении своего чувства. Как у гамсуновских героев, у нее чувство не может выйти через запруду самолюбия. Отсюда эти издевательства и насмешки над князем. «Так и глядит, глаз не сводит; над каждым-то словечком его висит; так и ловит, так и ловит!.. а скажи ей, что любит, так и святых вон понеси» (слова Лизаветы Прокофьевны).

Аглая добра, нежна, полна высоких стремлений. Это она поняла в «бедном рыцаре» человека, способного «иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь». Она больше, чем другие, поняла величие души Мышкина и пошла за ним. Но все же гневается, издевается, стыдится любви, прячет любовь, *мстит за любовь* (здесь же сливается мотив ревнующей ненависти; ср. Рогожина).

И в Аглае гордость мешает выходу душевной непосредственности.

Мать Аглаи, Лизавета Прокофьевна, во всех манерах и в каждом эпизоде поведения обнаруживает те же тематические предпосылки. «Совершенно, совершенно, как я, мой портрет во всех отношениях», — говорила Лизавета Прокофьевна об Аглае. И действительно, по авторскому замыслу это один и тот же психологический тип.

Так же, как Аглая, она стыдится своих чувств и злится за свой стыд и за свою доброту, стыдится доброты и доверчивости. «… Я всего добрее, когда злюсь», — говорит она о себе.

«— Чего вы стыдитесь чувств ваших? — укоряет ее князь Мышкин. — Ведь это у вас во всем.

— Шагу теперь не смей ступить ко мне, — вскочила Лизавета Прокофьевна, побледнев от гнева, — чтоб и духу твоего у меня теперь с этой поры не было никогда!»

Так же, как Аглая, Лизавета Прокофьевна уподобляется ребенку. «Вы совершенный ребенок, — говорит ей князь, — во всем, во всем, во всем хорошем и во всем дурном, несмотря на то, что вы в таких летах». Ребенком же называет ее Ипполит.

Отношения Лизаветы Прокофьевны к князю полны сердечности, хоть внешне она его и третирует. Очень разгневавшись на его отъезд за Настасьей Филипповной, она все же *тайно от всех* поручает его вниманию {57} «могущественной» старухи Белоконской. Узнав, как широко удовлетворял князь своих кредиторов, она вслух отозвалась, что «это глупо, очень глупо; дурака не вылечишь», но «по лицу ее видно было, как она рада была поступкам этого “дурака”». Она с виду очень злобствует на князя в эпизоде с Бурдовским, но внутренне гордится той сердечностью и доверием, которое он и от них получил (см. ее слова по поводу письма Бурдовского). Так же и к дочерям и к мужу симпатии ее проявляются в форме ворчливой желчности. То же в эпизоде с Ипполитом. Везде самолюбие преображает живую сердечность и доброту в видимую суровость, сдержанность и гнев.

## 5

Тематическое наполнение Гани Иволгина состоит из мотивов, известных раньше. Индивидуальность Гани среди других гордецов романа составляет его «обыкновенность», срединность, неспособность отдаться порыву. Ганя половинчат в обоих полюсах своих настроений. В этом отношении Ганя дает рельеф таким типам, как Настасья Филипповна или Рогожин. Их духовное напряжение переливает за грань реальных возможностей, условных ограничений и практических опасений. В проявлении себя они не знают страха за свое относительное благополучие, мыслью о котором связан человек средины. Огонь влечений их духа для них внутренне самоцелен. Их не заботит modus vivendi[[45]](#footnote-46). В противоположность им, Ганя никогда не покидает опасливой житейской осмотрительности и, при всем желании оригинальности, он всегда удерживается в пределах практического благоразумия. Его искусственно подогретый аморализм лишен духовной незаинтересованности и выливается в мелкий, подловатый, трусливый авантюризм. Он насильно хочет быть оригинальным, и его представления о незаурядности связаны с выгодой. В этом смысле Ганя поясняется самим автором в специально посвященной ему характеристике.

Ганя, по замыслу автора, это — еще один своеобразный пример того извращения, которое личность навлекает на себя по гордости и тщеславию.

{58} По натуре своей он добрый, сердечный и совестливый человек, и на все мерзости, которые он готов был совершить и которые ему не удались (женитьба по расчету на Настасье Филипповне или на Аглае), его толкало тщеславное желание «отличиться» и пожить, «не как все». «… Коли подличать, так уж подличать до конца», — повторял он себе при всех замыслах и с генералом Епанчиным, и с Настасьей Филипповной, и с Аглаей. «… Рутина в этих случаях оробеет, а мы не оробели!»

Все его самодовольство, обращение со всеми свысока и презрительно, вся его грубая надменность с князем, с Колей, с отцом и даже с тихой, кроткой матерью, — весь этот сор души намело на него самолюбие. В целом ряде фактов автор находит возможность за этим наметенным слоем обнаружить в нем способность к раскаянию, к горячему, простому чувству (раскаяние в пощечине князю; возвращение денег Настасье Филипповне). Но за эти порывы сердечности сейчас же и здесь мстит самолюбие: «Он действительно плакал три дня, пока князь оставался тогда в Петербурге, но в эти три дня он успел и возненавидеть князя за то, что тот смотрел на него слишком уже сострадательно…»

В генерале Иволгине автор дает те же две стороны: одну показную и другую — внутреннюю, интимную.

С виду пустой хвастун, Хлестаков из военных, он в глубине души носит большую трагедию. Он знает свою низость и порочность и хоть продолжает порок и грязь (пьянство, ложь, связь с матерью Ипполита), перед людьми защищает свою честь, требует признания и поклонения, но в совести своей не стирает свою черноту. Отсюда тяга к людям, жажда прощения и любви к себе и *к такому*, со всеми темными и стыдными пятнами, которых он и сам в своей совести простить себе не может, то есть опять жажда любви, в возможность которой он и сам не верит. В этом его параллель и фон в общей теме жажды прощения. Как и Настасья Филипповна, генерал, пока на людях, весь в борьбе за то, чтобы не допустить своего снижения; как и она, он сам страдает от своей низости и грязи (с тою разницей, что Настасья Филипповна, по существу, не заражена пороком, тогда как генерал погружен в него и связан им в своей воле); как Настасья Филипповна, он жаждет сочувствия и прощения и, как она, не может открыть себя и принять его. {59} У той автором все это развернуто в чертах патетического размаха, тогда как у этого трагедия наряжена в шутовской парад смешного хвастуна и пьяницы. Но оба они в своей показной самолюбивой и гордой требовательности стоят на лжи, ложью подменяют подлинное страдающее и плачущее лицо свое.

Генерал требовал безмерного и невозможного к себе почтения, и его подозрительность и обидчивость поднимались в нем тем острее, чем ниже сам падал в собственных глазах (после истории с лебедевскими четырьмястами рублей особенно). В ужасе своего падения, болея потребностью уважать себя, он ищет возможности принятия себя, апеллируя к чужой душе, однако и на этом пути не может идти до конца, не имея сил раскрыть позор свой. Ложь сжигала радость любви, и он не мог принять поцелуев Коли, не раскрыв своей последней мучительной тайны («Ты целуешь мне руки, мне!.. Благослови тебя бог, милый мальчик, за то, что почтителен был к позорному, — да, к позорному старикашке, отцу своему… Нагнись, нагнись!.. я тебе все скажу… позор… нагнись… ухом, ухом; я на ухо скажу…»).

По тем же мотивам намечены и другие лица, отодвинутые в эпизодные части романа.

В Келлере то же совмещение низости и мелкой подлости со способностью чувствовать душевную чистоту, искренне раскаиваться и сожалеть о себе. В эпизоде «сердечной исповеди» Келлера дана важная параллель к мотиву соединения двух противоположных влечений в одном акте (искреннее раскаяние и «фенезерф под слезами») с тем, чтоб этими же слезами дорогу смягчить и чтобы… «сто пятьдесят рубликов отсчитали». Эпизод эксплицируется словами князя: «Но все-таки, по-моему, нельзя назвать это прямо низостью, как вы думаете? Вы схитрили, чтобы через слезы деньги выманить, но ведь сами же вы клянетесь, что исповедь ваша имела и другую цель, благородную, а не одну денежную…» (Ср. Ипполита: за тщеславным фанфаронством и, вместе с ним, боль о себе и жажда прощения; ср. Настасью Филипповну: элементы буффонады и подлинное страдание о себе в сцене ухода с Рогожиным.)

В Лебедеве опять два мотива: ложь и самолюбие наверху и чувство правды и любви в глубине сердца: «и слово и дело, и ложь и правда — все у меня вместе и {60} совершенно искренне»; см. Лебедев и Дюбарри; ср. «нравственные основания» в его апокалипсических толкованиях и др.; «За мошенников в суде стоит, а сам ночью по три раза молиться встает…»; детей и племянника любит и гордится ими; моменты нравственной низости из мотивов тщеславия, см. поправки в статье Келлера.

В основе шутовства Фердыщенко лежит самолюбие: «Этот господин как будто по обязанности взял на себя задачу изумлять всех оригинальностью и веселостью…» (ср. тщеславное хвастовство с мерзостью в его рассказе об украденной трехрублевке).

## 6

Эпизод с Бурдовским стоит в центре социальной публицистики романа.

Во внутренней композиции эпизода автор выдвигает следующие пункты: 1) претензии Бурдовского и его компании предъявляются не на юридической основе, а на чисто моральной («Наше дело не юридическое… мы именно понимаем, что если тут нет права юридического, то зато есть право человеческое, натуральное…»); 2) признавая свое дело исключительно вопросом чести и совести, все же они обращаются не с просьбой, а с требованием («Мы вошли… отнюдь не с просьбой, а с свободным и гордым требованием…», «вы делаете не для нас, а для справедливости»); 3) главные участники претензии были совершенно убеждены, что Бурдовский действительно сын Павлищева, считали его потерпевшим и начали дело (особенно сам Бурдовский, то же Ипполит) «почти совсем и не из интересу, а почти как служение истине, прогрессу и человечеству», как бы не для себя, а «для справедливости». Право Бурдовского они действительно считали морально непререкаемым, «математическим»; 4) в средствах к достижению математически справедливых целей были допущены элементы недобросовестности и авантюры (клеветническая статья, использование двухсот пятидесяти рублей, принятых от князя, и проч.); около лиц, выступивших принципиально, «для справедливости», участвовали лица, примкнувшие просто из одних «промышленных» целей (Чебаров, Лебедев, отчасти Келлер).

{61} Для чего нужно было автору объединять все эти черты, какой смысл вообще всего этого эпизода? Ответ на это дается в разговоре в гостиной Епанчиных, два дня спустя после эпизода. Речь идет о либерализме в России и, в частности, о склонности либералов к оправданию преступлений из мотивов высшей гуманности (пример: слова заступника на суде: «… при бедном состоянии преступника ему *естественно* (курсив Достоевского. — *А. С*.) должно было прийти в голову убить этих шесть человек»). Такая точка зрения князем и Евгением Павловичем толкуется как «извращение идей». «Самый закоренелый и нераскаянный убийца все-таки знает, что он *преступник* (курсив Достоевского. — *А. С.*), то есть по совести считает, что он нехорошо поступил, хоть и безо всякого раскаяния… а эти… не хотят себя даже считать преступниками и думают про себя, что право имели и… даже хорошо поступили…» Здесь Евгений Павлович удивляется, как князь не заметил того же «извращения» в деле Бурдовского.

Таким образом весь случай с Бурдовским получает смысл как развернутый пример к «извращению идей и нравственных убеждений». Отсюда становится понятным, для чего нужно было автору в этом эпизоде отмеченное выше совмещение добра с преступлением. Претенденты к князю исходят от нравственных импульсов установления справедливости, но во всем дальнейшем поведении приходят к извращению и даже устранению нравственности. Весь эпизод создан из мотивов гордости и рассудочного отношения к морали (ср. выше момент разумного самооправдания в Настасье Филипповне; тот же мотив претенциозного права в требованиях племянника Лебедева к своему дяде; ср. о нем слова князя; в противоположность этому сознание своей вины в Настасье Филипповне и нравственное сознание в главном преступнике романа, убийце Рогожине; об этом ниже, в главе о князе Мышкине).

«Извращение идей и нравственных убеждений», по смыслу этого эпизода, состоит в том, что люди в сфере свободного волеизъявления «голоса совести» допустили господство рассудка и тем самым механизировали нравственность; они устранили из морали свободу и иррациональные нравственные критерии положили на меру и весы рассудка; в дело любви они внесли принуждающие тенденции права; перенеся решения нравственности {62} в механическую инстанцию теоретических взвешиваний, они отошли от подлинного источника и руководителя добра, вверились слепому вожатому, перестали быть самими собой, непосредственное чувство заменили арифметикой и, желая делать доброе, своим поведением отрицают его.

Такое «извращение идей» автор опять ставит в связь с гордостью. В этом отношении комментирующее значение имеют слова Лизаветы Прокофьевны: «Чего вы давеча задравши головы-то вошли?.. Истины ищут, на праве стоят, а сами как басурмане его в статье расклеветали… Сумасшедшие! Тщеславные!.. Да ведь вас до того тщеславие и гордость проели, что кончится тем, что вы друг друга переедите, это я вам предсказываю».

Гордость, невнимание к своему и чужому сердцу, претенциозное самовластие в нормах нравственного общения между людьми выбивают человека из его естественного нравственного самочувствия и ведут к извращению подлинных основ добра и к ложному оправданию зла. Таков смысл эпизода с Бурдовским и вообще всей социальной публицистики романа.

В связи с этим стоят апокалипсические толкования Лебедева. Рассказывая о Настасье Филипповне, Лебедев между прочим сообщает князю: «Согласилась со мной, что мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только нрава и ищут: “мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий”». Такой же смысл имеют слова Лебедева о замутнении «источников жизни» в «наш научный и практический век» («… Друг человечества с шатостию нравственных оснований есть людоед человечества, не говоря об его тщеславии…» и проч.). Сюда же как иллюстрация прежней силы «источников жизни» в человечестве относится анекдот Лебедева о монахе XII века, скушавшем во время всеобщего голода шестьдесят человек неприметно и безнаказанно, а потом донесшем на себя духовенству, не испугавшись никаких колес, костров и огней («Покажите мне связующую настоящее человечество мысль хоть в половину такой силы, как в тех столетиях» и проч.).

В контрасте мотивам «извращения идей» стоят социальные симпатии и призывы князя Мышкина (отрицание {63} насилия, проповедь живых нравственных источников, призыв к отказу от гордости и свободному прощению, наибольшую способность к чему он видит в русском народе: «О, вы сумеете забыть и простить тем, которые вас обидели, и тем, которые вас ничем не обидели; потому что всего ведь труднее простить тем, которые нас ничем не обидели…»)[[46]](#footnote-47).

## 7

Экспозиция характера князя Мышкина открывается мотивом радости жизни. Князь радостно принимает мир. Он умеет быть счастливым. В первый день приезда в Петербург князь в семействе Епанчиных рассказывает о своей жизни в Швейцарии. «Я, впрочем, почти все время был очень счастлив», — бросает он признание. «Счастлив! Вы умеете быть счастливым? — вскричала Аглая…» Ключи счастья в самом человеке. Нужно «уметь быть счастливым». Есть какое-то состояние внутренней жизни человека, такая установка его духа, которую он должен найти и обрести в себе для радостной встречи жизни и мира.

«— Научите, пожалуйста, — смеялась Аделаида.

— Ничему не могу научить, — смеялся и князь… — Сначала мне было только не скучно; я стал скоро выздоравливать; потом мне каждый день становился дорог, и чем дальше, тем дороже, так что я стал это замечать. Ложился спать я очень довольный, а вставал еще счастливее. А почему это все — довольно трудно рассказать».

Весь дальнейший, с виду беспорядочный разговор скомпонован автором в раскрытии мотива любовного приятия жизни. Отвечая на разные вопросы сестер Епанчиных и говоря как будто о разном, князь Мышкин, в сущности, рассказывает одну и ту же повесть о том, как он стал счастливым. «*Сначала, с самого начала* (курсив мой. — *А. С*.) … я впадал в большое беспокойство. Все думал, как я буду жить; свою судьбу хотел испытать… {64} Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне все мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь… Да, мало ли что мечталось! А потом мне показалось, что и в тюрьме можно огромную жизнь найти»[[47]](#footnote-48).

И далее, опять под вопросами сестер, князь, в рассказах о последних минутах присужденных к смертной казни, раскрывает мысль о радости жизни самой по себе, какова бы она ни была, какие бы формы она ни приняла. Эти моменты, когда «пять минут казались ему бесконечным сроком…», огромным богатством, эта беспрерывная стучащая мысль умирающего: «Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь…» — эта жадность его к каждому мгновению жизни, которые он теперь «счетом бы отсчитывал», «ничего бы даром не истратил!», этот ужас человека пред смертным часом свидетельствуют ему, какое огромное благо для человека жизнь и как легко живущие забывают об этом простом, но живейшем счастье — жить.

В рассказе о Мари и о детях князь раскрывает, что его вылечило от тоски, как он нашел себя. Здесь, сливаясь с прежним, открывается мотив радости любви в прощении и через прощение.

{65} Мари, обольщенная, потом покинутая и презираемая всеми, принимает свою обездоленность, как должное, потому что «сама считала себя за какую-то самую последнюю тварь» и «ужасно страдала». Но вот к ней пришла любовь князя и детей. С ними «она бывала, как безумная, в ужасном волнении и восторге» и в них обрела счастье. «Через них… она умерла почти счастливая. Через них она забыла свою черную беду, как бы *прощение от них приняла*, потому что до самого конца считала себя великою преступницею». (Курсив мой. — *А. С*.) «Через детей душа лечится…» Любовное общение князя с детьми в общих заботах и любви к несчастной, обиженной Мари соединило их. И он от них, в прощении, себя и жизнь принял. Любовь к детям и любовь детей к нему отодвинули «свою беду». «Я стал ощущать какое-то чрезвычайно сильное и счастливое ощущение при каждой встрече с ними. Я останавливался и смеялся от счастья, глядя на их маленькие, мелькающие и вечно бегущие ножки… и я забывал тогда всю мою тоску. Потом же, во все эти три года я и понять не мог, как тоскуют и зачем тоскуют люди».

Эти страницы первого визита князя Мышкина к Епанчиным, открывая основную тематическую установку образа Мышкина, являются прологом и ко всему роману в целом.

Любовь, как последнее счастье и радость жизни, это — начальная и конечная точка духовного света Мышкина. Жизнь радостна любовью. Радоваться жизни — это значит любить жизнь. Все живет для счастья и радости, потому что все любовью живет и для любви живет. Любовь — последняя полнота блаженства жизни. В функции возвещения этой истины раскрыто состояние князя Мышкина перед припадками. Именно тогда, когда «напрягаются разом все жизненные силы его» и «ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось», когда «ум, сердце озарялись необыкновенным светом и все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды», когда его охватывало «неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни», именно в моменты такого высшего касания {66} «миров иных» эти последние знания о себе и о мире открываются Мышкину как любовь.

«Неужели в самом деле можно быть несчастным? О, что такое мое горе и моя беда, если я в силах быть счастливым? Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его? Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его?.. Сколько вещей на каждом шагу таких прекрасных, которые даже самый потерявшийся человек находит прекрасными? Посмотрите на ребенка, посмотрите на божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят…»

Любить — вот уменье быть счастливым. Человек любви ищет, потому что радости ищет. Счастливое сердце — любящее сердце. Любовь сама по себе есть высшее благо. И в людях Мышкин открывает этот всегда живой и влекущий, но робкий и таимый поток любви, жажду любить и быть любимым. Но всегда жаждущий любви и всегда готовый любить, человек знает больше неутоленную тоску любви, чем саму любовь, тоску скрытую, безмолвную, стыдящуюся. Почему же это? Почему мало глаз, «которые смотрят и любят»? Что же мешает любить? Ответом на этот вопрос и являются все остальные действующие лица романа: мешает любить гордость, эта запруда любви.

У каждого из них самолюбие стоит у ворот живых влечений тоскующего одинокого сердца и всякую подымающуюся вспышку любви и нежности в жадном пожаре личного соревнования превращает в злобу и ненависть. Угнетаемые самолюбием, люди забывают подлинные источники жизни, закрывают живые выходы сердца. Самые дорогие для личности чаяния, которыми и ради которых только и жив человек, обречены к сокрытию, к глухой тайне и, данные для радости и счастья, питают только тоску и боль. Личное начало в человеке делается зверем, пожирающим и заслоняющим все выходы к жизни. Самолюбие с неутолимой неотвязностью всасывается во все нити, связующие людей между собою и с миром, и везде успевает влить свою отраву злобы, замкнутости и разъединения. Живое вино жизни оно превращает в яд. Личная претенциозность забирает в свою паутину всякий непосредственный порыв живой сердечности и все заматывает в клубок {67} испепеляющей, соревнующей и завистливой самооценки. Все непосредственно расходящееся из души личным боязливым самолюбием перехватывается на дороге. Это какая-то плотина, фильтр, иссушающий и отравляющий свежие ключи жизни.

И Настасья Филипповна, и Рогожин, и Аглая, и Лизавета Прокофьевна, и Ипполит, и Ганя Иволгин, и генерал Иволгин — все, каждый по-своему, несут раны и муку искажения и извращения себя ради насыщения и обороны тиранического самолюбия. Все они, в большей или меньшей степени, впадают в ложь против своего подлинного лика; утверждая себя, они перестают быть собой. Неудовлетворенная потребность в любовном раскрытии себя пред человеком и миром, жажда приобщения себя к другой сострадающей и приемлющей душе беспрерывно стучатся и просятся к раскрытию и наполнению и, вновь подавленные, отзываются болью и страданием. Для них, бессильных простить и принять прощение, закрыт путь любви и радости жизни.

Всем им противопоставлен князь Мышкин, человек, свободный от самолюбия и оставленный при одних «источниках сердца».

В этой теме и развертывается каждая эпизодическая ситуация в роли князя Мышкина.

В начале романа, в вагоне, князь Мышкин вступает в случайный разговор среди случайных соседей. Вместо обычной в таких случаях сдержанности Мышкин открыто идет навстречу любопытству собеседников. «Готовность белокурого молодого человека в швейцарском плаще отвечать на все вопросы своего черномазого соседа была удивительная и без всякого подозрения совершенной небрежности, неуместности и праздности иных вопросов». Мышкин не ощущает того скрытого, незримого поединка душ, который сопутствует даже совершенно безобидному разговору. Он не боится самолюбия собеседника. Мало того, что он не нападает, он и не защищается. Он свободно дает смотреть себя. Тут и доверчивость, тут и отсутствие того элемента, которым одна личность противостоит и соревнует с другой.

По своей доверчивости он быстро увлекается; «он, казалось, очень скоро и доверчиво одушевлялся», — замечает автор. Речь Мышкина не знает одеяний, которые {68} опасливая душа, даже когда говорит свое и дорогое, приберегает на всякий случай, чтобы спрятать себя. В этом отношении его оттеняет Евгений Павлович Радомский жених Аглаи. Автор выделяет в нем это осторожное благоразумие «воспитанного» человека. Когда он высказывает мысли не совсем обычные, парадоксальные слишком откровенные, он прячется за шутку и улыбку: он «как будто горячится, а в то же время как будто и шутит», говорит «как будто с необыкновенным увлечением и жаром и в то же время чуть не смеясь, может быть, над своими же собственными словами…» Между тем, «в князе была одна особенная черта, — замечает тут же Достоевский, — состоявшая в необыкновенной наивности внимания, с каким он всегда слушал что-нибудь его интересовавшее, и ответов, какие давал, когда при этом к нему обращались с вопросами. В его лице и даже в положении его корпуса как-то отражалась эта наивность, эта вера, не подозревающая ни насмешки, ни юмора».

В том же мотиве поведение Мышкина на вечере у Епанчиных. Доверчивый, ищущий душевного привета, князь легко поддался обману внешней обходительности. «Ему и в мысль не могло прийти, — пишет автор, — что все это простосердечие и благородство, остроумие и высокое собственное достоинство есть, может быть, только великолепная художественная выделка», и проч. Князь светскую любезность принял за чистое простодушие и сердечность, быстро «рассчастливился», и только он один из всех не чувствовал, как он обманулся, как он был смешон, жалок и неприличен в горячем пафосе своего сердца.

То же отсутствие самолюбия отмечено автором и в том, как легко Мышкин принимает одолжение. Предложение Рогожина (дать денег, сшить шубу и проч.) принимает охотно и просто. Без всякого смущения берет от Епанчина двадцать пять рублей. Одолжаясь, он не ощущает унижения. Он не сторонится от милостыни. Принять милостыню помешало бы самолюбие, но у него нет соревнования, и в милостыне он видит только то что есть в ней сердечного.

Охотно принимая одолжение, он нисколько не возмущается отказом. Сухо принятый генералом Епанчиным, не пожелавшим в нем признать родственника, Мышкин совершенно просто, без выделки находит это {69} вполне естественным, и взгляд его по-прежнему ласков и приветлив.

Мышкин знает, как люди лгут и из-за чего лгут, и, подходя к человеку, он легко отодвигает этот налег лжи, как что-то внешнее, случайное, далеко не важное для действительного общения с подлинной душой человека. Он не сердится за скрытые мысли и не смущается заглянуть по ту сторону лжи, пойти навстречу прямо к живому месту духа.

Ему, лишенному соревнования, за видимой формой лжи и фанфаронства легко открывается ядро личности, за самолюбием и исканием похвалы он чутко слышит внутреннее беспокойство и страдание. Тяга человека к человеку для него является залогом наличности священного недовольства собой и жажды очищения (см. выше об Ипполите, о Настасье Филипповне, о генерале Иволгине, о Келлере). Мышкин понимает, что в минуты признаний, раскаяний, исповедей и самобичеваний может сквозить налет особого тщеславия и хвастовства, но он легко прощает это, смотрит дальше; он знает, что, за вычетом этого слоя самолюбия и тщеславия, в таких признаниях всегда сказывается боль о себе и жажда прощения, и он, невосприимчивый к самолюбию, останавливает свое сердце лишь на том, что действительно есть больного и страдающего в этих раскаяниях.

Человек не любит чужой исключительности даже в страдании; при всей готовности к сочувствию, он не может простить претензии на самовыделение, забывает о том, что несчастный все-таки страдает. Так, в Ипполите, в этой обстановке чтения на собрании многочисленных слушателей, в самом тоне его «исповеди» была всеми почувствована претензия несчастного на особое к себе отношение, и, вместо ожидаемого участия и признания, его встречают ненавистью и как будто рады смешному положению, в какое он попал, когда револьвер оказался незаряженным. На возбуждение Ипполита отозвались все намеренным равнодушием, как будто своей исповедью и волей к самоубийству он их обидел. Так самолюбие вытравляет сострадание, этот «главнейший и, может быть, единственный, — по словам князя, — закон бытия всего человечества».

Ясно, почему автор именно в князе (человеке без самолюбия) открывает эту бесконечность сострадания на {70} всех страницах романа. Только при бескорыстном самозабвении осуществляется беспритязательное, чистое приятие другой индивидуальности. И в то время, как все лица романа при взаимном схождении сталкиваются в незримых претензиях личного начала и оказываются невосприимчивыми к страданию, какое каждый из них в себе носит, один князь, лишенный соревнования к другому «я», останавливает свое сердце лишь на том, что в них есть действительно больного и страдающего.

Аглая не без основания в Настасье Филипповне видела «кривляние» и позерство («Вам просто вообразилось, что вы высокий подвиг делаете всеми этими кривляниями»). Только гордость видел в ней и Евгений Павлович («Разве все ее приключения могут оправдать такую невыносимую, бесовскую гордость ее, такой наглый, такой алчный ее эгоизм?..»).

Гордости и фанфаронства в Настасье Филипповне не отрицает и князь (см. его слова о том, что она любит свой позор), но за гордостью он увидел бесконечное страдание, обошел гордость, простил и всю остроту ее боли принял в свое сердце («У меня точно сердце прокололи раз навсегда»).

«Тот месяц в провинции, когда он чуть не каждый день виделся с нею, произвел на него действие ужасное, до того, что князь отгонял иногда даже воспоминание об этом еще недавнем времени. В самом лице этой женщины всегда было для него что-то мучительное: князь, разговаривая с Рогожиным, перевел это ощущение ощущением бесконечной *жалости*, и это была правда: лицо это еще с портрета вызывало из его сердца целое *страдание жалости*; это впечатление сострадания и даже страдания за это существо не оставляло никогда его сердца… Но тем, что он говорил Рогожину, князь остался недоволен; и только теперь, в это мгновение ее внезапного появления, он понял, может быть непосредственным ощущением, чего недоставало в его словах Рогожину. Недоставало слов, которые могли бы выразить ужас; да, ужас! Он теперь, в эту минуту, вполне ощущал его; он был уверен, был вполне убежден, по своим особым причинам, что эта женщина — помешанная. Если бы, любя женщину более всего на свете или предвкушая возможность такой любви, вдруг увидеть ее на цепи, за железною решеткой, под палкой смотрителя, — то такое впечатление было бы несколько {71} сходно с тем, что ощутил теперь князь». «… Любить страстно эту женщину — почти немыслимо, почти было бы жестокостью, бесчеловечностью»[[48]](#footnote-49).

Настасья Филипповна для Мышкина больной человек, раздавленный неодолимостью страдания. «За вами нужно много ходить, Настасья Филипповна, я буду ходить за вами», — говорил князь еще в первый вечер знакомства с нею. Любовь его к ней, это, как он сам выражается, — «любовь-жалость», жертвенная любовь, «страдание жалости». Это вообще наиболее резкое обострение мотива сострадания во всем романе.

И в Рогожине Мышкин прежде всего видит его страдание; Рогожин для него «несчастный» («Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него “пропадает вера”. Этот человек должен сильно страдать» и проч.). За злобой Рогожина он чувствует в нем внутреннюю борьбу и сознание греха, который его борет. Грех — это временное затемнение души, с грехом личность не теряет себя, судит себя за него, и Мышкин преклоняется пред болью борьбы, раскаяния и жажды воскресения. Отсюда этот разговор о религиозном чувстве, который ведется сейчас же, непосредственно после рассказа о сомнениях Рогожина («сущность религиозного чувства ни под какие… проступки и преступления… не подходит…»). Отсюда ласки и сожаления к Рогожину в последней сцене.

{72} Эпизодом с Бурдовским мотив прощения в князе эксплицируется в особом утончении. Прощение князя не снимает вменяемости, сохраняет признание «самости» и живой воли и в преступлении (иначе не могло бы быть борьбы, раскаяния, сожаления о своей недостаточности и низости — мотив, неослабно присутствующий во всех, к кому направлено прощение князя); в его прощении человек принимается вместе с грехом за его боль о грехе, которая и делает его «несчастным». Такому прощению противопоставлено «механическое» прощение адвокатов, которые, объясняя преступление обстоятельствами и необходимостью, оправдывают самый грех, снимают и устраняют в преступнике наличность вины. В этом прощении в преступнике, подчиненном необходимости, отнимается личность; он, в сознании прощающего, перестает быть творцом своего дела. Личность, вменяющую себе свою вину, не могло бы успокоить такое прощение (ср. в Настасье Филипповне неослабное признание себя «виноватой» и ее муку от неприятия себя). Личное сознание в таком обезволивающем прощении почувствует новое унижение.

В функции этого мотива дана деталь в поведении князя Мышкина в связи с эпизодом Бурдовского. Князь, объяснив недобросовестные претензии Бурдовского его «беззащитностью», «непониманием» того, на что он шел («его обманули, потому-то я и настаиваю, чтоб его оправдать»), сейчас же почувствовал «жгучее раскаяние до боли». Он понял, что он, обезличив Бурдовского, «обидел» его. Князь и не хотел *так* прощать и сейчас же почувствовал свою ошибку. Как разрешение этого мотива и написана самая загадочная страница романа (князь неизвестно в чем просит прощения у Евгения Павловича). Именно в своем неумении простить он и просит прощения у Евгения Павловича, ошибочно усмотревшего в *таком* прощении, как оно вылилось тогда у князя, непонимание самого существа поступка Бурдовского как «извращения идей». «Не напоминайте мне, — говорит здесь князь, — про мой поступок три дня назад! Мне очень стыдно было эти три дня… Я знаю, что я виноват…»

В связи с этим Мышкин почувствовал себя неспособным к выражению «великой идеи»: «у меня слова другие, а не соответственные мысли…». В этой «неспособности» вообще Мышкин ощущает свою главную недостаточность. Здесь мы подошли к той стороне личности {73} князя Мышкина, где он осуществляет тему прощения не только прощением других, но и жаждой прощения себе самому.

Еще на начальных страницах романа обнаруживается, что Мышкин способен конфузиться и смущаться. Следовательно, он все же ценит отношение к себе со стороны других. Мышкин не самодовлеет, он тоже нуждается в санкции себя душой другого. Мышкин ощущает расстояние между собою и великостью идеала, который он знает в себе, и он боится профанировать высшие заветы своего сердца. «Вы как кончите рассказывать, тотчас же и застыдитесь того, что рассказали, — заметила вдруг Аглая. — Отчего это?» В дальнейшем роман открывает, отчего это.

Мышкин страдает, чувствуя себя дурным сосудом того прекрасного, что он в себе благоговейно чтит. «Я знаю, что я… обижен природой… (мотив виноватого без вины. — *А. С*.)… в обществе я лишний… Я не от самолюбия… Я в эти три дня (после эпизода с Бурдовским. — *А. С*.) передумал и решил, что я вас искренно и благородно должен уведомить при первом случае. Есть такие идеи, есть высокие идеи, о которых я не должен начинать говорить, потому что я непременно всех насмешу… У меня нет жеста приличного, чувства меры нет; у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это *унижение для этих мыслей*. И потому я не имею права…» и проч. (курсив мой. — *А. С.*). В другом месте он это повторяет: «Я не имею права выражать мою мысль… Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и *главную идею*» (курсив Достоевского. — *А. С*.). «Про свои чувства говорить всем стыдно…», и у князя это не по самолюбию (как у других лиц романа), но по особому целомудрию: выражение может не дать соответственно высокого впечатления, и явится мысль «несоответственная», мысль «оболганная». И князь тоже взыскует о человеке, который бы понял его, принял и простил (полюбил и *такого*).

Этот «свет» понимания и приятия он и почувствовал в Аглае. Отсюда этот мотив двойной любви, как бы из двух согласных источников души. Любовь к Настасье Филипповне осуществляет мотив любовного сострадания и прощения другой индивидуальности (любовь «для нее»); любовь к Аглае осуществляет мотив жажды прощения для себя (любовь «для себя»), «*О, я всегда* {74} *верил, что она поймет*», — говорил князь об Аглае (курсив мой. — *А. С*.). «Вы мне нужны, очень нужны», — писал он ей и вспоминал о ней, как о «свете». В любви Аглаи для него открывается «новая жизнь» («новая моя жизнь началась»). В сознании себя смешным и недостойным, он не хотел верить этой любви, ему становилось «стыдно». «Возможность любви к нему, — замечает автор, — к такому человеку, как он, он почел бы делом чудовищным». Но все же сердце его горело радостью. Любовь князя к Аглае обставлена автором, как выражение высшего платонизма, и, конечно, это не случайно: в теме жажды прощения любовь и могла быть представлена только как высшее духовное очищение, о котором томится и тоскует всегда нечистый и слабый человек (см. об этом выше).

Двойная любовь князя становится конфликтом не в нем самом, а лишь вне его, в гордом соперничестве ревнующих о нем. Для него самого вопроса о выборе не существовало. Чувства к Аглае и к Настасье Филипповне не враждуют в нем, одна любовь не устраняет и не борет другую. В сердце своем он остается и с той и с другой. Князь силой чужой вовлечен в конфликт, но сам в нем внутренне не участвует. Под этой тенденцией скомпоновано поведение и настроение князя в момент разлома и после, до конца романа. Он остался около *одной* Настасьи Филипповны, но это, по авторскому замыслу, должно было произойти без его воли на то.

Только что он «с мольбой и упреком» успел произнести: «Разве это возможно! Ведь она такая несчастная!» — Аглая не перенесла и бросилась вон из комнаты. «Побежал и князь, но на дороге обхватили его руками. Убитое, искаженное лицо Настасьи Филипповны глядело на него в упор, и посиневшие губы шевелились, спрашивая: “За ней? За ней?..” Она упала без чувств ему на руки. Он поднял ее, внес в комнату…» Аглаи между тем уже не было, и общение с нею для князя оказалось уже невозможным, при всех его попытках. «По всем признакам, — продолжает дальше автор, — он Настасью Филипповну любил искренно» и «в любви его к ней заключалось действительно как бы влечение к какому-то жалкому и больному ребенку, которого трудно и даже невозможно оставить на свою волю».

Но «в эти же дни, несколько раз и даже много раз, вдруг отправлялся к Епанчиным, не скрывая этого от {75} Настасьи Филипповны, отчего та приходила чуть не в отчаяние». «… Его не принимали, в свидании с Аглаей Ивановной ему постоянно отказывали… он уходил, ни слова не говоря, а на другой же день шел к ним опять…» и проч. Весь последующий разговор с Евгением Павловичем дан автором для экспликации той же мысли.

Такая ситуация, устанавливая отсутствие какого-либо внутренне диссонирующего раздвоения в любви Мышкина к Аглае и Настасье Филипповне, продолжает мотив идеальной завершенности князя и в то же время указывает на разламывающую гордую злобу соперниц как на единственный источник создавшейся коллизии и тем самым продолжает тему о безысходном трагизме гордыни. (Во взгляде Аглаи «выразилось столько страдания и в то же время *бесконечной ненависти*» и проч.; курсив мой. — *А. С*.) Любовь гордеца требует средоточия любимого на одном себе, не может принять любовь вне единственности и исключительности в обладании ею. Ревность к идеалу становится началом разобщения, ненависти и страдания.

Гордое сердце, страдая, несет обиду отрешенности от любимого и ненавидит любовь, но, ненавидя, страдает об отринутом в злобе, любит его и тоскует о нем. Этот круг ненависти от страдания и страдания от ненависти замыкает гордую личность в постоянной непрерывности самомучительства и угрызений от неприятия себя и жизни.

Идеальная полнота любви в прощении и через прощение опять становится в контраст вопиющей гордыне, у в притязаниях которой идеал оказывается немыслимым и невозможным. Будет ли это момент кроткого любовного кающегося отдания себя или самозабвенного приятия в себя чужой души, будет ли это момент призывного влечения к общему взаимному сожалению и прощению, будет ли это радость преклонения пред высшей святыней сердца, — везде вольется ядом незасыпающая гордость и всякую вспышку к радостной, любовной умиротворенности отравит мраком зависти и злобы соревнования.

«Рай вещь трудная…» В романе беспрерывно присутствует мысль об отдаленности полноты идеала всепрощения от реальной эмпирии жизни. Когда князь говорил о взаимопрощении, которого просила и искала душа Ипполита («Если вы не захотите ему простить, то {76} он и без вас помрет…», «Надо так, чтобы и вы согласились принять от него прощение…», «Ему хотелось тогда… всех вас благословить и от вас благословение получить…»), на это он получил предостерегающее напоминание. «Милый князь, — как-то опасливо подхватил поскорее князь Щ., переглянувшись кое с кем из присутствовавших, — рай на земле не легко достается, а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу. Перестанемте лучше, а то мы все опять, пожалуй, *сконфузимся*, и тогда…» (курсив мой. — *А. С.*).

«Рай» трудная вещь и конфузливая вещь. Наперекор ему всегда стоит опасливое самолюбие. И, как мы видели, на мотиве неустранимости гордыни создан весь внутренний драматизм каждого лица романа в отдельности и каждого их столкновения между собою, что и дает сюжет и движение всему роману.

Тому же мотиву трудности живого эмпирического воплощения идеала прощения служит и «идиотизм» Мышкина. По существу, идиотизма как такового нет: князь на протяжении всего романа остается в полной ясности и богатстве духовных сил. Тем не менее Мышкин назван идиотом, и, следовательно, это имеет свое функциональное значение.

Здесь две стороны. Одна сторона — это действительная болезненность князя, его лечение в Швейцарии, особые условия его воспитания и жизни в полной замкнутости и оторванности от людей. Для автора в его художественно-реалистическом задании это мотивирует возможное правдоподобие совершенной исключительности духовного облика идеального персонажа. Другая сторона — это «идиотизм» Мышкина в резонации на него со стороны других лиц романа.

Каждое действующее лицо романа Достоевским явлено в двух аспектах: 1) со стороны обычного дневного, среднелюдского восприятия, и 2) со стороны углубленного скрытого индивидуального знания, как бы из корней души, которые автор всегда провидит и предполагает в каждом. В экспликационном аппарате автора всегда чувствуется эта установка на двойную резонацию. Оттенки экспликационных указаний автор или размещает в разных действующих лицах романа соответственно их индивидуальному характеру или распределяет в мнениях {77} одного и того же лица, но в разные моменты его самочувствия. Сам автор занимает положение третьей, как бы нейтральной стороны.

Такой прием захватывает в свой круг всех действующих лиц: и Настасья Филипповна, и Ипполит, и Рогожин, и Ганя, и Аглая с Лизаветой Прокофьевной, и генерал Иволгин, даже Келлер, Лебедев и Бурдовский — все вскрываются под этим двойным светом. В таком же двойном резонирующем окружении дана и фигура князя.

Между собой действующие лица романа (кроме князя Мышкина) реагируют по преимуществу в плоскости более мелкой, срединной и большею частию в отношении взаимных проявлений гордости, самолюбия (см. отношения всей среды к Ипполиту, к Настасье Филипповне, к генералу Иволгину и проч.). В мнениях и словах князя всегда находится функция более углубленного вскрытия тайных, незримых стихий чужой души. Его понимание Настасьи Филипповны, Ипполита, Аглаи, Рогожина, генерала Иволгина и всех других уходит далеко вглубь от верхнего восприятия. Это, как мы уже указывали в своем месте, для автора имеет свой тематический смысл: князь, игнорируя и обходя все, что есть в человеке узколичного, претенциозного, наносного, прямо подходит к подлинным корням души и здесь открывает ядро, затемненное соревнующим глазом самолюбца.

Двойное обрамление и освещение фигуры князя дано как двойная реакция на него со стороны одних и тех же лиц. Это находится в общей тематической концепции романа. Каждое лицо романа внутри себя содержит эти перемежающиеся переливы двойного света, у каждого из них две воспринимающие и реагирующие точки души, и для одной князь Мышкин близок и мил, а для другой далек, ненужен, смешон и унизительно жалок.

Мышкин не импозантен. На его месте стыдно, конфузно. Отсюда этот тон благодушной, несколько самодовольной снисходительности к нему (в вагоне, в лакейской Епанчиных, в кабинете генерала Епанчина, сцена в гостиной на званом вечере и проч.) или определенное презрение и пренебрежение (Ганя, Ипполит), а у тех, кто его больше ценит и любит, гневное недовольство, потому что они сами за него стыдятся и конфузятся (Аглая, Лизавета Прокофьевна). Что же мешает его импозантности?

{78} Здесь открываются опять мотивы самолюбия, как стихии, под которой человек на людях в известном смысле «блюдет себя». Это «соблюдение себя» в данном случае имеется в виду не в смысле лицемерия, скрытности и политиканства в каких-либо корыстных целях и не в смысле задержания в себе проявлений чего-либо действительно предосудительного, порочного и низкого, что и сам в собственной совести осуждал бы, но в смысле затаения тех наивных, простых, доверчиво рождающихся и отдающихся чувств, которые мы, вслед за Достоевским, никак иначе не можем означить, как «детскостью» во взрослом человеке. Мы имеем в виду эти состояния какой-то особенно прямой, не замечающей себя доверчивой непосредственности, когда переживания чувствуются особенно близкими, своими, открытыми, «домашними» и в то же время особенно безобидно-чистыми, — то самое, что вдруг сквозь длинное, костлявое и бородатое тело[[49]](#footnote-50) и толщу текущей жизни набежит ребенком, раскидает, отведет куда-то деловитую заботу и умную напряженность, заиграет лучом простодушной веселости, зачарует наивно-нескладной вереницей «глупых» мечтаний или заплачет тихой жалостью к себе и нежной жалостливостью ко всем («прижаться комочком»).

У Достоевского вошло это чувство в захват романа, как выражение подлинного дыхания жизни. Для него это сама живая натуральность, самый глубокий и основной корень законов жизни, здесь источник ее последней управляющей мудрости. В этой «детскости» человек возвращается к себе домой, отдает себя себе[[50]](#footnote-51). Наличность «детскости» в его героях — это всегда признак указания на «живые источники сердца», не заглушаемые никакими уверениями и соблазнами отрицающего рассудка и гордости. Здесь, в этой непосредственности, в этом «возвращении к себе домой» живут для него призывы к высшим идеальным ценностям любви и прощения. Это чувство {79} сиротства, эта жажда открыть себя, обменяться радостной встречей взаимно ласкающих глаз, влиться в общий поток любви — эти бессмысленные слезы о себе в черной, нечистой, житейски заскорузлой душе для него не бессмысленны.

Такие чувства в известном смысле не делают чести. Эта наивная открытость души для чужого, нелюбящего глаза смешна, комична и, во всяком случае, не импозантна. Простодушие не в ладу с самолюбием. Люди как бы условливаются между собою быть в костюмах и соблюдать приличия. В обществе обнажение только неприлично и способно только унизить.

Достоевский в князе Мышкине вывел это нутро души в общество. Голому всегда унизительно среди одетых, и Мышкин, открытый в таких пунктах самообнаружения, которые другие опасливо замыкают в себе, оказался таким голышом. Мышкин — ребенок. «… Шнейдер мне высказал одну очень странную свою мысль… он сказал мне, что он вполне убедился, что я сам совершенный ребенок, то есть *вполне ребенок*, что я только ростом и лицом похож на взрослого, но что развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый, и так я останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил». По его признанию, со взрослыми ему «всегда тяжело почему-то», и он ужасно рад, когда может поскорее уйти «к товарищам».

Все таимо-кроткое, доверчиво-жалостное и жалостливое, приветное и ищущее привета, детское — все это есть и в тех, которые около него, и в них есть ребенок, но там это задавлено самолюбием, замуровано корой неслышного соревнования, засыпано потоком очередных домогательств успеха и эффекта. Там человек скорее похвастается грехом, чем покаянно его признает, хотя бы внутренне и сокрушался о нем («дети же» у Настасьи Филипповны и др., о чем было выше), скорее обидится, чем умилится («Я всего добрее, когда злюсь». Лизавета Прокофьевна), насмешливо осквернит набежавшую нежность, как ненужную и унизительную сентиментальность (Ипполит).

«И Ганя вдруг так и покатился со смеху.

— Что вы на меня так смотрите? — спросил он князя.

— Да я удивляюсь, что вы так искренно засмеялись. У вас, право, еще детский смех есть. Давеча вы вошли {80} мириться и говорите: “Хотите, я вам руку поцелую”, — это точно как дети бы мирились. Стало быть, еще способны же вы к таким словам и движениям. И вдруг вы начинаете читать целую лекцию об этаком мраке и об этих семидесяти пяти тысячах. Право, все это как-то нелепо и не может быть».

Как луч сквозь облака, пробивается эта детская волна из-под коры верхних напластований. Пусть человека борют страсти и одолевает демон гордыни, но в сопутствии детского, если оно в нем еще живо, он сознает свою неправду. Наибольшая «детскость» сопутствует в романе наибольшему чувству внутренней правды (Аглая, Лизавета Прокофьевна, Коля; самое самолюбие их от этого особенное, детски беззлобно-бесхитростное).

Тенденция о противоположном обаянии гордыни усилена красотою гордого возмущения и противления. Мотив красоты, правда, не получил в романе окончательного раскрытия, но, во всяком случае, красота здесь ближайшим образом связана с гордостью и противопоставлена неимпозантному смирению князя. Такова красота гордой Настасьи Филипповны, такова же красота Аглаи. Здесь, несомненно, автором имелась в виду обольстительность исступленного личного бунтующего начала. Тем же пламенем прелести личного дерзновения дышит «Исповедь» Ипполита (кстати, у Ипполита тоже «лицо красивое»). Именно эта обольщающая сила гордой непокорности Ипполита получила от автора особое эксплицирующее указание в восторге Коли: «Ведь это гордо! Ведь это высшая независимость собственного достоинства, ведь это значит бравировать прямо… Нет, это гигантская сила духа!»

Тем не менее, при всей силе противоположного и враждебного полюса, последний покрывающий и разрешающий свет в романе остается за идеалом Мышкина. Пред волнами жажды любви гордость обессилена. Бунт гордости не подлинный, верхний, он не «от души». За гордым вызовом и усмешкой всегда скрыто тоскующее лицо скорби о себе, и живое сердце, правда совести и жажда любви неодолимо влекут гордые души на свой путь любви и прощения. Все пути гордецов романа перекрещиваются около приемлющего и прощающего Мышкина, все персонажи романа в сердце своем склоняются пред его правдой (см. выше о Настасье Филипповне, об Аглае, об Ипполите — «Я с Человеком прощусь»; {81} о Лизавете Прокофьевне; Рогожин в тоске сердца любит его и в страшный момент жизни идет к нему и пр.; Белоконская; Бурдовский; у всех двойное отношение, но глубиной души все только с ним (двойная резонация).

## 8

Мы ни на минуту не думаем, что наш схематический пробег по роману охватил всю глубину его тем во всем утончении их периферических ветвей, но это и не находилось в нашей задаче, имеющей в виду вскрыть лишь основную организующую силу его сцеплений. И мы предполагаем, что все изложенное до сих пор позволяет нам утверждать наличность в романе некоторой единой основной направленности, покрывающей все многообразие его картин, эпизодов, характеров и событий.

В романе (как и во всех романах Достоевского) четко выступает автор, предусматривающий и руководящий всеми, сначала загадочными для читателя, метаниями сложного духа его действующих лиц. Для автора в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков. Загадочность и безотчетность их поведения стоят всегда в намерениях автора и имеют свою тематическую обусловленность.

Достоевский больше, чем кто другой, знал, что в человеке живая вода жизни глубоко течет и человек мелок только в верхнем, видимом слое. И он не оставался наверху. За экраном сознания, за явственной стороной переживаний он заметил темную периферическую бахрому души. За внешней гармонией рационального и понятного он созерцал волны хаотических, бесформенных стихий и именно здесь открыл семена и корни реальной действительности. Тенденция об иррациональном — одна из коренных в его творчестве, и это находится в связи с общей его постоянной темой о непосредственных источниках сердца, противопоставляемых враждебному ему теоретизирующему рассудку. Его герой как бы не сам ведет свое поведение, а что-то в нем его влечет, борет и движет. И Достоевский берет прием загадочности, неожиданности, внезапности, часто не ради технического эффекта, а по внутренней тематической целесообразности, заданной персонажу неодолимости внутри его живущих сил души. Поэтому лица романа действуют {82} чаще не по обдуманному намерению, а по внезапному приливу чувства, не потому, что они думают, а потому, что они чувствуют. Это разделение и обособление между рассудком и чувством Достоевский ведет неослабеваемо.

«Да и не может быть, чтобы ты подумал, а так только почувствовал, как я», — говорит в одном месте князь Мышкин Рогожину. Так бывает у Достоевского чаще всего: почувствовалось и сделалось, а до сознания еще не дошло. Мышкин чувствует глаза Рогожина, чувствует его готовящийся нож, чувствует тягу к Настасье Филипповне, когда идет к ней в первый раз, — но рассказал ли бы он свое чувство? Автор ответил бы: нет. То же нужно сказать и о поведении Настасьи Филипповны: ее побеги, внезапные изломы и проч. Впрочем, это у него обычно, и примеры можно приводить десятками. «Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, — говорил князь Аглае об Ипполите, — потому что в такую минуту о вас упомянул… хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду». — «Этого уж я не понимаю совсем: имел в виду и не знал, что имел в виду. А впрочем, я, кажется, понимаю…» — отвечает ему Аглая. Многое в поступках человека безмысленно обусловлено, и неведомо для него самого они отвечают своему назначению. Внезапные вспышки часто бывают неожиданны и для самого действующего лица («вдруг», что так часто у Достоевского). «Бьюсь об заклад, — вскричал он (Евгений Павлович. — *А. С.*), — что вы, князь, хотели совсем не то сказать и, может быть, совсем и не мне…» — «Может быть, очень может быть, и вы очень тонко заметили, что, может быть, я не к вам хотел подойти!» ср. то же у Ипполита). «Не забудем, — замечает в одном месте автор (“автор”-рассказчик это не одно и то же, что Ф. М. Достоевский), — что причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем, и редко определенно очерчиваются».

Но эти иррациональные стихии человеческого духа являются в романах уже в авторской осознанности (т. е. для настоящего автора, а не подставного рассказчика). Вся атмосфера загадочности и неожиданности взрывов и поворотов в ходе событий романа у Достоевского вызывается {83} иррациональностью психики, которую он проектирует в своих действующих лицах, но не слепотою творческого процесса в самом художнике. Действующие лица часто сами не знают, что они делают и почему они делают, но автор в таких случаях имеет лишь в виду указать на подпочвенные силы души, в которых и разум и воля человека не властны, сам же он провидит эти скрытые причины и так или иначе особыми приемами всегда укажет их читателю. Его загадки всегда имеют отгадку в самом тексте романа. Он или мимолетным замечанием, или репликой действующего лица, или параллельным указанием на другом персонаже всегда откроет корни темных импульсов. Художественный гений Достоевского здесь изумительно изобретателен. Сеть сложнейших сцеплений, в каких переплетаются линии и изломы всего действия романа, у Достоевского всегда имеет поразительную логическую ясность[[51]](#footnote-52).

В основной идейной устремленности роман «Идиот» (тоже, как и все романы Достоевского), вопреки утверждениям некоторых критиков о его хаотичности и раздвоенности, неожиданно поражает своим единством. То раздвоение, которое Достоевский носил в своем человеческом существе, не имело места в его идеальной творческой настроенности. В романах двойники его герои, а не он сам[7](#_e_n_07). Созерцая в человеческом духе (следовательно, и в себе) бездну Содома и идеал Мадонны, он знал мучения трагического разлада, но в конечных порывах благоговел и склонялся только пред одним светом; творчество его всегда воплощает эти конечные порывы и никогда не освящает демона гордости и порока, а борет его как соблазн и отпадение. Недаром он {84} и сам всегда отделял реальную личность и жизнь человека от его идеалов и возносил человека за его идеалы.

В таком единстве и ясной конечной устремленности представляется нам и роман «Идиот». Эта неустроенность и расщепленность души персонажей, нравственные боли и надрывы, гордые подъемы и нестерпимо конфузные положения, грязь души и ослепительные просветы ее чистоты, это неразрывное слияние добра во зле и зла в добре, исступленно мучительное страдание и кроткая умиротворенность, срывы человека в бездну преступления, оправдание преступления, отрицание вины у виноватого и чувство вины у невиновного, этот потрясающий ужас смерти, судороги души пред смертной казнью и сердце, захваченное щипцами жалости, ужас насилия законов природы, отрицание жизни и пронизывающая радость жизни, умиленное благословение счастья жить, взметы бунта и злобы и детская доверчивость, проклятия и слезы покаяния на одних губах, на одних глазах, это бесконечное, неиссякаемое море самолюбия и тихие разливы любви, упоительность и красота самоутверждения, возмущения и противления и счастье молитвенного слития и приятия, а на этом фоне Россия, католицизм, Христос, русский либерализм и народ, — вся эта изумительная картина мира, единая во всех частях, проникнута и горит пафосом одной мысли: какое великое чудо любовь и как она перестает быть чудом!

Любовь к жизни, любовь к миру — чудо, потому что слишком велика и страшна обида смерти; любовь к людям — чудо, потому что слишком нестерпимо неумолчное шептание гордости и злобы; любовь отдающаяся — чудо, потому что, не приняв, нельзя отдать себя; трудно любить и принять любовь тех, кто лучше нас, и тех, кто хуже нас; трудно бескорыстно, бессамолюбно признать и нести к другому свою вину и свою нечистоту… Во всем отъединение, скрытая зависть и ропщущее соревнование. И человек один.

Человеческое «я» прикреплено к гордости, оно и есть как бы сама гордость, все остальное душевное ей принадлежит, ею оценивается и проходит под ее знаком. Но есть моменты, когда человеческое «я», эта центральная точка индивидуальной жизни, освобождается от гегемонии гордости, уже не отождествляется с нею, а {85} переносится в более глубокую инстанцию, и сама гордость (самозаинтересованность), то есть прежде кажущееся «я», представляется на положении такой же противостоящей слепой стихии, как и все другие, которые отмечены самопознанием: индивидуальное «я», оставаясь индивидуальным («нашим», «своим»), то есть не теряя своей личной самоценности, поднимается на такую высоту или уходит в такую глубину себя, откуда открывается более широкий горизонт, и прежнее свое жилище — стихию волевого эгоизма — созерцает уже в отдалении, в перспективе всей открывающейся новой полноты. И тогда гордость, которая казалась такой неодолимой, самодовлеющей и целеобразующей, занимает далекое, второстепенное место. Душа как бы обретает себя, находит свою родину. Тогда любовь перестает быть чудом. Отпадает тяжесть личного и открывается радость вечного.

Пред Достоевским всегда стояла проблема преодоления гордости как главного источника разъединения и разобщения людей между собою и с миром. Каждый роман по-своему варьирует и углубляет эту постоянную тему его писательства. Каждое новое произведение лишь углубляло и расширяло сферу исканий предшествующего. В романе «Идиот» этот источник вдохновляющей и целостной устремленности, как конечная пронизывающая и управляющая точка всего произведения, открыт в экстатическом познании радости любви, в духовном опыте эпилептической вознесенности князя Мышкина[[52]](#footnote-53). К этому пункту, к оправданию ощущений, которые ему являлись как высшая гармония и правда жизни, и направлен весь состав романа.

Такие экстатические состояния, когда человеческое «я», освобожденное от самозаинтересованности («О, что такое мое горе и моя беда…», Мышкин) — переливает за грань личного и, чувствуя величественное веяние вечности, забывает себя и живет какой-то иной, трудно определимой, но тем не менее реальной и глубочайшей, коренной основой своего существа, открывают Мышкину всеобъемлющую любовь не как мечту, утопию или полет воображения, а как живое полное чувство радостного растворения и самоотдания в благоволении ко {86} всему живому, в каком-то вбирании и приятии в себя всего, на что обращены ласковые глаза любящего. Это все те же «непосредственные источники сердца», которые автор указывает во всех других персонажах.

Это любовное горение сердца и является той основной пронизанностью, под которой сформировано все тематическое содержание романа. Выразить осмысление жизни с высоты этого конечного знания и как бы жизнью (картиной жизни) оправдать это знание — к этому устремлен роман во всей внутренней художественной диалектике его. Диалектическое построение романа очевидно. Каждая фигура скомпонована как противопоставление и разрешение реплик *за* и *против*. Всякая фигура и картина и их сочетание не только что-то показывает, но, в известном особом художественном способе, и доказывает, утверждает и отрицает. Тематическое многообразие и соотношение переживаний действующих лиц явлено не в простой рядоположности, а в иерархической последовательно подчиняющей и завершающей системе.

Автором захвачено все, что могло бы противоречить и обесценить его последнюю святыню, собран весь раздор жизни, вся сила ее сокрушительных аргументов против света любви и прощения (эти аргументы он в других позднейших романах еще увеличит и скажет их еще сильнее), и все это в конце концов лишь для того, чтобы утвердить свою святыню и здесь. Вся эта неутолимая смута в душе каждого персонажа, катастрофические метания, тревога и беспокойство тоскующего духа вращаются и разрешаются в романе вокруг одной тенденции о прощении, то есть об отказе от гордости и возвращении человека к источникам сердца, в свое духовное «домой». Отказаться от гордости и значит простить гордость других, простить «свое горе и свою беду» и самому принять прощение. И если назвать центральную устремленность романа уж совсем коротко, это и будет идея прощения[[53]](#footnote-54). Сплошной защитой любовного влечения к взаимопрощению против обольщающей и замыкающей гордости и рассудка и является весь роман. Раскрытие неумолкаемой, но скрытой тоски человеческого духа о свете — этого последнего идеала — варьируется {87} в каждом персонаже и эпизоде романа и беспрерывно завершается и вяжется центральной фигурой князя[[54]](#footnote-55), а в нем его «главной идеей», которую он так боялся «скомпрометировать смешным видом своим». Через прощение — любовь и приятие мира.

Зима 1922/23 г.

# **{****88}** «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского[8](#_e_n_08)

## 1

О «Записках из подполья» создалось представление как об отчаянной исповеди Достоевского, где он отрекается от прежних гуманистических идеалов, от любви к человеку, от всей прежней веры в правду любви и сострадания.

Такой взгляд впервые был заявлен Л. Шестовым. «Записки из подполья», писал Л. Шестов, «есть публичное — хотя и не открытое — отречение от своего прошлого»[[55]](#footnote-56). «Там и Шиллер, там и гуманность, и поэзия Некрасова, и хрустальное здание, словом, все, что когда-то наполняло умилением и восторгом душу Достоевского, — все осыпается целым градом ядовитейших и собственнейших сарказмов. Идеалы и умиление по поводу их вызывают в нем чувство отвращения и ужаса. Не то чтоб он оспаривал возможность осуществления идеалов. Об этом он и не думает, и не хочет думать. Если когда-нибудь и суждено сбыться великодушным мечтам его юности — тем хуже. Если когда-нибудь осуществится идеал человеческого счастья на земле, то Достоевский заранее предает его проклятью»[[56]](#footnote-57). Здесь, по словам Шестова, Достоевский объявляет свою «новую правду», правду крайнего индивидуализма: «Пусть свет провалится, а чтоб мне чай был».

Совсем недавно такое понимание «Записок из подполья» {89} было повторено Л. Гроссманом, А. Долининым и В. Комаровичем.

Для Л. Гроссмана «Записки из подполья» — «презрительный памфлет на идеалистов и утопистов»[[57]](#footnote-58), «первое открытое провозглашение эгоистического и аморального индивидуализма»[[58]](#footnote-59). На основании «Записок из подполья» Гроссман устанавливает особый период в развитии Достоевского, когда в нем будто бы «над началом филантропическим и духовно-общественным одерживает победу философия личной воли, дерзающего индивидуализма, цинического бунта против всяких попыток коллективного устроения»[[59]](#footnote-60) [9](#_e_n_09).

А. С. Долинин, принимая точку зрения Л. Шестова и ссылаясь на него, называет «Записки из подполья» «манифестом о полном разрыве с прошлым»[[60]](#footnote-61). Идеологическое содержание «Записок» для него является «жестокой пародией Достоевского на свои же собственные общественные идеалы, которые вдохновляли его в годы 40‑е и в годы 60‑е». Долининым «Записки» «воспринимаются и эмоционально, как нарочито заостренное издевательство над сладкими гуманными слезами Шиллера и других великих граждан человечества». Идеология «Подполья», утверждает далее Долинин, «сводится, в сущности, к тому, что князь Валковский из “Униженных и оскорбленных” вдруг наделяется особенным нравственным пафосом, и дается ему полное право, даже в обязанность вменяется, унижать и оскорблять»[[61]](#footnote-62) [10](#_e_n_10).

В. Л. Комарович утверждает, что «Записками из подполья» Достоевский «исповедуется в своем отчаянии перед разрушенной верой 40‑х годов; отчаяние “героя подполья” — отчаяние самого Достоевского»[[62]](#footnote-63). Здесь, по его словам, Достоевский подверг «злейшему осмеянию» свои прежние «юношеские верования»[[63]](#footnote-64); здесь «втаптываются в грязь его мечты о героизме, о героическом служении человечеству»[[64]](#footnote-65). «В этом поругании {90} Достоевский не пощадил даже самое дорогое имя среди прежних своих учителей и вдохновителей» — Жорж Санд. «Весь рассказ о встрече героя с Лизой — “злейшая насмешка” над “гуманностью” 40‑х годов, над наивной верой в “божественную”, хотя бы и “падшую”, душу, над поэзией Некрасова…»[[65]](#footnote-66)

Такое понимание «Записок из подполья» является очевидным недоразумением.

«Записки из подполья» не только не отрицают гуманистических идеалов, но, наоборот, всею своею диалектикой отстаивают их неискоренимость и обязательность. Достоевский и здесь выступает тем же идеологом любви и совести, каким он был и раньше и после до самой смерти. «Записки» органически сливаются со славянофильской (почвеннической) публицистикой «Времени» и «Эпохи» и защищают постоянную идею Достоевского о смирении, о необходимости отказа от индивидуалистического самоутверждения, о гибельности морального отрыва европеизованной русской интеллигенции от «народной правды».

Подпольный человек, от лица которого ведется рассказ, правда, является защитником индивидуальности, непримиримости индивидуальной воли с принудительными категориями космической и социальной необходимости. Даже больше: правда и то, что в этой защите авторский пафос и сочувствие иногда всецело сливаются с доводами и лирикой героя. Но эта защита в общей концепции «Записок» имеет вовсе не тот смысл, какой усматривают Л. Шестов и другие.

«Записки из подполья» — произведение полемическое. Это было замечено давно. Совершенно верно также, что роль обличителя и разрушителя здесь во многом вверена подпольному человеку, от лица которого излагаются «Записки». Но ведь столь же очевидно, что подпольный человек в «Записках» не только обличитель, но и обличаемый. Общая концепция «Записок» совершенно ясно говорит, где Достоевский сливается с обличителем-героем и в чем, наоборот, обличает его и противопоставляет его мироотношению свое, авторское. До тех пор, пока выясняется неискоренимая потребность индивидуальной самостоятельности, пока защищается полная свобода волевого самоопределения, автор {91} и подпольный герой выступают заодно, здесь они союзники. Подпольным героем Достоевский констатирует силу индивидуального самосознания в развитой человеческой личности. Но *должные и высшие проявления* этой силы он усматривает и указывает не там, где подпольный человек, не в эгоистической притязательности, не в разрушительном неприятии мира и человека, а как раз на противоположном полюсе: в радости любви и самоотдания (ср. публицистику К. Аксакова, Хомякова[11](#_e_n_11)).

Мыслями и переживаниями подпольного человека Достоевский имел в виду сказать, каким должно оказаться восприятие мира у человека обладающего обостренным чувством собственной индивидуальности и утонченно развитым самосознанием, в том случае, если бы этот человек отказался от подчинения натуральным нравственным влечениям. Идеологически «Записки» говорят то же, что Достоевский потом развивал в каждом своем романе: рассудком и эгоизмом жизнь не может быть принята и оправдана; основа жизни и оправдание жизни коренятся в любви, в естественном влечении человека любить и быть любимым. Кто не может и по гордости не хочет отдаться закону любви, для того нет жизни.

Создавшееся недоразумение, несомненно, возникло как результат отрывочного, частичного восприятия текста «Записок». Яркие тирады подпольного героя в защиту безграничного индивидуального своеволия (преимущественно главы VII – X первой части) были восприняты сами по себе, без связи с общим контекстом, вне общего развития диалектики целого. В захват интерпретаторов не вошли те сопровождающие и дополняющие тематические мотивы, с которыми индивидуализм героя логически связан. Между тем конечные устремления художественного целого могут быть открыты только через установление взаимного соотношения всех его внутренне-тематических линий. Конечная идея вырастает как результат сложного узора переплетающихся параллелизмов и контрастов, и только при возможно более полном учете всех логических сопоставлений открывается результат целого. Прежде чем перейти к сопоставлению «Записок» с публицистикой Достоевского, нам представляется необходимым проследить эту общую диалектику целого. Аргументация нашего понимания «Записок» исходит из фактов взаимного соотношения {92} всех идеологических и психологических звеньев, составляющих собою их общую ткань. Поэтому мы принуждены были сделать обзор всего хода произведения от начала до конца, хотя это и соединялось с опасностью в некоторых местах повторить общеизвестное. Но это общеизвестное в наших глазах приобретает иной конститутивный смысл; обойти такие места без всякого упоминания и раскрытия оказалось невозможным.

## 2 Внутренняя диалектика «Записок»

В своей художественной диалектике Достоевский исходит, как всегда, из установления необходимых ему фактов человеческой психики.

Как всегда, прежде чем дать читателю «понять», он заставляет его «не понять», то есть задуматься и насторожиться как раз над теми фактами, из которых он потом сделает выводы. Недосказанность, загадочность фиксирует внимание читателя как раз в том пункте, который является для него наиболее важным и значительным. Как всегда, загадка у него и здесь является не только приемом внешней занимательности, но служит в качестве особого метода разъяснения.

В качестве такой «загадки» в первых главах выставлен факт «нарочитой злобы». Что означает эта злоба? Откуда в герое это желание быть злым? Что заставляет его утешаться злобою и ради нее заглушать какие-то «противоположные» ей элементы? И далее: почему герой при всем своем желании быть только «злым», не мог таким сделаться, да и вообще «ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым».

В дальнейшем возможность такой напускной злобы объясняется как проявление самолюбия, крайнего самоутверждения, совершенной неспособности подчиниться сознанию своей человеческой слабости и недостаточности. Три примера «наслаждения обидой» (II гл., III гл., IV гл.) в своем наполнении все вместе и одновременно иллюстрируют, *во-первых*, возможность и даже неизбежность для всякого человеческого существа, при остром чувстве собственной личности, столкнуться с фактами *неустранимого* нарушения личного достоинства и самогосподства. {93} Нарушение идет от природы или от людей, в последнем случае опять-таки «по законам природы» («все это происходит по нормальным и основным законам усиленного сознания…», «всего обиднее, без вины виноват, и, так сказать, по законам природы», «обидчик, может, ударил меня по законам природы» и проч.). *Во-вторых*, здесь же настойчиво подчеркивается *неустранимость чувства обиды* даже и в том случае, когда личного виновника обиды нет, когда ограниченность и приниженность собственного существа осознаются как нечто неизбежное, общее и естественное. Оттого, что отвратительное совершается «по законам природы», оно для непосредственного чувства героя не перестает быть отвратительным. Когда после совершенной «гадости», возвращаясь к себе в угол, он «усиленно сознавал», что вышло «скверно», что «нельзя тому иначе быть», что вся грязь и муть, в какую он погрузился, облекли его «по нормальным законам», *от него не зависящим* — от этого он не перестает чувствовать себя загрязненным, омерзительно гадким или невозвратимо обесчещенным, сознание собственной запачканности давит его сердце: хоть и по законам природы, а все-таки гадко («подлец», «хоть и законы природы, а все-таки обидно»). В этом герой противопоставляет себя людям «с крепкими нервами»: «Перед стеной (то есть перед неодолимой обязательностью “законов природы”. — *А. С*.) такие господа… искренно пасуют… Стена имеет для них что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное…». «Перед невозможностью они тотчас смиряются».

Подпольный герой не может принять такого примирения («Как будто такая каменная стена и вправду есть успокоение…» и проч.)[[66]](#footnote-67).

При этом психологическая сущность «злобы» во всех {94} трех примерах раскрывается как внутренний протест внешне побежденного «я» против неодолимости и неизбежности обиды (унижения). Нарушенный в своих желаниях и в своем самогосподстве, на которое он претендует и которого ищет, герой уже нарочито («со злости») заявляет свое злобное пренебрежение как раз к тому, что его влечет и от лишения чего он страдает. Оскорбленный, он сейчас же вслед за сознанием своего «падения» и «униженности» *назло* совершает такие поступки, которые засвидетельствовали бы его неподчиненность, внутреннюю независимость, самогосподство перед тем, что его давит и возносится над ним. Он уже *своей волей* усугубляет лишение, чтобы этим *обозначить пренебрежение* к нему и заявить внутреннюю несломимость перед неведомым нарушителем его волевого «я». «Печенка болит, так пускай же ее еще крепче болит!». «Я для вас уж теперь не герой… Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю…»

Кроме того, здесь же, как обнаружение того же «самолюбия», отмечается наслаждение болью, страданием самим по себе. Страдающий герой находит себе в страдании повод к какой-то особой выделенности, как бы внутреннее право на особое внимание и признание, и в этом смысле любит боль. Все это в совокупности и названо «наслаждением обидой». Для нас здесь важно указать, что «наслаждение обидой» в «Записках» ясно объяснено как проявление бунтующей гордости. Как обнаружится ниже, этот момент займет важное место в общей логике целого.

В главах V и VI развертывается новый концентр. Не теряя прежней темы, признания героя фиксируют и разъясняют вторую «загадку», брошенную в первой главе, об «излишке сознания» как об источнике интеллектуальной и моральной неустойчивости. Сознание героя ни на чем не могло остановиться как на *должном*. По законам рассудка в нем все «химическому разложению подвергается». В нем нет никаких повелевающих и определяющих начал. У него не было и не могло быть деятельности. Он беспринципен. И чувства его в столкновении всяческих сомнений подвергаются тому же разложению. Его поступки случайны и противоречивы, в них нет натуры и, наоборот, много искусственно выделанного, сочиненного: «… от скуки сам себе приключения {95} выдумывал и жизнь сочинял», обижался, раскаивался, умилялся, даже влюблялся — все только для того, «чтоб хоть как-нибудь да пожить». И инерция его не от лени (VI гл.). Его бездействие ничего не имеет в себе решающего и положительного, раз навсегда определившегося. Он и в бездействии непрочен. Он и на этом идеале остановиться не может, как ни на каком другом. Во всем этом ясно выступает мысль о бессилии рассудка создать какую бы то ни было внутреннюю опору, которая имела бы безусловную, обязывающую ценность.

Что касается глав VII, VIII, IX и X, которые до сих пор привлекали преимущественное внимание критиков и исследователей[[67]](#footnote-68), то они в общей композиционной схеме занимают положение иллюстрационное к двум выше высказанным темам. В критике теории выгоды и благоразумия подпольный герой остается в том же кругу мыслей и фактов, которые были высказаны раньше, в первых главах.

Факты добровольного унижения, добровольного отказа от чести и даже физического благополучия (наслаждение моральным падением, пощечиной, зубной болью), психологическое наполнение которых было развернуто раньше, теперь должны явиться опорой к главному утверждению VII главы об исключительной важности самостоятельного хотения.

В VIII главе подпольный человек, теоретически допуская возможность учета всех человеческих желаний, настаивает, что и такой учет не устранил бы неожиданности поступков, ибо требование самостоятельности привело бы человека к новому отказу от прежних «хотений»: как только хотение вошло бы в «табличку», оно сейчас бы и утратило «самостоятельность», а следовательно, и всю свою цену; всякой новой предписанности и предсказанности поведения личность противопоставила бы новый бунт и отрицание лишь для того, чтоб заявить свою самостоятельность и право «по своей глупой воле пожить» («если средств не окажется — выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и постоит-таки на своем» и проч.; ср. с этим поступки «со злости»).

{96} В IX главе, в соответствии с темой о бессилии рассудка принять какие бы то ни было решающие принципы, утверждается, что человек рядом с созидательными инстинктами имеет и разрушительные, *и нет никаких рассудочных оснований* предпочесть одно другому. Теория «благоразумной выгоды» говорит, что волю человека нужно исправить сообразно с требованиями науки и здравого смысла. Но если есть в человеке стремление к противоположным благоразумию «выгодам», то *откуда же известно*, что его лучшее будет состоять в отказе именно от этих «выгод», а не от других? Почему одно предпочесть, а не другое?

Герой подполья отказывается от идеального «благоразумного хрустального здания» (X гл.). Оно не вмещает всех его желаний, следовательно, не может быть завершающим венцом его стремлений (идеалом). Он *не может* устранить свои желания, *хотя бы они и были неисполнимы* (ср. его бунт и боль около «каменной стены»). Пусть «хрустальный дворец» есть единственная возможность благополучно устроиться, но он не примет этого благополучия, если оно не дает *полного* удовлетворения всем его желаниям (для него это не «дворец», а «курятник»).

Отвергая и этот идеал, герой подполья тем самым еще раз подтверждает безвыходность своей «инерции»[[68]](#footnote-69).

{97} В первых главах II части «Записок» продолжается описательная самохарактеристика героя. Вся совокупность деталей опять компонуется в прежних темах о самолюбии и внутренней несобранности и беспринципности. Особую разработку здесь получает тема о «прекрасном и высоком».

Отношение героя к «прекрасному и высокому» в литературе о «Записках» понималось искаженно. Поэтому мы позволим себе остановить на этом особое внимание читателя. В каком смысле здесь «прекрасное и высокое» подвергается поруганию?

У героя в его «прекрасном и высоком» выдвинуты три черты.

Во-первых, здесь были и «слезы», и «упоение», и «восторги умиления», и «любовь» («Сколько любви переживал я, бывало, в этих мечтах моих, в этих спасеньях во все прекрасное и высокое…», но все это оставалось *только «в мечтах»*: «потом на деле уж и потребности даже не ощущалось ее прилагать: излишняя б уж это роскошь была»).

Во-вторых, в его фантастических картинах «прекрасного и высокого» на первом плане выступает *всегда он сам, самый «прекрасный», самый «высокий»*. «Второстепенной роли я и понять не мог…» «Я… над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю» и проч.

Кроме того, в его «прекрасном и высоком» есть еще третья сторона. Рассказывая о своем «прекрасном и высоком», герой свое самолюбование в нем подчеркивает *иронически*: «все, *разумеется*, во прахе… все плачут и целуют меня (иначе, что же они были за болваны), а я иду босой и голодный» и проч. Откуда эта ирония?

На это дан совершенно определенный ответ. «Прекрасное и высокое» принималось его самолюбием только до тех пор и в таких формах, пока давало возможность самоутешения, самовыделения, любования собой. Но, по глубокости своего сознания, он понимал, что *самолюбующееся* «прекрасное и высокое» уже не есть действительно прекрасное и высокое, так что и этого самоутешения он был лишен, оно тоже в нем было отравлено его сознанием. Не сознавая этой подлинной тщеславной стороны своих умилений и упоений, он {98} мог бы искренне умиляться своему благородству и спокойно наслаждался бы своей «красотой» («О, если б я ничего не делал только из лени (то есть не из-за излишка сознания. — *А. С.*). Господи, как бы я тогда себя уважал» и проч.). Но теперь, когда он сам не мог не видеть в себе подлинную цену и тщеславную суетность своего мечтательного «прекрасного и высокого», он не мог не отнестись к своим позам «неизъяснимого благородства» без внутренней иронии[[69]](#footnote-70).

Теперь обратимся к поступкам героя. Всего поступков рассказано три: 1) столкновение с офицером; 2) участие в товарищеских проводах Зверкова, и 3) эпизод с Лизой.

Столкновение с офицером. Что этим эпизодом предлагается читателю заметить? Тщеславие — это само собою. Но тут имеется нечто большее, чем простое указание на тщеславие. Всеми этими перекидываниями от открытой ссоры к стушеванию, от злобы к «прекрасному и высокому», обнаруживается, в какое *самоискажение* впадает человек под импульсом тщеславия.

Негодование героя уплывает сейчас же, как только почувствовалась возможность какой-то неблаговидности его позы в глазах кого бы то ни было, хотя бы в глазах тех людей, каких он и сам в грош не ставил. Потом герой хватается за «прекрасное и высокое», чтобы «благородством» покорить, но и тут не вышло. Тогда, долго примериваясь, коробясь и ежась от подозрений, как бы кто о нем в мыслях своих не отозвался без уважения, принимает новую и опять фальшивую позу. В каком чувстве прикинуться — ему все равно, лишь бы навесить на себя желаемую внушительность, получить какой-то нужный ему вес в глазах противника. В каждой позе ему ценно не самое существо ее выражения, а лишь та бахрома признания к нему, какое бы она собою вызвала.

Но он не знает и того, каким нужно казаться, чтобы достичь хотя бы своей цели. Оценки у людей разные, и вдруг ценители, к кому обращен поступок, подойдя с {99} своей оценкой, не увидят того, что ему нужно («… я испугался того, что все присутствующие не поймут и осмеют?»), — отсюда эта опасливость и нерешительность, неуверенность в результате («трусость»).

Второй эпизод — проводы Зверкова. Здесь даны окончательные разгадки ко многому, что до сих пор могло казаться неопределенным и неясным. Здесь картинки искусно надписаны и все обозначено не намеками, а прямо названо и формулировано, так что для читателя эпизод проходит как показательная демонстрация всего, о чем говорилось выше.

Откуда у героя его «контрасты» и «противоречия»?

Неосуществленность и неосуществимость претензий на превосходство в одном полюсе вызывает в нем озлобленное, демонстративное пренебрежение к тому, что он только что страстно желал, и тем самым ввергает его в противоположный полюс исключительно *ради нарочитого пренебрежения к первому*. В рассказе о проводах Зверкова этому дана полная аналогия. Сначала герой претендовал «благородством», но самолюбие здесь не получило насыщения, сейчас же явилась злоба и показное пренебрежение («нарочно»); дойдя и здесь до невозможности («они» не реагировали на его старания «не обращать на них внимания»), герой вновь облекается в благородство (просит прощения); когда и это повернулось к новому его унижению, он в окончательной растерянности уже не знает, что предпринять: ждать ли, когда они «на коленях будут вымаливать его дружбы», дать ли Зверкову пощечину, драться ли на дуэли, или устроить просто скандал («… схвачу за ногу, сорву шинель» и проч.), или поехать домой; в отчаянии герой вновь впадает в «прекрасное и высокое», мечтая о том, как он, «нищий», «в рубище», «через пятнадцать лет» «простит» Зверкова и проч.

Остается еще одна неразрешенная «загадка». Если для его собственных, невыделанных чувств было совершенно безразлично, какую бы позу он ни принял, был ли он в одном полюсе или в другом, если ему нужен был при этом один только эффект, утешающий его тщеславие, если ему было безразлично, где получался этот эффект, в разврате ли, или в «прекрасном и высоком», которое пока было для него только пустой выделкой — то откуда же в нем, например, после «развратика» — «раскаяние», {100} откуда «стыд, не оставлявший его в самые омерзительные минуты»? А главное, с какими же, наконец, «противоположными элементами» в себе он боролся и почему вот именно их «*не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу*»?

Ответ на это дается последним, финальным рассказом о встрече с Лизой.

В этом эпизоде все поведение героя скомпоновано в функции выражения двух психологических мотивов: рядом с раньше выясненным острым самолюбием здесь в герое четко обозначаются вспышки живой непосредственной сердечности, то есть инстинктов «добра».

Его великодушие и видимая сердечность в ночном разговоре с Лизой, с одной стороны, обнаруживают знакомую уже нам игру в «прекрасное и высокое». Его здесь вдохновляла сладость разбудить душу, проникнуть в закрытые ее тайники, задеть в ней тоскующее и смятенное. Ему было нужно насытиться ее развернутостью и покорностью и себя ощутить «прекрасным и высоким», героем, моральным покорителем, «власть» имеющим. Его «увлекала игра» («Более всего меня игра увлекала»). Но одновременно в нем было и какое-то собственное тепло. Была не одна поза, не одна ложь, не одна «игра». «Игра, игра увлекла меня; впрочем, не одна игра…» «Клянусь, она и в самом деле меня интересовала. К тому же я был как-то расслаблен и настроен. Да и плутовство ведь так легко уживается с чувством».

Из этих двух побуждений второе он приглушает: он боится «сентиментальности»: «“А ну, если она вдруг расхохочется, куда я тогда полезу?” — Эта идея меня привела в бешенство. К концу-то речи я действительно разгорячился, и теперь самолюбие как-то страдало».

По уходе от Лизы в нем опять сталкиваются какие-то две противоположности. Ему стыдно «вчерашней сентиментальности». Он злится, грызет себя за нее. («Ведь нападет же такое бабье расстройство нервов, тьфу!») С другой стороны, воспоминание о Лизе его как-то иначе мучит: «Точно как будто на душе моей лежало какое-то преступление». Он карал себя за «бесчестную лживую маску». Он успокаивал себя воспоминанием о том, что и в нем было «настоящее чувство», утешал себя тем, что от его слов ей вреда не будет {101} («Если она поплакала, то это хорошо, это благотворно подействует…»), но все-таки «никак не мог успокоиться». Ему вспоминалось и давило сердце лицо Лизы «в ту минуту», бледное, искривленное лицо, с «мученическим взглядом», с «жалкой, искривленной, ненужной улыбкой».

Но все это подавлялось самолюбивой злобой. Его самолюбие мучилось больше всего. («Вчера я таким перед ней показался… героем… а теперь, гм!..» и проч.). Страх за свой неизбежный стыд рождал злобу к «виновнице» этого стыда. Но все же среди негодования он сам «останавливался, и даже в большом смущении». После новых приступов злобы, в отчаянии перед безвыходностью неминуемого унижения герой впадает в самоутешение в «прекрасном и высоком»: воображение ему рисует, как он спасает Лизу, она его любит, она бросается к его ногам, он прикидывается, что не понимает («… не знаю, впрочем, для чего прикидываюсь, так, для красоты, вероятно»), говорит ей речи, полные «великодушия» и «неизъяснимого благородства» («… зарапортовывался в какой-нибудь такой европейской, Жорж-Зандовской, неизъяснимо благородной тонкости…»)[[70]](#footnote-71).

Перед приходом Лизы вставляется скандальная сцена с Аполлоном, и тем еще более усугубляется приниженность и мука героя за утраченное «геройство». С приходом Лизы сцена развивается в усиленном нагнетании стыда и приниженности, а вместе с ними и мстительной злобы за свой все больший конфуз.

Наконец, в крайнем пароксизме злобы, герой за предполагаемую униженность в глазах Лизы мстит ей последним средством — *пренебрежением*, завершительным выражением которого и является знаменитая «циническая тирада». Некоторые слова этой злобной тирады героя (особенно слова: «… свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить») стало принятым цитировать как циническое, открытое выражение утверждающего {102} себя полного аморализма[[71]](#footnote-72). Но здесь этого нет. Все гадкое, сказанное здесь героем о себе, это есть и *с его точки зрения* нечто гадкое, унизительное, мерзкое; бросая это в лицо Лизе, он тем самым лишь злобно попирает и топчет ее мнение о себе. Внутренняя фальшивость, вымученная искаженность, самоковерканье, позерство, мечтательное самолюбование, безделье и бесполезность, безучастность к чужой жизни — вся эта непроходимая внутренняя суета мелкого тщеславия выбрасывается им, как нечто и для его собственного сознания омерзительное и пакостное. Пафос тирады в том, чтобы циническим пренебрежением к мнению Лизы затоптать предполагаемое им ее «презрение» к себе и не допустить ее внутреннего перевеса над своей личностью.

«Спасать!.. от чего спасать! Да я, может, *сам тебя хуже*. Что ты мне тогда же не кинула в рожу, когда я тебе рацеи-то читал: “А ты, мол, сам зачем к нам зашел? Мораль, что ли, читать?”… Потом, еще домой не дойдя, уж тебя ругал… Я уж ненавидел тебя, потому что я тебе тогда лгал. Потому что я *только на словах поиграть, в голове помечтать*, а на деле мне надо, знаешь чего: чтоб вы провалились, вот чего!.. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить. Знала ли ты это или нет? Ну, а я вот знаю, что я *мерзавец подлец, себялюбец, лентяй*… Я тебе сказал давеча, что я не стыжусь своей бедности; так знай же, что стыжусь, больше всего стыжусь, пуще всего боюсь, пуще того, если б я воровал, потому что я тщеславен так, как будто с меня кожу содрали и мне уж от одного воздуха больно… Да, — ты, одна ты за все это ответить должна, потому что ты так подвернулась, потому что я *мерзавец*, потому что я *самый гадкий, самый смешной, самый мелочной, самый глупый, самый завистливый* из всех на земле червяков… Да понимаешь ли ты, как я теперь, высказав тебе это, тебя ненавидеть буду за то, что ты тут была и слушала? Ведь человек раз в жизни только так высказывается, да и то в истерике!..»[[72]](#footnote-73)

{103} Тирада цинична, поскольку эти признания в гадостях сказаны с вызовом и наскоком. Но гадости и здесь названы гадостью. Здесь нет «переоценки ценностей», нет намека на какое бы то ни было их оправдание, нет морального приятия их. Наоборот, здесь обнаруживается, что эти «гадости» в подпольном герое как-то болели, в нем что-то рыдало о том, что он не иной, не светлый, не противоположный и от этого несчастный. Именно такой смысл этой тирады экспликативно подчеркивается сейчас же в ответных чувствах Лизы: «Она поняла из всего этого то, что женщина всегда прежде всего поймет, если искренно любит, а именно: *что я сам несчастлив*». «Она вдруг вскочила со стула в каком-то неудержимом порыве и, вся стремясь ко мне, но все еще робея и не смея сойти с места, протянула ко мне руки…»

Тут сердце и в нем «перевернулось». Злоба отхлынула, и на минуту он остался в одной муке о самом себе: «Я тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало…» «Мне не дают… Я *не могу быть… добрым*? — едва проговорил я, затем дошел до дивана, упал на него ничком и четверть часа рыдал в настоящей истерике».

На этом внутреннее состязание в психике героя не остановилось. Он был не в состоянии отдать себя. *Отдать* не в смысле самопожертвования каким-нибудь делом, поступиться своим сторонним интересом, сделать для Лизы лишние усилия, но именно в смысле морального выхода на духовную встречу с нею, разделить с нею себя, принять ее участие, *дать ей жалеть себя и самому жалеть ее*.

В этой же мысли досказывается развязка эпизода. После слез в герое скоро проснулось самолюбие. Ему стало стыдно. Ему пришло в голову, что он теперь уже совсем «не герой», что роли их с Лизой переменились, «что героиня теперь она», а он «точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была… в ту ночь». «… К давешней моей, почти беспредметной ненависти, прибавилась теперь уже *личная, завистливая* к ней ненависть…» (Курсив Достоевского. — *А. С*.) Отсюда все остальное: порыв его страсти, обладание ею — было «мщением, новым ей унижением», тем же была и пятирублевая бумажка, всунутая ей в руку при ее уходе. Последнее было сделано уже явно «не от сердца, а от дурной моей головы». «Эта жестокость была до того напускная, {104} до того головная, нарочно подсочиненная, *книжная* (курсив Достоевского. — *А. С.*), что я сам, не выдержав даже минуты… *со стыдом и отчаянием* бросился вслед за Лизой».

Все кончается новым наплывом жалости и сердечности. Волна живого порыва к любви и прощению еще раз смывает навлеченную самолюбием злобу. Он бежит за Лизой, ему хотелось «упасть перед ней, зарыдать от раскаяния, целовать ее ноги, молить о прощении!»; но сейчас же дается прогноз: его самолюбие опять не вынесет этого, простить любви он не сможет и вновь возненавидит («Разве я не возненавижу ее, может быть, завтра же, именно за то, что сегодня целовал ее ноги? Разве дам я ей счастье? Разве я не узнал сегодня опять, в сотый раз, цены себе? Разве я не замучу ее!»).

Итак, вот те «противоположные элементы», которых он «не пускал», и вот почему «не пускал».

Под слоем злобы, ненависти и исступленного бунта герой таит и прячет в себе живое влечение к «добру», к «любви», «жалости», «раскаянию», «прощению» (термины из текста), но эти чувства в нем не могут иметь выхода. Жажда причастности к чужой душе самолюбием воспринимается как слабость и унижение. Гордость отвергает эти чувства, страдает от них и, преодолевая их, обрекает личность на злобу и одиночество. Наоборот, злоба насыщает гордость; замыкая личность в самой себе, она утверждает ее независимость. Пренебрежением морально опрокидывается всякое чужое вторжение в ее внутреннее самогосподство. Злоба «выгодна» для самолюбия. Подпольный герой питает и навлекает на себя злобу и, наоборот, преодолевает «противоположные» ей элементы. Злоба для его самолюбия желанна, и он очень досадует на те непосредственные влечения своего сердца, которые противоречат ей и побеждают ее.

Все это нас возвращает к одному из самых первых заявлений героя, которым открывается первая глава «Подполья» и которое без последней главы оставалось все время загадочным: «Но знаете ли, господа, в чем состоял главный пункт моей злости? Да в том-то и состояла вся штука, в том-то и заключалась наибольшая гадость, что я поминутно, даже в минуту самой сильнейшей желчи, постыдно сознавал в себе, что я не только {105} не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно и себя этим тешу», и проч. Вот причины враждебности героя к «прекрасному и высокому», не к тому самолюбованию в «прекрасном и высоком», к которому он и сам прибегал, а подлинному действительному влечению к живой сердечности, которое жило в нем и противостояло его самолюбию и которое он «не пускал, не пускал, нарочно не пускал наружу» (ср. в этом же смысле: «“… прекрасное и высокое” сильно-таки надавило мне затылок в мои сорок лет»).

Этим замыкается круг идей и внутренних переживаний, входящих в состав подпольного героя.

Кроме самого подпольного героя в «Записках» есть и еще лица.

Что касается Симонова, Зверкова, Ферфичкина и Трудолюбова, их назначение в общей концепции очевидно. Они нужны как подставные лица действия, где могли бы обнаружиться нужные черты самого героя. В тех маленьких характеристиках, которые им даются, отмечается их незначительность, ничтожество, а главное, совершенное отсутствие какого бы то ни было уважения к ним со стороны самого героя. Это и понятно, почему именно так и должно быть. Чем ничтожнее перед ним были люди, мнение которых он так старался покорить, тем суетнее были его самолюбивые домогательства получить признание тех, кого он совершенно не ценил, и в том, что он сам ценным нисколько не считал. Этим ярче обнаруживалось коренное свойство его самоутверждения, именно его беспринципность, интерес лишь к самой бахроме самолюбия, к импонирующему торжеству над другими, в чем бы это торжество ни проявилось. Критерий личной внутренней самооценки здесь совершенно отсутствовал. Это и подчеркивается ничтожеством (в его же собственных глазах) тех, ненужное внимание которых он так старался покорить. Дальше этого раскрытие этих действующих лиц, очевидно, было не нужно.

Но вот — Лиза. Она присутствует в «Записках» не только как предмет покорения и злости героя, в ней не только раскрываются его черты, но она внутренне с ним сопоставляется, индивидуально оттеняет его внутреннее существо, и как раз в том качестве, которое для него является центральным.

{106} Есть в описании первой встречи их один эпизод, который, ни в какой степени не относясь к самому герою и его психологии, в общем развитии событий стоит особняком, но в тематической диалектике целого осуществляет собою чрезвычайно важную функцию.

После ночного разговора, когда герой уже уходил, Лиза у дверей остановила его и через минуту принесла письмо к ней «какого-то медицинского студента», содержащее «чрезвычайно почтительное объяснение в любви к ней». Автором тщательно описывается, с каким выражением лица она подала его ему, с каким чувством рассказывала ему о встрече с этим студентом и как трепетно ждала его отзыва на этот для нее счастливый факт. Несчастная, придавленная ужасом своего положения, Лиза вспомнила о письме и, убегая за ним, «вся покраснела, глаза ее блестели, на губах показалась улыбка». Вернулась «со взглядом, как будто просившим прощения за что-то…». «Взгляд теперь ее был просящий, мягкий, а вместе с тем доверчивый, ласковый, робкий. Так смотрят дети на тех, кого очень любят и у кого чего-нибудь просят». Протянула она ему бумажку с лицом, просиявшим «самым наивным, почти детским торжеством». «Когда я дочитал, то встретил горячий любопытный и детски нетерпеливый взгляд ее на себе». Она ждала, что он скажет. Историю встречи со студентом рассказала наскоро, «но как-то радостно и как будто гордясь…». Кончив, «она как-то стыдливо опустила свои сверкавшие глаза…». А далее сам рассказчик, в пояснение к тому, прибавляет несколько слов от себя: «Бедненькая, она хранила письмо этого студента, как драгоценность, и сбегала за этой единственной драгоценностью, не желая, чтобы я ушел, не узнав о том, что и ее любят честно и искренно, что и с ней говорят почтительно… Я уверен, что она всю жизнь его хранила бы, как драгоценность, как гордость свою и свое оправдание, и вот теперь сама в такую минуту вспомнила и принесла это письмо, чтоб наивно погордиться передо мной, восстановить себя в моих глазах, *чтоб и я видел, чтоб и я похвалил*».

Таким образом, Лиза так же чутка к своему достоинству, ее так же влечет «погордиться» перед человеком, так же она волнуется в ожидании его отзыва, чувство собственной личности в ней так же ищет признания. Но на этом сходство кончается. Чем гордится Лиза? {107} Она, сознавая себя бесконечно низко павшей и бесконечно страдавшая своим падением (это происходило сейчас же после разговора, после ее страшных рыданий о себе), защищает себя перед своим идеалом чистоты, то есть перед тем, какою она хотела бы быть, но от чего ощущала себя бесконечно далекой. Она надеется, что еще не совсем лишена радости хоть несколько приблизиться к этому идеалу, что и она еще может быть любимой «честно и искренно», что и ее могут уважать, но сама же волнуется и боится за свою надежду, болит собою и ищет прощения и подтверждения себя в душе того, кто увидел ее муку, проник в ее ужас и только что сейчас звал к тому, перед чем у нее самой робким восторгом дрожит сердце. Лиза гордится тем, что для нее является залогом уважения к себе, веры в себя, утверждения себя в той конечной инстанции идеала, перед которым она благоговеет и в приближение к которому сама, по сознанию своей недостаточности, еще не совсем верит. Гордясь и радуясь, она *отдает себя* на суд того, кто — надеется она — поймет ее, найдет достойной, простит (то есть полюбит и такую, недостойную) и тем засвидетельствует ей самой ее личную стоимость и право на уважение к себе. Здесь искание чужого одобрения есть выражение собственной неуверенности перед судом своей совести и желание получить облегчающую санкцию (утверждение) себя душой другого. Здесь нет отъединенности, разобщенности с человеком, нет самоупоения, нет стремления к превосходствованию над другим, нет претензии к исключительности, к моральному подавлению собою другого лица. Лиза не соревнует. Самолюбие ее не в том, чтобы склонить перевес личной внушаемости на свою сторону. Когда она *хочет быть любимой*, она обращена к мысли, усмотрит ли, признает ли в ней человек ту ценность, которой она жаждет, и боится за это признание. Признание ей нужно не потому, что в нем ей «покоряется» человек (как это было бы, если бы она соревновала), а лишь потому, что для нее признание, любовь другого является залогом своей стоимости перед своим же идеалом. Это и подчеркнуто в выражении лица Лизы: «… взгляд как будто *просил прощения за что-то*»; «так смотрят дети на тех, кого очень любят и у кого чего-нибудь просят»; «стыдливо опустила свои сверкавшие глаза» и проч.

{108} И тогда, *когда она любит*, она тоже без соревнования духовно *отдает себя* любимому. Она видит лишь то, что она любит, перед чем преклоняется в человеке, не замечает его самолюбия, если оно есть. В данном случае, из оскорбительной злобной тирады героя поняв лишь его страдание, она в проявлении своего чувства не боится своей покорности перед его страданием. При этом, кто кому из них импонирует (кто выше, кто ниже), она этого не видит.

А это последнее как раз выдвинуто у подпольного героя. Он не может простить подозреваемого им преобладания и у любящего его, и у любимого им. У любящей его Лизы, *когда она его жалеет*, он подозревает мысль о превосходстве над ним, страдающим, предполагает, что она жалостью своею внутренне превозносится над ним («героиня-то теперь она, а не я» и проч.). *Когда он сам жалеет* Лизу, он подозревает, что она, слушая его выражения жалости и сочувствия, гордится перед ним тем, что она несчастна («Я тебе скажу, матушка, зачем ты пришла. Ты пришла потому, что я тебе тогда *жалкие слова* говорил. Ну вот ты и разнежилась и опять тебе “жалких слов” захотелось»; (курсив Достоевского. — *А. С.*). Ни того, ни другого подозреваемого им превосходства над собою он простить не может.

В этой самолюбивой скованности живого чувства, в отсутствии непосредственной нравственной силы и состоит отрыв героя от подлинной, должной жизни, которую он называет «*живой жизнью*»: «Как мог, спрашивает он себя, “не полюбить или, по крайней мере, не оценить этой любви”» (любви Лизы. — *А. С*.)? И отвечает: «… Любить у меня — значило тиранствовать и нравственно превосходствовать… Да и что тут невероятного, когда я уж до того успел растлить себя нравственно, *до того от “живой жизни” отвык*, что давеча вздумал попрекать и стыдить ее тем, что она пришла ко мне “жалкие слова” слушать; а не догадался сам, что она пришла вовсе не для того, чтоб жалкие слова слушать, а чтоб любить меня, потому что для женщины и любви-то и заключается все воскресение, все спасение от какой бы то ни было гибели и все возрождение, да иначе и проявиться не может, как в этом».

Этим сопоставлением подпольного героя с Лизой и выключением его из «живой жизни» указывается, *результатом чего* явилась вся его духовная неустроенность, {109} его незнание, на чем остановить себя, где искать необходимого и должного, что любить, к чему стремиться, вообще весь тупик отчаяния и самооболганности, в котором он оказался. Вся болезнь героя здесь окончательно обозначена как отрыв от непосредственных *нравственных* источников жизни.

Усмотреть в «Записках из подполья» отречение от гуманистического идеала, провозглашение крайнего индивидуализма, отрицание *всяких* идеалов никак невозможно. Если здесь отвергается «хрустальное здание» в том понимании, какое ему здесь дано, то ведь такое здание никогда и «не наполняло умилением и восторгом душу Достоевского», как это по недоразумению написал Л. Шестов. Этические нормы Достоевский вносил и в свои социалистические идеалы (Фурье, Луи Блан, Ламенне, Кабе, Пьер Леру, Жорж Санд), и теперь отрицание «хрустального дворца» направлено исключительно на его рационалистические основы. «Шиллер» (кстати, совершенно не упоминаемый в «Записках»), «гуманность», «поэзия Некрасова», «прекрасное и высокое», «Жорж-Зандовские тонкости» подвергаются иронии и сарказму лишь со стороны героя подполья, да и тот в таких случаях саркастический яд изливает больше на себя (на самолюбование в «прекрасном и высоком»), а не на существо тех идеальных ценностей, которые под этими словами разумеются. Пафос Достоевского на стороне героя присутствует только до тех пор, пока защищается сила и значение индивидуального самосознания от рационалистических теорий, которые нивелируют и устраняют индивидуальность. Эту индивидуальность, волевую самостоятельность Достоевский отстаивает, как необходимое свойство подлинной любви, где, *в противоположность принципам пользы и выгоды*, самоотдание и сближение между людьми осуществляется, по его пониманию, в свободе от всякой сторонней принудительности.

Нет здесь и отказа от идеала счастливого устроения человечества. Речь идет лишь о неприятии за идеал того, что выдается за идеал рационалистическими теориями. Но даже и у героя подполья оставлена сама жажда идеала, искание его, и только лишенный моральной опоры, он, по мысли автора, не может его найти: «Я бы дал себе совсем отрезать язык из одной благодарности, если б только устроилось так, чтоб мне {110} самому уже более никогда его не хотелось высовывать», и проч.

Логическая концепция «Записок», в сущности, есть не что иное, как *доказательство от противного*. Автор выключает из психики человека то, потребность и необходимость чего ему нужно доказать, и затем, доводя до конца внутреннюю диалектику тех начал, при которых личность оставлена, приводит ее к праху, отчаянию, отказу от жизни. В таком приеме скомпонованы все отрицатели и «бунтовщики» его романов: Раскольников, Свидригайлов, Ипполит, Ставрогин, Кириллов, Крафт, Иван Карамазов. Все эти лица разнятся между собою предметами их дерзаний, а главное, степенью колебания между наличностью (хотя и «затемненной») или совершенным отсутствием тех природных нравственных начал, которые в себе они носят и которые в себе борют.

Особенно близка диалектическая концепция «Записок из подполья» к известному вымышленному письму «логического» самоубийцы, которое Достоевский, под заглавием «Приговор», напечатал в «Дневнике писателя» за 1876 год (XI, 425 – 427).

В свое время на многих «Приговор» произвел впечатление, обратное тому, которое предполагалось Достоевским. Логика самоубийцы была принята сама по себе как таковая, как поощрение самоубийства. Оказалось надобным разъяснить смысл «Приговора» в его выводах, и Достоевский приписал к нему «нравоучение» («Запоздавшее нравоучение». «Голословное утверждение». «Дневник писателя», 1876, декабрь, I, II, III) (XI, 482 – 489).

Отчасти то же произошло с «Записками из подполья», хотя «нравоучение» на этот раз присутствует вместе и рядом с отрицанием, на протяжении почти всего произведения. Логическая линия здесь та же, что в «Приговоре».

Оставьте человека одного — говорит «Записками из подполья» Достоевский — с одним сознанием и самолюбием, отнимите живую непосредственность добра, замутите нравственные источники сердца, и он запутается в себе самом, не будет знать, что желать, за что взяться, куда идти (подпольный человек в целом). Доведите до конца логику мысли, взгляните на несомненную независимость индивидуальной воли от доводов рассудка, {111} проникнитесь силой неутомимой жажды самостоятельности («самая выгодная выгода»), попробуйте устроить счастье такого человека на одних доводах благоразумия и выгоды («хрустальный дворец»; — и вы увидите, что в рамки разумности человека не включить, что он может желать себе и неразумного и даже осязательно пожелает неразумного «зазнамо», «нарочно» пожелает («со злости», назло), если этим благоразумием очень допекать будут и наперед всю обязательность его поступков предскажут и распишут, пожелает себе заведомо вредного и невыгодного, лишь бы сделать поступок своим, а не навязанным («самая выгодная выгода»). Если устраивать человека идеально, нужно оставить ему всю свободу личного самоопределения, вплоть до всякого каприза и произвола, потому что без этого он удовлетворен и счастлив не будет («не дворец, а курятник»). Попробуйте убедить его неизбежностью и необходимостью примириться с таким ограниченным благополучием, разъясните ему, что иначе, как только так, нельзя устроиться («невозможность», «каменная стена», «законы природы»), его это не убедит, не успокоит, ограничение останется ограничением, страдать от этого он не перестанет, как голодный не перестанет хотеть есть, как бы он ни понимал всю невозможность насытиться («хоть и законы природы, а все-таки обидно»). Такой идеал, где ему нужно будет принудительно мириться на компромиссах, насильственно приглушать свои желания, он не примет за идеал, то есть за конец своих стремлений, откажется и по-прежнему останется без пути и выхода («инерция»). Бессильный преодолеть жизнь, но оскорбленный нарушением, попранием своей личности, он ради утоления своей самостоятельности оградится от мира внутренним бунтом, злобой, лишь бы не примириться с навязанным ему руслом покорности («не примирюсь с ней (со стеною. — *А. С*.) потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило»). Ради того чтобы заявить свою волю, человек с проклятием пойдет наперекор требованиям натуры, кинется на добровольное страдание, с тем чтобы в сознании себя обиженным, раздавленным, но непокорившимся ощутить сладость своей самостоятельности («наслаждение обидой и унижением»). Но, отстаивая свою самостоятельность, самозаконность, такой человек не будет иметь своего закона (беспринципность). Всегда {112} жаждущий высоты и утверждения своей стоимости, он, лишенный внутренних нравственных критериев, не будет знать, за что себя ценить, что в себе уважать, на чем себя утвердить. И зашатается он в хаосе желаний, чужих взглядов, случайных положений, в единственной погоне, чтобы не отдать себя в преобладание чужому тщеславию («виляние», поведение на проводах Зверкова и проч.). Во имя чего он мог бы пренебречь умалением себя в сознании другого? Ему нужна только *своя* неподчиненность, свое господство, в чем бы оно ни проявлялось. И снижения своей личности он не перенесет ни от того, кого он презирает (Ферфичкин, Зверков и Ко), ни от того, кого он мог бы жалеть и любить (Лиза). От презренного тем тяжелей ему снести обиду превосходства, потому что этого превосходства совсем нет («шушера»), а у того, у кого превосходство действительно есть, оно ему еще обиднее: он не может простить никакого преобладания над собою (история с Лизой). И вот всегда соревнующий, завистливый, чтобы защитить себя от снижения в сознании всякого чужого «я», он, не имея своего знания о должной ценности, схватится за все средства, утверждая себя, перестанет быть собою, возведет на себя ложь, лишь бы не допустить снижения себя в мнении другого (самооболганность в поведении героя). Но сам же и усомнится, сам же увидит тщету своей лжи и возненавидит себя, проклянет себя в жгучей тоске недовольства самим собою (эпизод с Лизой, финал «Записок»). Этому противопоставлено стихийное влечение к любви, желание любить и быть любимым. Только в живом бескорыстном сердечном единении с человеком, во взаимном прощении и приятии может найти себе радость и успокоение всегда слабый и интимно несчастный человек (см. открытое непосредственное сознание своей недостаточности и жажда прощения у Лизы и подавленное самолюбием влечение к тому же у подпольного человека). Только в следовании непосредственным порывам неискоренимой иррациональной потребности любить, жалеть и быть любимым осуществляется «живая жизнь» (подпольный человек, в противоположность Лизе, вне «живой жизни»). Такова логическая связь мыслей, составляющих собою идеологическое содержание «Записок из подполья».

## **{****113}** 3 «Записки из подполья» среди публицистики «времени» и «эпохи»

«Записки из подполья» были напечатаны в журнале «Эпоха» в 1 – 2‑й и 4‑й книгах за 1864 год. 1 – 2‑я книга «Эпохи» вышла из печати 24 марта 1864 года[[73]](#footnote-74). Книжка 4‑я вышла в начале июня этого же года[[74]](#footnote-75). Имеются основания предполагать, что «Записки» писались и отделывались в первой части незадолго до выхода 1 – 2‑й книги, а во второй части в ближайшие месяцы перед выходом 4‑й книжки.

После закрытия «Времени» новому журналу Достоевского позволено было выходить с января 1864 года. Объявление об издании «Эпохи» появилось в «СПб. ведомостях» только 31 января 1864 года. Достоевский был очень озабочен наибольшим блеском, значительностью и идеологической яркостью первых книжек. Нужно было оказать впечатление, зарекомендовать новый журнал. Но болезнь жены заставила его выехать в Москву, оторваться от непосредственной редакционной работы и предоставить главную заботу о составлении книжек брату Михаилу Михайловичу. Сохранился ряд писем, где Достоевский, волнуясь за участь и успех книжек, высказывает брату всякие советы и опасения. Здесь же находим сведения и о том, что сам Достоевский готовил и имел в виду поместить в этих книжках журнала.

Первое письмо к брату, дошедшее до нас, помечено 9 февраля 1864 года. О собственных литературных занятиях Достоевского находим следующее. Он заболел, «… через это работа моя остановилась совершенно». «Не можешь представить, — пишет он дальше, — сколько мучений я вытерпел от мысли, что к 1‑м книгам моего ничего не будет. Но нечего делать; надо наконец в этом сознаться…» «Достань, голубчик, хоть что-нибудь и не жалей материялу. Я же к марту. Не скрою от тебя, что и писанье у меня худо шло. Повесть вдруг мне начала не нравиться. Да и я сам там сплошал. Что будет — не знаю». «Никогда не прощу себе, что раньше не успел кончить. Вся-то повесть дрянь, да и та не поспела: {114} это значит записался. И вышло не то. Мнителен я ужасно стал» (Письма, I, 347).

Таким образом, У февраля у Достоевского еще ничего не было готового, что он мог бы послать брату для первых книжек. Он пишет какую-то «повесть», и она у него очень худо идет.

Второе письмо этого времени уже 29 февраля. Здесь о его литературных работах и намерениях имеется: «Выдумал еще великолепную *статью* на теоретизм и фантастизм теоретиков (Современника). Она не уйдет, особенно если они нас затронут. Будет не полемика, а дело. С завтрашнего же дня сажусь за статью о Костомарове» (Письма, I, 349). О «повести» нет ни слова.

Следующее письмо было от 26 марта. Но о нем скажем ниже.

За этим письмом следует письмо от 2 апреля 1864 года. Статью о Костомарове Достоевский уступил Аверкиеву. Теперь он пишет «повесть». «Повесть растягивается. Иногда мечтается мне, что будет дрянь, но однако же я пишу с жаром; не знаю, что выйдет. Но все-таки в том дело, что она потребует много времени. Если я хоть половину напишу, то вышлю для набора; но напечатать я ее хочу всю, sine qua non[[75]](#footnote-76)». Здесь же в конце письма: «В повести моей, наверно, 3 листа будет, а может, и больше, может, и четыре» (Письма, I, 355 – 356). Очевидно, речь идет о чем-то другом, а никак не о «Записках из подполья». Первая часть «Записок» уже напечатана (в уже вышедшей 1 – 2‑й книге), здесь же Достоевский почти не надеется выслать и «половину набора». Но, может быть, речь идет о второй части «Записок»?

В письме 5 апреля Достоевский хоть и обещает «повесть» к апрельской книжке, но здесь же и просит: «… если напишешь, что можно, *за нужду*[[76]](#footnote-77), и обойтись без моей повести, то я тотчас же ее отложу…» (Письма, 1, 357).

В письме от 9 апреля Достоевский о «повести» пишет: «Повесть, кажется, не кончится…», «… повесть разрастается», «Будет вещь сильная и откровенная; будет правда. Хоть и дурно будет, пожалуй, но эффект произведет» и проч. (Письма, I, 362). Могут ли эти слова относиться к «Запискам из подполья», по крайней мере, ко второй их части, которая еще не напечатана? Нет, не могут.

{115} Это ясно из следующего письма — от 13 апреля 1864 года. Здесь Достоевский пишет: «Повесть растягивается…», «разделяется на 3[‑го] главы…», «2‑я глава находится в хаосе, 3‑я еще не начиналась, а 1‑я обделывается… Если напишешь, чтоб я присылал одну 1‑ю главу, — я пришлю. Напиши же непременно. Пожертвовать такими пустяками я еще могу и пришлю главу» (Письма, I, 365). Таким образом, речь здесь идет о повести, которая печатанием еще не начиналась, тогда как «Записки из подполья» в первой части уже были напечатаны. Следовательно, эта «повесть» никак не может быть «Записками из подполья». К тому же о них в этом письме есть особое упоминание в другом месте письма, независимо от неизвестной «повести»: «Обещай, что в будущем номере *наверно*[[77]](#footnote-78) будет продолжение “Подполья”» (Письма, I, 366). Очевидно, Достоевский вместе с окончанием «Записок» усиленно работал над какою-то другою повестью (может быть, «Игрок»), Но эта вещь у него к этому времени так и осталась недоработанной.

В последнем из писем из Москвы брату от 15 апреля Достоевский уведомляет: «Повесть теперь во всяком случае *(даже и начала)* не могу прислать» (Письма, I, 372)[[78]](#footnote-79).

Теперь отметим письмо от 26 марта. Мы его выделили особо, потому что оно важно во многих отношениях. Во-первых, здесь «Записки из подполья» названы *статьей*; это дает основание предполагать связь между «Записками» и той статьей «на теоретизм и фантастизм теоретиков» (Письма, I, 349), о которой писал Достоевский в письме от 29 февраля[[79]](#footnote-80). Во-вторых, здесь Достоевским определенно названа тенденция «Записок». В‑третьих, здесь обозначено, что эта тенденция в рукописном тексте была выражена Достоевским еще ярче, чем это оказалось в печатном тексте «Эпохи». Письмо это было написано Достоевским после получения 1 — {116} 2‑й книги «Эпохи», где была напечатана первая часть «Записок» — «Подполье». Достоевский, делая замечания об удовлетворительности книжки, между прочим, пишет: «Пожалуюсь и за мою статью: опечатки ужасные, и уж лучше было совсем не печатать предпоследней главы (самой главной, где самая-то мысль и высказывается), чем печатать так, как оно есть, то есть с надерганными фразами и противореча самой себе[[80]](#footnote-81). Но что делать! Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду* — то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа — то запрещено» (Письма, I, 353).

### \* \* \*

В каком же соотношении «Записки» находятся с тем, чем особенно был занят Достоевский в эту пору, то есть с его публицистикой? Сличение «Записок» с журнальными статьями «Времени» и «Эпохи» дает прекрасную иллюстрацию к характеристике общих приемов Достоевского в художественном воплощении его идей. Известный момент идей и мнений Достоевский берет в крайних диалектически завершенных формах и на этой основе в индивидуально-интимном плане проектирует конечный результат данного настроения. То же и в «Записках».

Герой подполья воплощает в себе конечные результаты «оторванности от почвы», как она рисовалась Достоевскому.

Публицистика «Времени» и «Эпохи» — большая и малопочатая тема. Но здесь нам достаточно указать на самые общие, руководящие линии[[81]](#footnote-82). Русское образованное общество находится в полной духовной неустойчивости. Принципы, стремления, вкусы — все окончательно перепуталось. «В наше время, когда все запуталось… повсеместно возникает спор об основаниях и принципах…» (XIII, 511). «Все более и более нарушается в заболевшем обществе нашем понятие о зле и добре, о вредном и полезном. Кто из нас, по совести, знает {117} теперь, что *зло* и что *добро*? (Курсив Достоевского. — *А. С*.) Все обратилось в спорный пункт, и всякий толкует и учит по-своему» (XIII, 518 – 519). «В чем мы наиболее все ошибаемся и в чем все до ярости несогласны друг с другом? В том: чтó именно у нас есть хорошего. Если б нам только удалось согласиться в этом пункте, мы б тотчас же согласились и в том, что у нас есть нехорошего. Неумелость эта — опасный и червивый признак для общества»[[82]](#footnote-83) (XIII, 518).

До сих пор русский образованный класс жил «на помочах» Европы. Мы разучились думать, разучились чувствовать по-своему, разучились сознавать себя. Мы «все еще сидим на европейских учебниках…» (XIII, 504). Мы «унеслись на воздух и отказались чуть ли не от самой почвы» (XIII, 504). «Мы ко всему сплошь прикидывали наш новый аршинчик торопливо, с заранее готовым взглядом» (XIII, 504). «Мы и *русскую-то* (курсив Достоевского. — *А. С*.) нашу землю любим как-то условно, по-книжному» (XIII, 504). «Мы ищем “общей формулы”», хотим «обратить человека в стертый пятиалтынный» (XIII, 505). Нас заражает теоретизм, «кабинетное, рассудочное решение вопросов». Мы отказываемся от живого человека, отрезываем его естественные желания и потребности в угоду теорий[[83]](#footnote-84). Мы остаемся «в недоумении перед недавними фактами нашей национальной жизни, не зная, как отнестись к ним, то есть и за общечеловеческие наши убеждения боясь, и неотразимый факт проглядеть боясь, — сбиваясь и путаясь и на всякий случай наблюдая благоразумное виляние туда и сюда» (XIII, 519). Мы белоручки. «Трудов мы не любим». Мы изъедены фразерством, пустыми словами о должном, высоком и благородном, но этим лишь себя тешим, собою любуемся. «Да‑с, мы теперь совершенно утешились. {118} Пусть все вокруг нас и теперь еще не очень красиво; зато мы сами до того прекрасны, до того цивилизованы, до того европейцы, что даже народу стошнило на нас глядя». «Либерализмом и прогрессизмом все равно что торговали у нас в последнее время». В так называемых «гражданских слезах» наших всего больше самолюбования и внешней моды[[84]](#footnote-85). «Зато самолюбия, желчи в нас накопилась бездна; немудрено: сидячая жизнь!» (XIII, 505). «Фразерство, эгоизм, самодовольство и самолюбие» у нас дошли уже «до пожертвования истиной» (XIII, 505)[[85]](#footnote-86).

Но что такое Европа, куда мы тянемся? «Западная наука и жизнь доросли только до личного права на собственность…» (XIII, 519). Там всюду (в Лондоне, в Париже) «упорная, глухая и уже застарелая борьба, борьба насмерть всеобщезападного личного начала с необходимостью хоть как-нибудь ужиться вместе, хоть как-нибудь составить общину и устроиться в одном муравейнике; хоть в муравейник обратиться, да только устроиться, не поедая друг друга, — не то обращение в антропофаги»[[86]](#footnote-87). Ради этой цели отрекаются от высших потребностей духа, приглушается человеческая природа. В Лондоне, как и в Париже, Достоевский замечает «отчаянное стремление с отчаяния остановиться на status quo[[87]](#footnote-88), вырвать с мясом из себя все желания и надежды, проклясть свое будущее, в которое не хватает веры, может быть, у самих предводителей прогресса, и поклониться Ваалу». «Все это замечается сознательно только в душе передовых сознающих, да бессознательно инстинктивно в жизненных отправлениях всей массы». Те, мысли и чувства которых не поднимаются до сознания катастрофичности такого положения, спокойны и даже удовлетворены. «Буржуа, например, в Париже сознательно почти очень доволен и уверен, что все так и следует». Все стараются себя уверить, что идеал достигнут, что уже окончательно наступил «рай земной», {119} и все-таки боятся, втайне чувствуют, что кое-что в настоящем нужно прикрыть, позабыть, не замечать. Живут без мысли. «Вообще буржуа очень не глуп, но у него ум какой-то коротенький, как будто отрывками. У него ужасно много запасено готовых понятий, точно дров на зиму…» Потеря нравственного чувства здесь полная. Во всем господствует «начало единичное, личное, беспрерывно обособляющееся». Здесь даже «братство» хотят построить на «выгоде», то есть опять-таки одно личное начало выставляют. Кроме собственнических личных претензий, «ко всему равнодушие, мимолетные, пустые интересы». Все то, что есть там внешне «добродетельного», «благородного», это лишь «обрядная форма отношений», или самолюбующаяся «игра», «подделка под чувство». Для парижанина большею частью все равно, что настоящая любовь, что «хорошая подделка под любовь». Где-то в уголках души сохранилось уважение и тяготение к непосредственности, к чистым чувствам. Но все это здесь превратилось в забаву, живет лишь в верхнем наружном слое жизни. «Неизъяснимое благородство» существует лишь как декоративное украшение, предмет «красноречия». «Поболтать позволяется» (речи в парламенте, речи в суде и проч.). Парижанин любит соединиться avec la nature[[88]](#footnote-89), и особенно любит, если на него «кто-нибудь в это время смотрит». На сцене, в театре тоже очень много «высокого красноречия». «Благородство» здесь куражится, заносится, презрительно плюется и, должно быть, в этом праве плеваться находит свое последнее увенчание («Гюстав презрительно смеется… объявляет, что все люди подлецы, недостойны его кисти» и проч.). «Гюстав… обругав всех самыми скверными словами за то, что во всем роде человеческом нет такого же неизъяснимого благородства, как в нем, идет к Сесиль» и проч.

Нельзя не видеть, что все эти черты: замутнение нравственных источников, инстинкты индивидуалистической замкнутости, внешнее самолюбующееся «неизъяснимое благородство» — все это как раз те самые мотивы, которые легли в основу концепции «героя подполья» как художественного персонажа. Это вовсе не значит, что Достоевский всю массу «оторвавшихся» представлял в виде подпольного героя, чтобы он его {120} считал типичным выразителем «оторванности» в ее общераспространенном виде. Его герой, по его словам, «повиднее обыкновенного»[[89]](#footnote-90). Но здесь отличия не качественного, а больше количественного порядка.

Там нет того решительного и окончательного чувства безысходности, нет призыва к «инерции», есть какая-то деятельность, люди о чем-то хлопочут, в каждый данный момент на что-то надеются, во что-то будто бы верят («хрустальный дворец», например), устраивают «комитеты», много, правда, говорят без толку, без подлинного понимания вещей (с его точки зрения), но выносят какие-то решения, суетятся и что-то будто бы делают. Но все это лишь по их непоследовательности, все потому, что в исходных началах своих они останавливаются на полдороге, не видят концов и в своей практике припутывают к ним то, что, собственно, к ним не относится. У них «ум какой-то коротенький, как будто отрывками», и думают они «готовыми мыслями» («ужасно много запасено готовых понятий, точно дров на зиму…»). Они не понимают себя. Правда, и из них многие внутри себя не спокойны, они чувствуют, что они не там и делают не то, их не покидает тревога, они *совестливо тоскуют о своей бесполезности* (Чацкий — «Зимние заметки…»; Базаров — там же), «чего-то ищут», жадно ждут, что вот кто-то придет и «рассеет беспредметную тоску и усталость» (там же). Но и это бывает лишь с теми, кто поумнее и поглубже. Об остальных «заботиться нечего», эти крепко верят в «чужие помочи» и живут «книжками», совсем без своей головы и сердца, противоречат себе ежеминутно, «виляют» и ни в чем не отдают себе отчета.

То же и в самолюбии. Они сами не знают, как они самолюбивы, как они всегда сосредоточены на себе, на своем «я». Они наивно уверены, что в этих красноречивых рассуждениях о «гуманности», о «любви к народу», о «долге гражданина», в их риторических «гражданских слезах», во всем их «рутинном либерализме» ужасно много «прекрасного и высокого». Но ведь это одни слова. Ведь главное для них здесь не в том, что вот делается что-то прекрасное, а в том, что они сами так «прекрасны» и «неизъяснимо благородны». Прекрасное им нужно, чтобы только себя утешать, на свою красоту посмотреть. {121} А на подлинное, настоящее самоотречение, живое служение человеку их уже не хватает. Там действительно нужно поступиться собою и, может быть, на грязную работу пойти, а главное, достоинство и благолепие европейское потерять — это уже свыше их сил. «Дело» все больше ограничивается словами и «мечтами».

Достоевский над такой самоутешающейся «добродетелью» иронизировал еще в 1861 году в «Сновидениях в стихах и в прозе». Весь этот фельетон построен на контрастах подлинной нужды и страдания с фразеологическими самоутешениями тех, кто «соболезнует» («Я вообще ужасно люблю, когда Новый Поэт говорит, например, о философии, об искусстве… и вообще про добродетель» и проч.) (XIII, 166). Эти «соболезнующие» здесь так и названы «мечтателями». Фельетон заканчивается стихотворением «мечтателя-прогрессиста».

Мы в наслаждениях скромны.  
За ближних мы стоим горою,  
Но, чтя Вольтера и Руссо,  
Мы кушать устрицы порою  
Не забываем у Дюссо…  
 и проч. (XIII, 171)[[90]](#footnote-91).

{122} Но многие подобные «мечтатели» до того «наивны», до того уверены в добродетельности своих чувств, что так всю жизнь проживут и не увидят, что они своим прекраснодушием только себя тешили, своему самолюбию угождали и на подмостках «героев» разыгрывали. (Впоследствии в «Бесах» из такого понимания прекраснодушия 40‑х годов выросли образы Степана Трофимовича Верховенского и Кармазинова.)

Но, кроме «наивности», их отличает от героя подполья более *легкая примиримость* с обстоятельствами, с непреложностью данной действительности. «Самолюбия, желчи» и здесь «накопилась бездна», но в том-то и дело, что они не ко всему восприимчивы, и потому и злость их умереннее, скромнее, короче по захвату, диапазоном уже. Это о них сказано в «Записках», когда речь шла о пасующей покорности перед «каменной стеной». Перед «невозможностью» они «смиряются», «стена имеет для них что-то успокоительное, нравственно разрешающее и окончательное».

По отношению к такому беззлобию и успокоенности перед неизбежностью находим иронию в тех же «Сновидениях в стихах и в прозе». «Бедность, конечно, факт… ну, положим так — исключительный, спорить не будем. Ведь есть же и богатые и достаточные люди… Ведь у нас чрезвычайно все это странно; по неизвестному какому-то закону делается, а должен же быть закон: ведь по законам же действует природа и живет человек. А между тем все-таки странно… Но все-таки невыносимо… Но… успокоимся; к чему совершенно бесполезные вопросы? Бедность всегда исключение; все живут, и живут кое-как. Общество не может быть все богато; общество не может быть без случайных несчастий… Если б все были — ну хоть только богаты, то было бы крайне однообразно, к тому же бедность развивает человека, учит его иногда добродетели… не правда ли? Если б на свете везде пахло духами, то мы бы и не ценили запаха духов» (XIII, 165 – 166).

Для тех, кого «законы природы» «успокаивают», многих обид, от которых коробился герой подполья, совсем не существует и не потому, чтобы они были так кротки, а просто потому, что перед «каменной стеной» у них моральная восприимчивость совсем прекращается, здесь у них уже совсем не болит. Завистливые, тщеславные, {123} берегущие себя, они, в сущности, легко поступаются собою, не добровольно, не по любви, а по трусости, то есть рабски отступая перед силою обстоятельств и невозможностью. Но они, опять-таки «по наивности», «обманывая самих себя», свою «трусость» за благоразумие принимают. Обиды жизни для гордой личности и от природы и от людей бесчисленны и неустранимы («всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб… Если случится кому из них похрабриться над чем-нибудь, то пусть этим не утешается и не увлекается; все равно перед другим сбрендит». — «Записки из подполья»), и если эти самолюбцы их не чувствуют, и не оскорбляются, и не протестуют, и не страдают (не «бунтуют», не «злятся»), так это не потому, что они свободно, своей волей, принимают свою долю, а лишь по рабской успокоенности («тупости») перед «стеною».

Герой подполья — это «беспочвенник», выпрямленный, последовательно проведенный до конца и осознавший себя: «… мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее… Ведь мы до того дошли, что настоящую “живую жизнь” чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше…», «Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся — не будем знать, куда примкнуть, чего придержаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать?..», «Что, собственно, до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие и тем утешались, обманывая сами себя».

Во внутреннем шатании, в незнании, куда направить себя, в бессилии найти опору для своих стремлений он не останавливается на компромиссной полдороге, потому и приходит к провозглашению «инерции». Беспредельно чуткий ко всяким нарушениям внутренних требований личной самостоятельности, он бесконечно страдает от «обид» жизни и, предоставленный самолюбию, неспособный простить, он не знает уступчивости, оскорбляется рабской зависимостью от всего, что противостоит ему и обезволивает его. Поэтому его напряженная {124} злоба развивается безмерно дальше, глубже и шире. Его жажда одобрения, признания своей личности и в то же время внутренняя беспринципность в оценке самого себя и своего поведения — проведены с завершающей последовательностью. Он не «наивен». Что для других скрыто в подсознательном, он видит в себе и знает. Поэтому он видит свою ложь, виляние и притворство и сам оскорбляется ею, как новым проявлением внутренней зависимости от того, от кого он защищал себя своей ложью.

Поэтому же он и мечтательному самолюбованию не может отдаться с тою безмятежностью, как те, не столь «развитые». Он и здесь не может не язвить над собою. Вскрывая истинное существо своих самолюбивых претензий, он видит тщеславный корень фальшивого «неизъяснимого благородства», и этим сам в себе носит свой суд. Это «фразер», но прозревший фразер, осознавший утеху самолюбия, ради которого говорится цветистая фраза. Это его отличает от французского Гюстава и от русского «самолюбующегося рутинного либерализма», — хотя внутреннее существо их остается (для автора) одним и тем же[[91]](#footnote-92). Герой Достоевского знает свое ничтожество и бесцветность, бесполезную пустоту своей жизни, в глубине еще не совсем угасшей совести он тоскует и осуждает свою ненужность и нравственное распадение, но «отвыкший от живого», *бессильный любить*, иным стать не может.

*За вычетом выпрямленности, крайней последовательности и конечной осознанности* герой подполья является для Достоевского одним из тех «лишних людей», о коих он писал в «Объявлении “Эпохи”» на 1865 год: «Мы видим, как исчезает наше современное поколение, само собою, вяло и бесследно, заявляя себя странными и невероятными для потомства признаниями своих “лишних людей”. Разумеется, мы говорим только об избранных из “лишних” людей (потому что и между “лишними” людьми есть избранные); бездарность же и до сих пор в себя верит и, досадно, не замечает, как уступает она {125} дорогу новым, неведомым здоровым русским силам, вызываемым, наконец, к жизни…» (XIII, 520)[[92]](#footnote-93).

Наш вывод, таким образом, сливается с примечанием, которое Достоевский поместил под заглавием «Записок из подполья»: «И автор “Записок”, и самые “Записки”, разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицом публики, *повиднее обыкновенного*, один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения».

Что касается последней, завершающей идеи «Записок», то она находится в полном соответствии со славянофильскими представлениями о «народной правде». В публицистике Достоевского европейскому «личному», «гордому», но «слепому» началу неизменно противопоставляются начала «русской народности», «русская почва». И эти «спасительные», «русские», «народные» силы заключаются для него как раз именно в том, что в «Записках» присуще Лизе. Ее непосредственное понимание «добра», ее способность к живому самоотданию и любовному порыву, ее сознание собственной греховности и незатемненная свежая совесть должны были воплощать в себе тот свет истины, который Достоевский усматривал в «народе». Лиза всецело укладывается в определения, которые Достоевский давал своему понятию о «народной правде».

«Признак же настоящего русского теперь это — знать то, что именно теперь надо не бранить у нас на Руси. Не хулить, не осуждать, а любить уметь… Потому что кто способен любить и не ошибается в том, что именно ему надо любить на Руси, — тот уже знает, что и хулить ему надо; знает безошибочно и чего пожелать, что осудить, о чем сетовать и чего домогаться ему {126} надо…» (XIII, 517). Народ не путается в различений добра и зла, и не европейская «всесторонняя цивилизация» «нас этому научит», а именно «народ» (у Фонвизина само собою сказалось: «когда надо было правду сказать, ее все-таки сказала не Софья, а бригадирша», простая «дура»; «сбрендила благовоспитанная Софья с своей оранжерейной чувствительностью перед простой бабой». — «Зимние заметки…»).

Здесь же среди публицистических страниц находим отчетливую формулу идеальной полноты личного самосознания, как *его* понимал Достоевский. От индивидуальной самоценности и здесь Достоевский не отказывается, наоборот, и здесь защищает ту же «самостоятельность» и личное достоинство, и так же, как в «Записках из подполья», наиболее высоким состоянием личного самосознания считает способность личности к добровольному самоотданию. «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтоб быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли… Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью… ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. Это закон природы; к этому тянет нормального человека»[[93]](#footnote-94).

Мы видели, что это тяготение к самоотданию в «Записках» {127} настойчиво выдвигалось не только в Лизе, но и в подпольном герое. Источником его трагедии как раз является нарушение этого «закона».

Таким образом, никаких оснований к выделению «Записок» из общей системы мировоззрения Достоевского этого времени нет. Никакого отказа от прежних гуманистических идейных ценностей в них усмотреть нельзя.

С «Записками из подполья», правда, Достоевский выходит на новый этап своего творчества. Но это новое заключалось не в смене его конечных идеологических тяготений, а в усложнении и обогащении художественно-диалектического кругозора, в уточнении логических контроверсий. Формально это выразилось в окончательном превращении психологической художественной типологии в типологию социально-идеологическую. В раннем творчестве Достоевский оставался в пределах общих и характерных для того времени исключительно психологических характеристик. В выборе и трактовке типов, конечно, сказывались оценочные симпатии и интересы автора, его общее понимание людей и отношение к жизни, но рисунок «типа» останавливался почти исключительно на психологических контурах, не поднимаясь к проблемам мировоззрения как идейной системы. Тогда «тип» интересовал особенностями и оригинальностью только психологического склада, теперь «тип» является носителем не только определенной психологии, но и связанной с нею идеологии. «Записками из подполья», «Преступлением и наказанием» Достоевский вошел в сферу борьбы идей своего времени. Разработка идей идет на психологической базе, в интимно-индивидуальном плане. Оценка своих и чужих идеологических устремлений у Достоевского всегда исходит из понимания психики человека. Факты души служат для него критерием для идеологического прогноза. От этого прежний психологический рисунок, не теряя своей остроты и детальности, но, наоборот, еще более усложняясь и утончаясь, все же систематизируется иначе, получая новую функцию иллюстрирующего и аргументирующего материала к оценке борющихся идей и мнений. В этом отношении «Записки» действительно обозначают собою начало нового этапа. Здесь даны основные элементы его художественно-логических приемов, здесь же обозначился и тот главный центр, около которого всегда будет {128} концентрироваться общий кругозор его идейной диалектики.

Что касается самого существа его идейных утверждений — они остались прежними, приняв лишь страстный характер ярко выраженной полемической диалектики.

Нельзя оставить без внимания и того обстоятельства, что в 40‑х годах призывы к «гуманности» всюду разливались свободным, уверенным потоком. Теперь, в 60‑х годах, в новых материалистических и рационалистических теориях «пользы» и «выгоды» принципы любви, свободного расположения человека к человеку, в проектах устроения общественной жизни совсем вычеркивались или отводились на далекий, задний план. Достоевский страстно держится за прежнюю веру. Задачи защиты своей веры и опровержения ее врагов, несомненно, уже сами по себе должны были сообщать новому творчеству Достоевского и формы его диалектического построения, и страстный полемический пафос[[94]](#footnote-95).

## 4 Элементы эмпирической личности Достоевского в «Записках из подполья»

Несомненно, Достоевский и сам в себе, в своей эмпирической личности, многое носил из того ада, который {129} воплощен в герое из подполья. Безмерное самолюбие, подозрительность, болезненная обидчивость, острая чуткость к чужому самолюбию, вспышки злобы за свою недостаточность — все это в нем было[[95]](#footnote-96).

Известно также, сколько в Достоевском было доброты, непосредственной сердечности, широкого, щедрого великодушия и живого пламенного общественного энтузиазма. Об этом тоже свидетельствует вся его биография[[96]](#footnote-97).

Вся жизнь его и мысли его пронизаны борьбою этих двух противоположных стихий, одинаково сказывающихся в больших и малых тревогах, и в суетных мелочах обыденности, и в вопросах его социального и общего метафизического мировоззрения. Но эту борьбу нельзя {130} представлять в смысле столкновения двух враждебных, но одинаково равноценных начал. В его сознании, в сердце его, в воле его последнего «я», одна сторона в каком-то смысле была бесконечно ниже другой и всегда осуждалась и противостояла как предмет должного преодоления, другая же, противоположная стихия — любовь, самоотдание, приятие человека и жизни — возносилась как конечный призыв и идеал. Толчки личной стихии Достоевский в себе очень сознавал и, главное, всегда их судил, борол в себе, каялся и никогда их не оправдывал. Одно в нем жило как бы насильно, без его воли, одолевало его, и всякое впадение в эту стихию им переживалось как попустительство, как *недолжное*. Другое, наоборот, предстояло как святое и желанное.

Сознавая в себе «неограниченное самолюбие и честолюбие», он жалуется на это брату, как на «ужасный порок»[[97]](#footnote-98). Он ненавидит в себе демона, который мешает ему быть «добрым»[[98]](#footnote-99). Его письма к близким полны жалоб на свой «дурной характер»[[99]](#footnote-100). Мы уже не говорим о его идеологических высказываниях в письмах к друзьям или в редакции журналов, где печатались его романы. Здесь Достоевский всегда обнаруживает полную определенность своих тяготений к правде «добра»[[100]](#footnote-101). Очевидно, в какой-то глубокоинтимной, последней и решающей точке своего индивидуального самосознания Достоевский был один и тот же, и в свете этого последнего {131} конечного самоощущения одному началу в себе говорил «да», другому «нет»[[101]](#footnote-102).

Понимая глубины и восторги возносящегося самоутверждения и зная всю силу индивидуалистических влечений («воли к власти»), Достоевский в своем творчестве никогда не был апологетом индивидуализма, никогда не звал к нему. Индивидуальная самососредоточенность, неспособность к любовному самоотданию и прощению, всякое противопоставление себя миру, отсечение себя от общего — всегда в конечных результатах представлялись ему как ужас, пустота и отчаяние.

Никто с такою силою, как это было у Достоевского, не сознавал себя личностью не только перед людьми, но и перед миром, никто в такой степени не чувствовал оскорбительной поверженности личной воли перед бесстрастием и косностью природы. Но никогда бунт требующей личности не возводился им в конечный героизм. Достоевский знает и любит пафос личного своеволия, восторг индивидуальной самозаконности, но это лишь до тех пор, пока ему нужно сказать о глубине и ценности личного самосознания в человеке. Из глубины личного самосознания, по его пониманию, вырастает потребность быть любимым, и конечный, предельный героизм личного самообладания для него заключается не в утверждении себя как единственной ценности, а в добровольном, самозаконном отдании себя, в добровольном признании над собою иных внутренне обязывающих начал.

Эгоистическая «воля к власти» в этом случае осознается, как всякий иной инстинкт, слепая стихия, над которою должна возвыситься иная, высшая самоцарственность личного «я»[[102]](#footnote-103).

Другое дело, насколько в себе самом, во всей эмпирии личной жизни, Достоевский достигал этого идеала, но стремился и звал человечество он всегда сюда.

{132} В этом отношении И «Записки из подполья» не составляют исключения[[103]](#footnote-104).

Достоевский здесь обрушился на «беспочвенников» за то, что он в себе больше всего ненавидел, а в *них* это его приводило в еще большее негодование, потому что (как ему казалось) они не замечали на себе густой шелухи мелкого тщеславия, да еще похваливали себя за «добродетель». Кроме того, сам он понимал (опять-таки, как ему казалось) их тупик, они же по непониманию остановились на середине этой дороги, зовут сюда других, не отдавая отчета в том, где они стоят и куда идут. В образе героя подполья, во-первых, захвачена обывательская, житейская полоса самолюбия, именно «тщеславие», в тесном смысле слова: с тщеславия здесь сдернута вся видимость, какую оно на себя навлекает, и этим обнаруживается его подлинная отвратительность, неэстетичность («все черты антигероя»). Во-вторых, в герое подполья срединность обывательских тщеславных переживаний завершена картиной тех же стремлений и состояний в их предельном углубленном развитии. Личность поставлена лицом не только к людям, но и к миру (к «законам природы»). Этим указывается на неминуемый конфликт личных стремлений с законами {133} природы, то есть на ту трагедию, которую «они», стоящие на полдороге, не видят, но зовут к ней. Наконец, в‑третьих, все это дано в полной осознанности и безыллюзорности для той личности, которая в этом «капкане» оказалась. Этим обнажается страдание, которого «они» не предусматривают.

Таким образом, герой подполья в ближайших генетических корнях является выражением представлений Достоевского о психологической сущности духовного сдвига, который он усматривал в «беспочвенниках» (в предельной осознанности и завершенности) и понимание которого он проектировал на основах некоторых выделенных и гипертрофированных свойств собственной психики. «Записки» же в целом выражают мировоззрение Достоевского (этого времени) в его отрицаниях и утверждениях.

Отсюда уже должны идти дальнейшие генетические разыскания в глубь всех исторических влияний, социальных и литературно-идеологических, под которыми складывалось мировоззрение Достоевского. Но эта задача уже выходит за пределы вопроса, поставленного в заглавии этой статьи.

Зима 1925 – 1926 года.

# **{****134}** Идеи и формы в творчестве Л. Толстого[13](#_e_n_13)

## 1

Настоящая статья останавливает внимание на соотношении идей и форм в творчестве Толстого. Причем имеется в виду преимущественно психологический рисунок Толстого как наиболее заметная и важная особенность в его художественном методе. Известные способы и задачи во внутреннем психическом наполнении персонажа имели решающее значение и для других сторон литературного искусства Толстого. В отношении композиции, например, это совершенно очевидно. Кроме того, ни в какой иной области оригинальность и художественная сила Толстого не выступают с такою очевидностью, как именно здесь.

В 40 – 50‑х годах прошлого столетия под влиянием социальных сдвигов во всей Европе писательское сознание повернулось к проблеме изображения конкретной бытовой действительности. Сейчас же особенно остро стал вопрос о воспроизведении «живого человека». Легко было взять жизнь в ее внешних формах. Обстановка быта, предметное окружение человека, его внешнее социальное положение, особенности его костюма, жилища — все это быстро схватывалось наблюдательным глазом. Гораздо трудней было овладеть психикой.

В литературе уже с XVIII века был опыт реалистического письма. Что мог дать этот опыт в области психологического рисунка? Авантюрный роман, кроме внешнего бытового колорита, давал или явную карикатуру, или общие сентенции. Требования внешней авантюрной {135} занимательности подавляли интерес к внутреннему миру человека. Что касается той разновидности романа, где психологические цели ставились более широко (Прево, Мариво, Руссо, Ричардсон), то и здесь быт, как внешний и весьма далекий от жизни чувства аксессуар, оказывался в стороне. Причем и самое чувство давалось как нечто далеко уходящее из рамок обычного. Исключительность сказывалась и в остроте сюжетных ситуаций, а также и в стилистических способах патетически декларативного освещения отдельно взятых эмоций. Перипетии чувства обнаруживались не столько в бытовом непосредственном переживании, сколько в рассуждениях, саморазъяснениях, в непрерывных «маленьких диссертациях», врывающихся посторонним телом в бытовое следование событий.

Внутри романтизма реалистические импульсы находили осуществление в стремлении к «местному колориту»[14](#_e_n_14). Здесь позднейший реалист тоже мог найти способы изображения внешней конкретности. Известно, насколько влиятельным был в этом отношении романтический исторический роман во главе с Вальтером Скоттом. Но психологический рисунок исторического романа, остававшийся целиком в традиции лирической эмфазы и патетики, не мог гармонировать с внешним современно-бытовым наполнением и окружением героя.

Стендаль, писатель с определенными психологическими и реалистическими интересами, сейчас же почувствовал неприемлемость психологического рисунка Вальтера Скотта для своих новых целей. Его энтузиазм к Вальтеру Скотту быстро упал, и его жанр он признал ложным. Костюм и ожерелье средневекового раба, говорил он, легче описать, чем движения сердца человеческого… Между тем «малейший недостаток, малейшая фальшь в этом последнем отношении делают всю картину века смешной и ложной». Обычно так и бывает, герои XIII века, столь суровые и грубые, заменены фальшивыми существами XVIII века, «единственным делом которых, кажется, является преувеличение страшных гримас, которые у них должны быть, когда они являются одетыми в доспехи»[[104]](#footnote-105).

Однако и сам Стендаль, ученик Гельвеция, Кондильяка, Траси, в приемах психологического рисунка почти {136} целиком остается в традиции XVIII века. Он требует от художника (и от себя в том числе) истины в изображении чувства, изобретение характеристических бытовых деталей он считает главнейшим достоинством романиста, но все это остается больше в принципе, а в собственной художественной практике он не является большим новатором. В общей концепции персонажа он следует давней манере конденсации образа вокруг одного преобладающего психического качества. Он пишет больше всего «о страстях». Для яркости он берет особенно сильные чувства и героические души. Анализ психики им осуществляется преимущественно путем рассуждений и самовысказываний персонажей. Давнюю традицию внутренних монологов он не только не видоизменяет, но рационализирует в еще большей степени. Состав его монологов исключительно «диссертационный». Это сплошная казуистика, забавляющаяся логическим примирением искусственно изобретенных сочетаний и поворотов в настроениях экстравагантных персонажей. Элементы фактического, конкретного проявления чувства всегда у него носят печать выделенности, подчеркнутой непохожести на обычный ход вещей. Исключительная страсть получает исключительные проявления, создает исключительные ситуации, сопровождается исключительными жестами и словами. Все это сбивается на мелодраму. Стремясь к простоте в стиле и композиции, он сам непрерывно ломает эту простоту вторжением преувеличенной ложной экспрессивности в самообнаружениях своих главных героев с их мелодраматической или рационалистической риторикой в словах и в поступках. Его быт, как и в романе XVIII века (например, у Мариво, у Прево), очень далек от психики. Он еще не знает тонуса среднеежедневного состояния человека, не знает непрерывного вторжения мелочей быта в настроения и ход переживаний персонажа. Его бытовые жанровые страницы присутствуют отдельно, сами по себе. В большей степени бытовое наполнение психики им осуществляется в обрисовке второстепенных и «отрицательных» персонажей, но и здесь Стендаль целиком следует привычкам прежней традиции, впадая в гротеск и карикатуру.

Такие писатели, как Ж. Санд, Е. Сю, Сулье, В. Гюго, вводя в свое полотно элементы быта и конкретной социальной обстановки, откровенно объединяли бытопись {137} с риторикой и о психических состояниях своих персонажей, одетых в социальный и бытовой костюм, говорили языком шатобриановской прозы.

Печать того же компромиссного, переходного, гибридного состояния способов обрисовки психики персонажей лежит и на творчестве таких признанных «реалистов», как Бальзак и Диккенс.

У Бальзака и Диккенса связи между психикой и бытом прочувствованы теснее и глубже. Однако прежние точки зрения в восприятии человека у них еще весьма ощутительны. Стремление к замкнутости персонажа в пределах одной страсти или психической причуды вело их к концентрации всего рисунка около одной лейтмотивной черты. Наружность, жилище, все мелочные проявления персонажа концентрически собираются в однозначную массу около кардинального психического пятна. Это выражается в законченной и логически завершенной гармонии между психическим обликом и наружностью, жилищем и даже улицей, на которой живет персонаж. Отсюда яркость и одновременно упрощенность психического состава, отсутствие психической детализации и нюансов, своеобразная реалистическая насыщенная абстрактность и схематичность. В стилистических способах остаются две испытанные и взаимно обособленные, противоположные категории. Там, где речь идет о «благородном» и «высоком», там риторика и патетика. На противоположном полюсе — гротеск и карикатура. Психологический рисунок Гоголя в основных чертах и формах имеет те же особенности. Его лица характеризуются психологической и предметной собранностью около господствующей черты. Ближайшая плеяда реалистов, преклоняясь пред гением Гоголя, в способах обрисовки лиц сознательно отходит от него (Тургенев, Гончаров, Достоевский). Нужна была большая сложность. Этого Гоголь и сам искал и, борясь со своими привычками к «однобокости», этим он страдал в работе над продолжением «Мертвых душ»[[105]](#footnote-106).

Вообще усилия этого времени направлены к преодолению прежних способов понимания и изображения человеческой психики. Это сказывается и в писательской практике, и в оценках критики. Например, отзывы о «Наших, списанных с натуры русскими» направлены {138} преимущественно к указанию несоответствия жанровых намерений и результатов их выполнения. Их упрекали прежде всего в психологической примитивности («карикатура», «гротеск», писаная «добродетель» и проч.)[[106]](#footnote-107).

Григорович так и остался в этой однобокости (см. его образы в «Деревне» и «Антоне Горемыке»), Достоевский, во многом близкий к Гоголю, уходит в широту захвата и глубокость анализа, Тургенев, Гончаров ищут синтеза пушкинской и гоголевской манеры. Среди художников интенсивно вырабатывается и упражняется дар наблюдения над бытовой, конкретной сложностью каждого психического момента. Известны тургеневские подсчеты и записи звуков и красок. В аналогию можно вспомнить Ж. Санд, переживающую недостаточность своих привычных художественных средств при написании рассказов из крестьянского быта. Но даже и в шедеврах нового искусства еще долго звучат отголоски прежних традиций. Даль дает не столько быт, сколько феномены быта, деревенские странности, мужицкую экзотику. Тургенев в «Записках охотника» тоже фиксирует преимущественно «исключения» и портреты рисует в сильном скольжении к синтетической психологической конденсации (Хорь, Калиныч, Касьян, Бирюк, Сучок, Татьяна Борисовна и Др.). Гончаров в «Обыкновенной истории» и в начатом «Обломове», хотя и в смягченных формах, продолжает манеру прямолинейно проведенного сгущения выделенных психических линий до пределов карикатуры и гротеска.

Толстой входит в общее русло реалистических исканий времени и окончательно ломает пережитки прежней традиции.

Выполняя историческую миссию художника-реалиста, Толстой в своих исканиях побуждался и руководился {139} не только стремлениями к художественному «реализму» как таковому. Вся система выработанных им средств отвечала и служила его личным творческим идейным интересам.

## 2

Ни в какой стороне творческого процесса не сказывается столь сильно личное своеобразие писательской индивидуальности, как в области психологического рисунка.

В самом деле: чем определяется психическое наполнение персонажа? В какой мере здесь участвует внешняя действительность и психика самого автора?

Кроме наличности известного кругозора, который дается автору его социальным положением, кроме специфических способностей к перевоплощению, во всяком художнике, наблюдающем и изображающем психику, необходимо предположить присутствие его собственной индивидуальной отправной точки зрения, которая управляет его вниманием, придает его созерцанию своеобразную и особую восприимчивость к выделенным сторонам и моментам наблюдаемого поля.

Кроме того, — что еще важней, — каждому художнику присуще известное понимание психической жизни вообще, которое позволяет ему материал наблюдения видеть в *системе*, то есть отдельные психические акты и свойства связывать (удачно или неудачно) в цепь импульсов и проявлений, причин и следствий.

Одного наблюдения здесь недостаточно.

Нужно усмотреть жест, нужно понять его психический эквивалент, нужно понять данное состояние и переживание, нужно еще поставить его в ряд предыдущих толчков и причин, последующих проявлений и следствий, — и вот здесь «психология» уже всегда и неминуемо переходит в идеологию.

Психологический рисунок в творчестве Толстого определяется: 1) его интересом к определенным состояниям, и 2) его теорией психики, то есть его пониманием внутренней жизни человека вообще. Конечно, здесь нет речи о законченной, научно обдуманной системе, теоретизм здесь понимается лишь в смысле наличности более или менее постоянной суммы убеждений о наполнении {140} и связи между отдельными моментами психического процесса.

Для личного самочувствия Толстого характерна постоянная переоценка этических ценностей, искание прочных опор в моральном самоопределении. Это особенно привязало его к проблеме культуры и природы, в их значении для сложения нравственных требований, какие ставит себе человек.

О натуре и цивилизации не переставали спорить с XVIII века. Начиная с Руссо, французские идеологи — Гельвеции, Кондильяк, Кабанис, Биша, Траси, Вовенарг — в своих построениях вращались исключительно около вопросов о соотношении данного природой и приобретенного культурой, поворачивая решение вопроса о важности этих слоев то в ту, то в другую сторону. В частности, литературный сентиментализм и романтизм, то есть два господствующих направления первой половины XIX века, в тематическом наполнении развиваются в пафосе непрерывного призыва «к природе». В общественной жизни «égalité naturelle» не переставало служить боевым лозунгом.

К 40‑м годам XIX века эта проблема получила новое насыщение. Все острее и решительнее ставился вопрос о переустройстве привычного социального крепостного уклада. Судьбы и положение крестьянина неминуемо должны были стать предметом интереса не только общего теоретического мировоззрения, но и практического бытия. В литературе теперь заполняет полотно не экзотический дикарь, а вот этот «человек природы», мужик, который живет под рукой.

К крестьянству, кроме того, влекла жажда успокоенности, искание отдыха от той внутренней смуты, неустойчивости и моральной растерянности, в какой тогда оказался не один Толстой. В какой-то части неудовлетворенных идеалов жизни крестьянство оказывалось примером и образцом. Для эстетически настроенного Тургенева многие стороны психики и быта деревни становятся своеобразно преломленным предметом красивой мечты. Хотелось ясности и покоя. Толстой около крестьянина искал моральной ясности и твердости.

В искании внутренних моральных опор наиболее родственно прозвучало для Толстого учение Руссо. Тут были близки и дороги и переоценка ценности культуры, {141} то есть мира, для культурного человека привычного и неудовлетворившего, и призыв к натуральности, то есть к миру далекому, обещающему, и сосредоточенность на индивидуальной расшатанности, и искание подлинного «я», которое должно было окончательно установить ясность морального самочувствия.

Все это навсегда определило отправную идеологическую позицию Толстого. Отсюда он ищет. Отсюда он смотрит и видит.

По словам Ап. Григорьева, «Толстой прежде всего кинулся всем в глаза своим беспощаднейшим анализом душевных движений, своею неумолимой *враждой ко всякой фальши*, как бы она тонко развита ни была и в чем бы она ни встретилась. Он сразу выдался как писатель необыкновенно оригинальный смелостью психологического приема. Он первый посмел говорить вслух, печатно о таких дрязгах, о которых до него все молчали, и притом с такою наивностью, которую только высокая любовь к правде жизни и к нравственной чистоте внутреннего мира отличает от наглости»[[107]](#footnote-108).

Во всей манере обрисовки персонажей, в способах описания, в приемах раскрытия их отдельных эмоциональных состояний, в раскрытии их внутренней и внешней «биографии», в конструкции диалогов, в приемах построения медитаций, наконец, в их взаимном сопоставлении как целостных образов — всюду отражается постоянная забота Толстого протиснуться в человеке сквозь что-то и куда-то, снять какой-то заслоняющий пласт, и там за какими-то оболочками, заслонами, за потоком текучих, случайных и верхних наслоений увидеть то, что собственно ему и нужно, и здесь уже окончательно остановиться, Он стоит на точке зрения учения о естественном состоянии человека, ищет естественности и непрерывно определяет: в чем же она состоит? Его творчество развивается под импульсом непрерывное вопроса: есть ли действительно это искомое, это нечто незыблемое, автономно повелевающее и направляющее, есть ли эта первичная и самозаконная правда, до конца самоочевидная и неотразимая? Ему нужны корни человеческих поступков. Он взвешивает побуждения, стремления, порывы, определяющие человеческое поведение, — {142} и в этом хаосе бесчисленных импульсов старается выделить первичное, непосредственно исходящее от натуральных, искренних влечений, и вторичное, побочное, явившееся результатом социальной и бытовой инерции, автоматизма, умственной и духовной лености и слепоты. Весь мир внутренних переживаний он непременно ставит на сравнительные *оценочные* весы по критерию непосредственного ощущения значительности, преимущественной важности в смысле конечного, завершающего удовлетворения.

## 3

Первое, что особенно выпукло выделяет психологический рисунок Толстого, — это его стремление изображать внутренний мир человека в его процессе как постоянный, непрерывно сменяющийся психический поток.

Еще в ранней молодости, когда Толстой начинал литературные занятия, и тогда уже он чувствовал невозможность описать человека в постоянных и твердых определительных терминах. «Мне кажется, что *описать* человека собственно нельзя; но можно описать, как он на меня подействовал. Говорить про человека: он человек оригинальный, добрый, умный, глупый, последовательный и т. д. — слова, которые не дают никакого понятия о человеке, а имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку»[[108]](#footnote-109). В другом месте, описав внешность и некоторые общие манеры своего приятеля Марка, он, подойдя к его психике, опять отказывается от всяких определений: «Морально описать его не могу, но сколько он выразился в следующем разговоре — передам» и т. д.[[109]](#footnote-110) То свойство психики, которое Толстой больше всего фиксировал и которое в литературном творчестве ему запрещало статические способы описания и требовало для выражения динамического рисунка, Толстой впоследствии особенно отчетливо сформулировал в романе «Воскресение» по поводу одного из состояний Нехлюдова.

«Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные {143} свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот; но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого — что он злой или глупый. А мы всегда так делим людей. И это неверно. Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь одним и самим собою». В 1898 году в дневнике Толстой записал: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо»[[110]](#footnote-111).

Это вовсе не значит что Толстой только теперь, в 1898 – 1899 годах, впервые узнал это свойство человека и впервые пожелал дать ему художественное воплощение. «Текучесть человека» Толстой всегда знал и в своем творчестве всегда больше всего был занят этим. Правда, статические портретные этюды были свойственны некоторым из ранних страниц его писаний. В «Детстве» так описан, например, отец Николеньки, князь Иван Иванович и некоторые другие лица. Подобные же этюды имеем в «Набеге» (Розенкранц), в «Рубке леса» (типы солдат), время от времени встречаем более или менее крупные описательные пятна в характеристиках персонажей и в более поздних произведениях (напр., Облонский в начале романа «Анна Каренина», Варенька в том же романе).

Но такие места в общем составе творчества очень редки и чаще всего они относятся лишь к эпизодическим фигурам. Обычно каждое из произведений Толстого представляет собою не что иное, как «историю души» одного или нескольких главных лиц за некоторый промежуток времени. «Детство», «Отрочество», «Юность» — это «история души» Николеньки. Второй севастопольский {144} рассказ — история Души капитана Михайлова, третий севастопольский рассказ — история переживаний Володи Козельцова и отчасти его брата, «Семейное счастье» — история чувств сменяющихся настроений Маши, «Рассказ маркера» — история нравственных колебаний и падения князя Нехлюдова, «Война и мир» — огромная история духовных смен и роста целого ряда лиц, «Анна Каренина» — история души Анны и Левина. Человек у Толстого ни на минуту не останавливается, и в каждый момент он разный. Толстой всегда следил и больше всего смотрел на этот неперестающий ход бегущих настроений и сложнейших одномоментных сочетаний в зыбком потоке психики.

На основании наблюдений над совсем немногими ранними произведениями Чернышевский определил это свойство психологического рисунка Толстого, назвав его «диалектикой души». «Внимание графа Толстого, — пишет Чернышевский, — более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другое чувство, снова возвращается к прежней исходной точке и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний». Толстого занимает «сам психический процесс, его законы, — диалектика души, чтобы выразиться определительным термином»[[111]](#footnote-112).

Но Чернышевский не подчеркнул идейно-логического значения этих психических смен, за которыми следит и которые описывает Толстой. Между тем здесь есть логика.

Толстым воспроизводятся переходы из одного состояния в другое, обнажается поток непрерывной сменяемости мыслей, настроений, стремлений и всяких иных элементов самочувствия персонажа не для простой констатации этих смен, но ради аргументирующей и обосновывающей художественной логики всякого произведения как целостного единства. Эта смена состояний всегда к чему-то ведет, она что-то доказывает.

{145} В самом деле. Все произведения Толстого представляют собою «историю души» за некоторый промежуток времени. Что происходит в этом промежутке? Персонаж проходит ряд состояний. Причем эти состояния взаимно не безразличны. Они даны не только в чередовании, но и во взаимном оценочном сопоставлении. Они освещены и показаны, как должное или недолжное, фальшивое или натуральное, ложное или истинное. Каждое из состояний имеет при себе различными художественными способами высказанное оценочное суждение, и путем связей взаимного контраста или параллелизма все они ведут систему обоснования и раскрытия конечных авторских убеждений и призывов.

Остановимся на военных картинах. Человека на войне Толстой всегда видит под углом вопроса: что побуждает человеческую личность участвовать в военном массовом убийстве, когда, казалось бы, его должны отталкивать отсюда и естественное чувство самосохранения — страх за собственную жизнь, и отвращение к убийству? И, обрисовывая психику участников войны, он намечает приблизительно следующее наполнение ее: 1) страх за собственную жизнь, 2) тщеславие, 3) разновидность тщеславия — молодой пыл, ищущий героического самообнаружения (Аланин, молодой Козельцов, Петя Ростов и др.), 4) чувство долга. Выдвигая эти мотивы в отдельности или сочетая их вместе в психике одного лица, Толстой через сопоставление их дает им оценку. Больше всего он нападает на тщеславие. Сила тщеславия велика, она способна преодолевать даже страх быть убитым. Толстой, однако, показывает это чувство, как импульс низшего, стороннего порядка. Поступки из-за тщеславия для него не натуральны. Действие здесь непосредственно не вытекает из прямого назначения. Тут есть что-то фальшивое и ложное. Здесь для субъекта важен не поступок, не дело само по себе, а лишь то эгоистическое тщеславное удовлетворение, которое получается в результате поступка, как вторичный, побочный и, в сущности, никому не нужный продукт. Эта вторичность, побочность, лживый подмен целей поступка и делает акты, связанные с тщеславием, «ненатуральными».

Вот выкидывание этого «побочного продукта» из скобок должного и совершается Толстым путем «диалектики души». Наиболее простой случай, это когда разные {146} мотивы так называемой «храбрости» Толстым размещаются по разным персонажам (наиболее ясный пример в «Набеге»). Персонажи сопоставляются между собою в неодинаковом оценочно-эмоциональном соучастии автора, и в результате выделяется тип, наиболее приемлемый для Толстого — храбрость по чувству долга, — как наиболее отвечающий требованию естественности, отсутствию позы.

Но логическое сопоставление персонажей само по себе еще не столь характерно для Толстого. Это у него общее со всеми другими писателями. Здесь еще нет специфической толстовской «диалектики души». Совершенно отчетливо она открывается во втором и третьем севастопольских рассказах, где Толстой объединяет разные и противоположные состояния в одном лице, заставляя его проходить разные стадии настроений и даже объединяя противоположные импульсы и устремления не только в одном персонаже, но и в одном моменте его переживаний (Михайлов, Козельцовы и др.). Здесь в отдельных линиях, составляющих настроение, Толстой раскрывает свою мысль, обнаруживая разную степень значительности и важности этих моментов и линий.

Человек — величина переменная. Это обстоятельство для Толстого-моралиста имело особо важное значение. В поисках *постоянных* моральных опор этот сменяющийся поток психики нужно было или преодолеть какими-то иными открытиями, или совсем отказаться от всякой возможности остановиться. И Толстой, непрерывно фиксируя и изображая изменчивость, на всем протяжении своего творчества оспаривает ее морально-нивелирующий смысл, «историей души» доказывая себе самому и читателю свою желанную и постоянную мысль о натуральной укорененности «должного». Весь смысл обрисовки сложных и противоречивых состояний в конце концов всегда сводится к тому, чтобы показать, как живет, заслоняется или, наоборот, пробуждается, и за хором гетерономного или верхнего, тихо или громко, звучит голос «натуры», живой искренности. Возьмем ли мы состояния Михайлова или Праскухина в жару военного огня, или состояние Пьера перед женитьбой на Элен, состояния Левина, связанные, например, с его визитом к Анне, или состояния самой Анны во все моменты ее отношений с Вронским — всюду через контроверсию {147} перемежающихся настроений показано, где эти лица идут по пути коренных основ своего естественного существа или допускают искривления и чем вызваны эти искривления.

Рядом с этим и крупные моменты «биографии» персонажа всегда оценочно взвешены и за ними ясно звучит авторское *за* и *против*. Когда после длинных перипетий, ошибок, ложных слов, поступков и стремлений умирает Брехунов или Иван Ильич, то предсмертным состоянием он отрицает всю свою жизнь и утверждает какую-то последнюю «правду», которую он только что постиг и которая лишь до времени была скрыта за верхними ложными человеческими напластованиями над подлинной внутренней жизнью. Там, где за такими коренными постижениями жизнь персонажа развертывается снова мимо подобной правды, то такое забвение и квалифицируется как отклонение и заблуждение, за которое человек и понесет свою кару (Анна Каренина).

Если мы видим Андрея Болконского на Аустерлиц-ком поле и проникаемся его состоянием, то тем самым мы вместе с Андреем должны почувствовать, сколь ничтожны были его прежние, только что прошедшие перед нами, его самолюбивые мечты о своем Тулоне и проч. По структуре рисунка, отвечающего заданию автора, читатель должен вместе с Андреем отвергнуть этот тщеславный мир соревнований, кровавых раздоров и принять спокойную величавость в настроении Андрея, как прикосновение к конечной решающей правде, перед которой слишком ничтожен этот мир слепой человеческой суеты. Так это показано, и в этом нельзя не видеть присутствия авторского осуждающего отрицания и призывающего утверждения («как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, не так, как мы бежали, кричали и дрались… совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба»). «Диалектика души» состоит в том, что душа, по показу Толстого, как бы сама в конце концов выбрасывает ложное, прежде казавшееся столь значительным, и в свете открывшихся последних, коренных инстанций самоощущения, обнаружившее свою фальшивую иллюзорность.

## **{****148}** 4

В связи с тем же вопросом об источниках внутренней жизни человека находится и особое внимание Толстого к текущим и сменяющимся воздействиям на психику со стороны той внешней обстановки, в какой находится описываемое лицо в данный момент.

Все творчество Толстого отличается *обилием бытового аксессуара*, непрерывно сопровождающего жизнь персонажа во все моменты его состояний и переживаний.

Мелочи быта вошли в литературу гораздо раньше Толстого, и иногда в гораздо большей степени, чем у — Толстого. Например, Бальзак, Диккенс, а у нас Гоголь и Гончаров в описании материального окружения, в каком находится герой, гораздо детальнее Толстого[[112]](#footnote-113).

Но не мелочи сами по себе здесь характерны для Толстого, а то, какое он им дает применение. Там связи между бытом и психикой даны в статическом синтезе, как уже отслоившийся результат. У Толстого иначе.

Впечатление непрерывности психического процесса, которое отметил Чернышевский, и эта бытовая насыщенность психики, какую мы здесь подчеркиваем, находятся в непосредственной связи. Непрерывность, заполненность поворотных моментов как раз и получается в результате той роли, какую во всем этом играет бытовое окружение персонажа.

{149} В самом деле, происходит смена состояний, мыслей, чувств, желаний и проч. Но чем вызвана эта смена? Что движет этим миром? Что пробуждает спящую потенцию, которая до времени молчит и не знает себя? Вот здесь и рождена та неслыханная актуализация бытовых мелочей, какую не знал до Толстого ни один из художников.

У Толстого описания чувства как такового нет. Его изображение эмоционального состояния всегда состоит, в сущности, из перечня тех воздействий, какие пришли из внешнего мира и притронулись к душе. Душа всегда звучит под бесчисленными, иногда незаметными, неслышными пальцами действительности данного момента.

Возьмем для примера чувство Анны при свидании с сыном. Оно дано как ряд усиливающихся приливов, связанных с толчками извне, от внешних впечатлений, в которых она «узнает» Сережу. Слышно детское зеванье. «По одному голосу этого зеванья она узнала сына и, как живого, увидела его перед собою». Дальше следует описание, каким она его постепенно видит, как бы вновь открывает для себя. Его улыбка, слипающиеся сонные глаза. Он, сонный, прильнул к ее рукам, «привалился к ней, обдавая ее милым сонным запахом и теплотой, которые бывают только у детей, и стал тереться лицом о ее шею и плечи». Она узнает его ноги, выпроставшиеся из-под одеяла, похудевшие щеки, завитки волос на затылке. «Она ощупывала все это и не могла ничего говорить: слезы душили ее». Описание процесса нарастания чувства состоит в перечне внешних воздействий, с какими это чувство связано. В свою очередь, и в Сереже под воздействием вида Анны постепенно что-то отщелкивается, открывается, выпуская готовую энергию чувства. Она улыбнулась. «Мама, душечка, голубушка! — закричал он, бросаясь опять к ней и обнимая ее. *Как будто он теперь только, увидев ее улыбку, ясно понял, что случилось*. — Это не надо, — говорил он, снимая с нее шляпу. И, как будто вновь увидав ее без шляпы, он опять бросился целовать ее».

Если проследить повороты в настроениях и в мыслях персонажей, они у Толстого всегда крепко связаны с толчками внешнего мира.

Пьер стоит у постели умирающего графа Безухова, пока холодный и безучастный. Но вот он увидал напрасное {150} усилие графа поднять бессильно повисшую руку и страдальческую улыбку, выражавшую как бы насмешку над своим собственным бессилием. «Неожиданно при виде этой улыбки Пьер почувствовал содрогание в груди, щипанье в носу, и слезы заступили его зрение».

Вронский знал, что у Анны есть муж, «но не верил в существование его, и поверил в него вполне, только когда увидел его, с его головой, плечами и ногами в черных панталонах».

Восторженному Володе Козельцову только в последнем этапе перед Севастополем, при мысли, что теперь, «сев в тележку, он, не вылезая из нее, будет в Севастополе и что никакая случайность уже не может задержать его, впервые ясно представилась опасность, которой он искал, и он смутился при одной мысли о близкой опасности». И в Севастополе нужно было долгое нагнетание тяжелой обстановки осажденного города, чтоб ужас окончательно овладел им. Открывшееся чувство представлено в виде комплекса разных объединенных моментом впечатлений. «Володе вдруг сделалось ужасно страшно: ему все казалось, что сейчас прилетит ядро или осколок и ударит его прямо в голову. Этот сырой мрак, все звуки эти, особенно ворчливый плеск волн, казалось, все говорило ему, чтоб он не шел дальше, что не ждет его здесь ничего доброго…»

Штабс-капитану Михайлову так приятно было гулять в обществе штабных офицеров, что он забыл про милое письмо из Т. и о мрачных мыслях, осаждавших его при предстоящем отправлении на бастион. «Но едва штабс-капитан перешагнул порог своей квартиры, как совсем другие мысли пошли ему в голову. Он увидал свою маленькую комнатку с земляным неровным полом, с кривыми окнами, залепленными бумагой, свою старую кровать с прибитым над ней ковром, грязную с ситцевым одеялом постель юнкера, который жил с ним; увидал своего Никиту, который со взбудораженными сальными волосами, почесываясь, встал с полу; увидал свою старую шинель, личные сапоги и узелок, из которого торчали конец сыра и горлышко портерной бутылки с водкой, приготовленной для него на бастион, и *вдруг вспомнил*, что ему нынче на целую ночь идти с ротой в ложементы. “Наверное, мне быть убитым нынче”, — думал штабс-капитан» — и далее развертывается внутренний {151} монолог, рисующий новое состояние Михайлова[[113]](#footnote-114).

Чувство ужаса у Брехунова слагается в результате воздействия всей обстановки снежного бурана в одиноком пустынном белом поле. Последнюю решающую, откупоривающую роль сыграл чернобыльник, «торчавший из-под снега и отчаянно мотавшийся под напором гнувшего его все в одну сторону и свистевшего в нем ветра…». «Почему-то вид этого чернобыльника, мучимого немилосердным ветром, заставил содрогнуться Василия Андреевича, и он поспешно стал погонять лошадей».

Левина в Москве и дорогой в вагоне «одолевали путаница понятий, недовольство собой, стыд перед чем-то; но когда он вышел на своей станции, узнал кривого кучера Игната, с поднятым воротником кафтана, когда увидал в неярком свете, падающем из окон станции, свои ковровые сани, своих лошадей с подвязанными хвостами, в сбруе с кольцами и с мохрами, когда кучер Игнат еще в то время, как укладывались, рассказал ему деревенские новости, о приходе рядчика и о том, что отелилась Пава, — он почувствовал, что понемногу путаница разъясняется и стыд, недовольство собою проходят».

У Анны чувство беспричинного стыда, которое ею владело дорогой, при возвращении домой исчезло. «В привычных условиях жизни она чувствовала себя опять твердою и безупречною». «То, что казалось значительным на железной дороге, теперь казалось ничтожным случаем светской жизни, стыдиться которого совсем нечего».

Эта зависимость душевных состояний от непрерывного потока внешних воздействий предусматривается {152} Толстым всюду: и в области состояний телесного организма с соответствующими коррелятивными изменениями в настроении, и в направлении внимания, и в области общей слитности душевной жизни со средой окружающего внешнего мира. Он видит человека и в его возрасте, приурочивая каждому возрасту свой комплекс специфических душевных свойств («Детство», «Отрочество», «Юность», «Семейное счастье», «Война и мир»). Видит состояние его физического самочувствия в моменты усталости, или, наоборот, бодрости, или возбуждения под разными влияниями физиологических ощущений (Левин на охоте, Левин в клубе, Левин в гостях у Анны, под влиянием выпитого вина, Козельцов на плоту, с подмоченными ногами, Брехунов, изнуренный холодом, и проч.). Толстой всегда показывает психические проявления в специфической зависимости от данного наплыва телесных или внешних факторов. Никогда он не забывает ни социального положения человека, ни той обстановки, в какой он находится, ни людей, которые его окружают и на него действуют. Одним словом, человек в каждый момент для него совершенно непредставим иначе, как во всей сложности конкретного бытового положения в каждый час, в каждый миг его жизни.

Сложность психического состава персонажей Толстого (в человеке «есть все возможности») и бытовая распределенность их переживаний и общего самочувствия создают то впечатление, которое не позволяет говорить о его персонажах как о «героях» в принятом литературно-абстрагированном и идеализованном смысле[[114]](#footnote-115). У Толстого не могло быть «героев». Эта особенность его психологического рисунка является производной из его общего понимания психики, то есть из ее сложности, динамичности, конкретной разнохарактерности и бытовой распределенности.

Каждый персонаж Толстого, конечно, представляет собою нечто отличное от всех других. Но это своеобразие у Толстого никогда не переходит в выделенность. {153} Индивидуальное, личное в человеке у Толстого никогда не заслоняет того, чем он похож на других, потому что впечатление индивидуальности у него вырастает не в результате вырванных и от всего остального изолированных качеств, а на основе множества свойств, привычек, склонностей и мелочей, которые втягивают данное лицо в быт, делают его общей единицей. Его фигуры не выходят из общего русла обиходного порядка вещей, не возвышаются над ним в произвольных привилегиях декоративной выделенности, но всегда своими мыслями, поступками, переживаниями непрерывно связаны с общей бытовой атмосферой. Эта распределенность и разнохарактерность проявлений психического потока делает каждое лицо «обыкновенным» в том смысле, в каком «обыкновенен» при близком бытовом знакомстве всякий живой человек. Непрерывная включенность в обиход быта, непрерывная связанность душевных вспышек с самыми обыкновенными постоянными будничными и ходовыми настроениями создает впечатление «обыкновенности» даже для моментов действительно исключительных. Даже какие-нибудь явные редкости или странности в персонажах, в событиях или в отдельных настроениях у Толстого всегда до того близко сцеплены с обиходными привычными сторонами жизни и с обычным будничным психическим укладом, до того тесно связаны с текущим ходом для всех общего дня и плотно вправлены в текущие обыденные отношения, что в общей пестроте полотна романа все это «странное», «редкое» и «особенное» не составляет особого пятна. Так, редкие и яркие моменты и вещи, помещенные в свою естественную среду, между непрерывным потоком всяких иных моментов и вещей, теряются, распределяясь в общей множественной перспективе.

## 5

Казалось бы, такое чувство зависимости настроений от внешней действительности должно было находиться в совершенном противоречии с основным принципом автономной натуральности и естественности. Если человек всегда готов измениться под напором внешних, независимых от него мелочей быта, то где же признак автономности? Казалось бы, самое различение натурального и ненатурального, должного и недолжного готово исчезнуть. Однако оно у Толстого никогда не исчезает.

{154} Здесь выступает другая сторона психики в понимании Толстого. Характер изменений во внутреннем мире толстовского персонажа всегда для каждого имеет свои особенности и свою предельную амплитуду. Изменения происходят на каком-то неизменном субстрате. Вернемся к формуле самого Толстого и подчеркнем ее другую сторону: «Люди как реки: вода во всех *одинаковая*, везде *одна и та же*, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе *зачатки всех свойств* людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь *все одним самим собою*».

Итак, человек, при всех изменениях, всюду остается самим собою. Такая точка зрения сказывается в неизменном и очень строгом сохранении за каждым персонажем определенной индивидуальности. Пьер в каких бы то ни было условиях всегда останется похож на себя, и его никогда нельзя будет подменить Андреем Болконским. Левин никогда не будет похож на Вронского и Вронский на Левина и т. д. Внешние временные возбудители играют на инструменте индивидуальной психики, но могут извлечь оттуда только такие звуки и лишь в таком разнообразии тембра и диапазона, который задан данной индивидуальности и неизменно за ним сохраняется. Воздействие только актуализует то, что потенциально где-то уже содержится и что уже просится к обнаружению.

Чернобыльник, с образом которого фиксируется страх Брехунова, лишь потому так воздействует, что накопление страха было уже подготовлено. Ножки, волосы, шейка Сережи, пухлые руки его могли нежно воздействовать на Анну Каренину лишь потому, что любовь к нему в ней уже была, и ко всем этим внешним впечатлениям нужно было только притронуться, чтобы полился эмоциональный поток. Раскаяние, просьба о прощении, экстатическое признание своей вины перед мужем, все это размягчение души у Анны после родов ближайшим образом было вызвано ее болезненным горячечным состоянием. Но этот излившийся порыв обнаружил лишь то, что в ней всегда жило, что всегда болело и лишь до времени отодвигалось из поля сознания и не имело актуального выхода. После выздоровления опять {155} дверь захлопнется, сознание вины отодвинется и заслонится другими чувствами, но за всею радостью жизни с Вронским всегда будет в ней болеть и в конце концов поведет Анну на рельсы железной дороги. Радостное возбуждение, чувство открытой истины лишь потому могло овладеть Левиным после разговора с Фоканычем, что слова Фоканыча открыли Левину только то, что в нем уже было, хотя и не получало полного осознания. Поток действительности опять заслонит пережитое, узнанная истина опять будет затираться другими чувствами (досада на кучера, на брата, на Катавасова и проч.), всегда готовые встречные возбудители ворвутся в его психику и «принизят его настроение», но это жить не перестанет и войдет в его волю как регулирующий фактор. И так всюду Толстой ищет обнажения души и всюду говорит, как густо и плотно облегают ее эти волны хаотической податливой рассеянности и замутнения. Но та *градация внутренней значительности*, по критерию которой Толстой расценивает хаос состояний и человеческих желаний, остается и здесь. Обнаружение того, что Толстой считает в человеке коренным и основным, он обставляет наиболее серьезными катастрофическими обстоятельствами.

Во втором севастопольском рассказе есть такие две картинки. Штабные офицеры сидят у себя и мирно, откровенно беседуют между собою. «Замечательно то, — пишет Толстой, — что все эти господа, расположившись здесь, кто на окне, кто задрав ноги, кто за фортепьяно, казались совсем другими людьми, чем на бульваре: не было этой смешной надутости, высокомерности, которые они выказывали пехотным офицерам; здесь они были между своими в натуре». Разговор их между прочим коснулся трудностей службы на бастионах. Они удивляются пехотным армейским офицерам: «это герои, удивительные люди». Только что это было сказано, в комнату вошел пехотный офицер. «Я… мне приказано… я могу ли явиться к ген… к его превосходительству от генерала?» — спросил он, застенчиво кланяясь. «Калугин встал, — продолжает Толстой, — но, не отвечая на поклон офицера, с оскорбительною учтивостью и натянутою официальною улыбкой, спросил офицера, не угодно ли им подождать, и, не попросив его сесть, не обращая на него больше внимания, повернулся к Гальцину и заговорил по-французски, так что бедный офицер, оставшись {156} посередине комнаты, решительно не знал, что делать с своей персоной». Но вот на бастионах поднялось сражение. У штаба появляется тот же офицер. «“Откуда?” — “С бастиона. Генерала нужно”. — “Пойдемте. Ну что?” — “Атаковали ложементы… Заняли. Французы подвели огромные резервы… атаковали наших, было только два батальона…” — говорил, запыхавшись, тот же самый офицер, который приходил вечером, с трудом переводя дух, *но совершенно развязно* направляясь к двери». Таким образом, в решительный момент, в катастрофе, верхнее и внешне мелочное, тщеславное отошло, человек стал самим собою.

Толстой ждет и ищет этих решительных моментов и ведет к ним. Отсюда в композиционной структуре его произведений особое, центральное значение имеют всякие моменты душевной травмы. Здесь происходит обнажение конечных стихий. Здесь конец всякой искусственности, всего внешнего и наносного (см.: Поликушка, ранение Лукашки, ранение Андрея Болконского, Пьер в плену в постоянной опасности быть расстрелянным, смерть старика Болконского, болезнь Анны, Брехунов перед смертью, Иван Ильич перед смертью и др.). Около этих моментов у Толстого всегда сосредоточиваются главные синтетические оценочные узлы, бросающие оценочный свет на всю перспективу всех событий и состояний, развернутых в произведении. Под воздействием действительности в человеке что-то открывается, что-то закрывается. Человек живет неполной жизнью, и в обычном спокойном ходе жизни его психика актуальна лишь в верхних, наиболее мелких этажах. Но достаточно произойти чему-то такому, что затрагивает биологическую судьбу его личного существования, тогда открывается дно души, и, по Толстому, это есть то, что принадлежит природе.

Так Толстым в его исканиях автономных непреложных ценностей преодолевалось непостоянство, податливость и изменчивость человека. В «текучести» человека он видел не крушение своих этических предрасположений и взглядов, а, наоборот, залог их истинности и победы. «Человек течет, и в нем есть все возможности: был глуп, стал умен, был зол, стал добр, и наоборот. В этом величие человека. И от этого нельзя судить человека. Какого?.. Ты осудил, а он уже другой. Нельзя и сказать — {157} Не люблю. Ты сказал, а он другой»[[115]](#footnote-116). «Человек есть все, все возможности, есть текучее вещество… Это есть хорошая тема для художественного произведения, и очень важная и добрая, потому что уничтожает злые суждения… и предполагает возможность всего хорошего»[[116]](#footnote-117). Мелочи жизни, по Толстому, способны закружить человека, сбить его с толку, заставить принять ненужное и второстепенное за главное; надвинув хор обстоятельств, они могут временно гипертрофировать всякие и самые неожиданные порывы, но за всем этим покровом живет конечная натуральная правда, и свет ее, падающий моментами, всегда ведет свой неотразимый суд и обличение. Быт нужен Толстому лишь как проявитель души, как показатель и постоянный свидетель ее внутренней самозаконной «диалектики». И в этой диалектике мы узнаем идеологическое толстовство.

## 6

Особое внимание Толстого к телесному выражению внутренних состояний тоже находится в связи с постоянной для Толстого темой о подлинности и «естественности» переживаний и поведения человека.

Описание внешности персонажа как средство к обозначению и обнаружению внутреннего облика персонажа было известно задолго до Толстого. Этим много увлекались в XVIII веке. Потом Бальзак, Диккенс, Гоголь разрабатывали портрет с особой тщательностью и обдуманностью[[117]](#footnote-118). Другие писатели если и считали всегда необходимым так или иначе обозначить наружность персонажа, однако не придавали этому столь прямого психологического значения. Наружность действующих лиц считалась необходимой принадлежностью, но чаще всего портрет превращался в список внешних примет, не имеющих никакого значения.

{158} Толстой и здесь занял особое место. Ни у кого внешне зримое в человеке не достигает той психологической актуальности, как у Толстого. У других писателей чаще всего портрет статичен, сконденсирован в начале показа персонажа; психологическая значимость тех или иных особенностей там или гротескно преувеличена, или совсем забыта, портрет механизован. У Толстого синтетический портрет мало разрабатывается. Хотя он всегда при первом появлении персонажа скажет несколько слов о его наружности, но укажет здесь лишь такие черты, которые должны быть заметны в ситуации *данного* момента. Синтетическая портретная обрисовка, как и обобщенная психологическая характеристика персонажей, у Толстого присутствует лишь в раннем творчестве (в «Детстве», «Отрочестве», «Юности», в «Набеге», в «Рубке леса»). Потом от этого способа изображения Толстой почти совсем отказывается. Толстой всегда предпочитает показать лицо и внешность героя в аспекте момента как обнаружение данного состояния. «Текучесть» человека и здесь сохранена. Поэтому внимание Толстого сосредоточивается на том, что в человеке есть подвижного, моментально возникающего и исчезающего: жест, взгляд, мимический изгиб, летучие изменения линий тела. Особенная выразительность языка тела в творчестве Толстого была отмечена сразу современной ему критикой как выделяющая его особенность. Анненков изумлялся искусству, с каким Толстой «роль второстепенных и третьестепенных признаков в жизни человека» — «манеру ходить, носить голову, складывать руки, говорить с людьми» — возводит «до верных, глубоких психологических свидетельств»[[118]](#footnote-119). О том же говорил Дружинин, потом Леонтьев[[119]](#footnote-120).

В поисках предельных возможностей к раскрытию «настоящего» человека, к обнажению подлинности Толстой стремится взять человека там, где он себя не видит, поглядеть там, где он собою меньше всего управляет. Он ловит всякие просветы подлинного, которое так густо бывает закрыто и завуалировано остерегающейся и условно стыдливой человеческой тактикой.

{159} Обнажающая функция языка тела особенно ясно обнаруживается там, где Толстому нужно показать моменты несовпадения между подлинным состоянием и волевым самообнаружением. Например: «Он поцеловал ее руку и назвал ее *вы*, Соня. Но глаза их встретившись сказали друг другу *ты*», и т. д. Или: «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах; но он светился помимо ее воли в чуть заметной улыбке». Толстой знает, что человек может лгать и телом, но в этом случае тело же его и обличает. «Он (Облонский. — *А. С*.) втянул голову в плечи и хотел иметь жалкий и покорный вид, но все-таки сиял свежестью и здоровьем». «Лицо ее (Долли. — *А. С.*), которому она хотела придать строгое и решительное выражение, выражало потерянность и страдание».

Все сказанное побуждает сделать особое замечание о так называемом «остранении». То, что этим термином, в применении к Толстому, обозначает В. Шкловский[[120]](#footnote-121), несомненно, относится к той же «диалектике души». Речь идет о двух разных отношениях к одной и той же вещи. И вовсе тут дело не в простом желании сделать вещь странной. Термин «остранение» здесь является неудачным не только в силу его словесной неуклюжести, но и потому, что он не обозначает сущности явления[15](#_e_n_15).

В поисках «натурального», искреннего Толстой видит, как много человек лжет против себя самого. По Толстому, человек не знает, не видит «правды» больше всего по своей инертности, духовной лени. Отсюда постоянное стремление разворошить и раздернуть мертвую, механическую, гетерономную стихию в человеческом сознании. Толстой убежден, что постижению истины мешает отсутствие у человека самостоятельного отношения к жизни, его механическая, ленивая, духовно инертная и слепая подчиненность давлению окружающих установившихся привычек и предубеждений. Его лозунг «верьте себе» принадлежит не только его этической публицистике последних лет, но составляет одну из постоянных тенденций всего его художественного творчества. Снять {160} пелену предубеждения, пошатнуть наслоившуюся ложь — это для Толстого всегда значит вернуть человека к критерию собственного индивидуального, непредубежденного самочувствия, пробудить в нем нерв действительной, конечной, наивной искренности. Толстой во всем всегда апеллирует к этой инстанции, сюда всегда сводится его аргументация, о чем бы он ни говорил, в чем бы ни убеждал. *К противопоставлению предвзято-ложного* и *непосредственно-правдивого* и должного сводится та особенность рисунка Толстого, о которой здесь идет речь. Противопоставляются два представления о вещи или о явлении жизни: одно — создававшееся в волне данного порыва, данного настроения, увлечения или вообще предубежденного устремления сознания; другое — исходящее из непосредственного, более глубокого, личного, непредубежденного натурального чувства.

Здесь речь идет не только о выведении вещи из автоматизма восприятия, но о наполнении этого восприятия совсем иным и всегда определенным содержанием. Ради этого содержания и дается этот специфически толстовский контраст. В результате вещь должна предстать не в «странном», а в должном, с точки зрения Толстого, подлинном виде.

В конце романа «Анна Каренина» Кознышев, Катавасов и Левин спорят о должном отношении к происходящей тогда балканской войне. Кознышев и Катавасов, находившиеся в потоке патриотической приподнятости, говорят о «воле граждан» к начатой войне, о «всенародном выражении человеческого христианского чувства», о том, что «в народе живы предания о православных людях, страдающих под игом “нечестивых агарян”», а всему этому противопоставляется аргументация Левина. Левин говорит, что если б он убил когда-нибудь кого-нибудь, то только отдавшись своему «чувству непосредственному», но «такого непосредственного чувства к угнетению славян нет и не может быть», а что касается народа, «народ о войне ничего не знает и не думает». Далее следует наивный опрос безучастно стоящего здесь старика Михайлыча: «Ты что думаешь? Надо нам воевать за христиан?» Наивность ответа Михайлыча окончательно довершает аргументацию Левина, апеллирующего к непосредственной правде.

Эта страница могла бы служить хорошим примером для «остранения». Апелляцией к непосредственному чувству {161} и к наивности Михайлыча «остраняется» высокий стиль дворянско-интеллигентской военной публицистики того времени. Но разве это противопоставление дано только для того, чтобы эту публицистику сделать новой и освежить ее восприятие? Разве здесь нет мысли? «Полно, полно, — говорит всем этим Толстой, — все эти ваши слова о “восьмидесятимиллионном народе” — это в лучшем случае лишь слепое увлечение, это только самообман из-за каких-то ваших эмоциональных предубеждений. Оглянитесь, посмотрите, остановитесь и сверьте с правдой без предубеждений — и ничего такого, о чем вы говорите, совсем не окажется». И это приглашение «остановитесь, оглянитесь, посмотрите» присутствует всюду, где имеется подобное «остраняющее» сопоставление, и всюду здесь присутствует определенно направленная оценочная мысль. Когда Холстомер размышляет о том, как люди называют вещи «своими», хотя никогда ими не пользуются, как вообще мало смысла в этих людских словах «мое», «свое» и др., как глупы люди, что придают значение этим словам и руководствуются ими в своей деятельности, и, наоборот, как умны лошади, которые не знают и не понимают этих бессмысленных слов, — то, конечно, институт собственности этим самым не только выводится из автоматизма восприятия, но и подвергается уничтожающей оценке, как нечто не отвечающее естественным требованиям природы.

То же нужно было бы сказать об описании театрального представления или об описании христианского богослужения (в романе «Воскресение»), о картине заседания суда и проч. — всюду «наивность» нового восприятия подставлена в опровержение принятых, ложных, предубежденных воззрений, с какими Толстой борется критерием и доводом «непосредственной натуральной правды». И в этой натуральной «наивности», разрушающей предубеждение, и состоит то специфически толстовское, что заключается в этом приеме.

В атмосферу военного боя вводится сознание штатского, не заинтересованного своим участием наблюдателя. Что этим достигается? Когда авдитор или Пьер едет по полю сражения, все происходящее здесь тем самым выводится из аспекта военной заинтересованности, то есть из той односторонней поглощенности психики, какая создает слепоту военного пафоса. Сбитые с толку {162} люди сами не понимают, не чувствуют того, что они, в сущности, делают. Толстой такому слепому, остановившемуся сознанию противопоставляет восприятие «свежего», натурального, непредубежденного сознания, и его восприятием обнажается и взвешивается ложь закружившихся, замутненных настроений. И этому свежему, постороннему, наивному, незамутненному сознанию война у Толстого будет предстоять как нелепость, как голое противоречие натуральному чувству отвращения.

Иногда в таких случаях противопоставляются два настроения одного и того же лица: друг за другом следуют момент опьянения, как бы вывиха души в каком-то порыве, и момент более глубокой самососредоточенности, отрезвления, когда сам человек внутренне убеждается в ничтожестве своих стремлений, которыми он только что был взволнован. Сюда, например, относятся напоминания среди вспышек боевого увлечения о нежных чувствах, о жажде жизни, об ужасе смерти, о неизменном величавом спокойствии природы и т. д. Здесь нужно было бы повторить то, что сказано об идейном значении настроения князя Андрея, лежащего на аустерлицком поле. Всюду та же внутренняя логика души, о которой говорилось выше.

Да, конечно, искусство ищет всяких средств, чтобы сделать вещь ощутимой. Но всегда ощутимость ее нужна всякому художнику с какой-то определенной, на этот раз ему необходимой стороны. И в данном случае у Толстого речь идет не о простой ощутимости, а о том освещении вещи, которое автор считает должным и единственно правдивым. Здесь дано *суждение* о вещи. Критерий, с точки зрения которого это суждение здесь произносится, требовал от Толстого именно сопоставлений с «наивностью», то есть с натуральностью, на которую он опирается всюду. Такие сопоставления проходят через все творчество Толстого. Здесь не нужно выискивание примеров, потому что сюда будет относиться каждая страница Толстого. Это его постоянная и неизменная тема. Здесь «недоверие» не к «вещам», как выражается В. Шкловский[[121]](#footnote-122), а к людским оценкам вещей.

Как и во всем, здесь сказывается постоянное устремление Толстого обратить сознание к «натуре», освободить {163} восприятие и мысль от предвзятости гетерономных оценок, показать затемняющую роль временной заинтересованности, обозначить лживую силу верхних предубеждений, обнажить ту «правду», которую он сам ощущает и в творчестве своем имеет в виду формулировать и сделать предельно ясной для себя и других.

Таким образом, творческие искания Толстого в создании новых способов психологического рисунка, завершая исторически поставленную перед реалистическим искусством задачу, одновременно диктовались его личными, социально детерминированными, идейными устремлениями.

Наблюдая человека в быту, в потоке перемежающихся переживаний, эмоций и настроений, Толстой оценочно сопоставляет между собою звенья этого потока по степени их внутренней значительности, большей или меньшей укорененности в «натуральной» биологической или этической стихии[[122]](#footnote-123). В художественном творчестве такая точка зрения осуществляется приемами динамического изображения человеческой психики, «диалектикой души», которая не только раскрывает психический поток, но позволяет Толстому вести свойственную ему расценку отдельных состоянии их элементов.

Устанавливая непрерывную связь психической жизни человека с тем предметным бытовым окружением, в котором он находится, Толстой рассматривает внешние факторы (рост, физиологические состояния, окружение вещами и людьми) как силы, актуализирующие некоторую натуральную биологическую потенцию, автономную в своих свойствах и устремлениях и неотразимо повелевающую. Отсюда в художественном рисунке Толстого, во-первых, — постоянное, неизменное и обильное насыщение психологического рисунка деталями предметной конкретности и, во-вторых, — неизменное сохранение оценочной градации между переживаниями персонажа, с точки зрения их большей или меньшей «глубины» и «натуральности».

Взаимно отслаивая в человеке стихию «лжи» и натуральной «правды», Толстой замечает в жизни и поведении человека наибольшую естественность и правдивость {164} подсознательных, непроизвольных самообнаружений. Поэтому, стремясь выдвинуть в человеке «подлинное», он в художественном рисунке самообнаружение персонажа ведет преимущественно не языком слов, а языком тела. В изображении отношений персонажа к вещам и явлениям жизни Толстой обнаруживает то же постоянное стремление к обнажению живых натуральных восприятий и ощущений и к снятию ложных, предвзятых наслоений и заблуждений, вызванных или духовной леностью и пассивностью, или слепотою временного одностороннего эмоционального порыва и увлечения. В художественном рисунке такое обнажение «натуральной правды» достигается введением контрастирующего мотива обличающей наивности, непосредственности и природы.

# **{****165}** О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого[16](#_e_n_16)

## 1

Казалось бы, Стендаль и Толстой близки по исходным задачам своего искусства. Оба стремятся к наибольшей близости в своих картинах к живой исторической действительности. В изображении человека они стремятся к воплощению не психики вообще, а психики именно вот этого определенного объекта, связанного именно с данным (прошлым или современным) моментом социальной и бытовой обстановки. Однако благодаря особым условиям жизни и развития каждого из них направляющие предпосылки их наблюдений, круг их понимания и связанные с этим их способы литературного оформления настолько далеки, что в типологической характеристике литературных стилей они в отношении психологического рисунка едва ли могут быть поставлены в общие скобки[17](#_e_n_17).

В самом деле, что является наиболее характерным для рисунка Толстого? Очевидно, сцепленность, неразрывность внешнего и внутреннего бытия, многообразная сложность взаимно пересекающихся психологических линий, непрерывная актуальность заданных персонажу психических элементов, одним словом, та «диалектика души», которая образует собою непрерывный индивидуальный поток бегущих столкновений, противоречий, всегда вызванных и усложненных теснейшими связями психики с окружающей обстановкой текущего момента.

{166} Толстой всматривается в мелочи бытового самочувствия человека. Именно здесь, в ежедневном обиходном наполнении жизни, в том, что течет, повторяясь, он ищет то постоянное, что он мог бы признать нормой жизни и что дало бы ему опору в установлении и оценке неизменно должного. Толстой видит и хочет видеть человека не в его отдельных функциях, не в его значении как единицы, отправляющей то или иное общественное поручение, а в его индивидуально-синтетическом существе, когда сквозь разные временные отправления просвечивают натуральные, естественные, коренные общечеловеческие интересы и склонности. Толстой созерцает быт как сферу интимно-индивидуального бытия, где под мелочами летучих впечатлений, под пестротой временной рассеянности непрерывно живет и открывается вся полнота постоянного биологического и желательною для него морального содержания жизни.

Совсем иная точка зрения у Стендаля. Стендаль подходил к действительности как воинствующий буржуа в ту пору, когда наступательные силы буржуазной революции были приостановлены дворянской реакцией. Приглушенная энергия восходящего класса томилась вынужденной успокоенностью и требовала новых просторов. Субъективно в творчестве Стендаля это сказалось в боевом культе энергии и в ненависти ко всякому застою и рутине. Наиболее высокое обаяние для него составляет сила индивидуального характера, способность к пренебрежению опасностью, наслаждение риском и упоение радостью личных побед.

С другой стороны, когда Стендаль обращается к быту, к картинам рядового обихода жизни, то здесь он в человеке прежде всего и больше всего видит его общественную категорию, то есть его служебную и профессиональную принадлежность. Мир личных интимных «частных» переживаний в этом случае почти совсем отсутствует. Быт, нравы Стендалю интересны лишь как показатели социально-политической стороны жизни, как выражение тех форм и устоев, которые ему были ненавистны.

При этом мир страсти и мир социально-обиходного порядка жизни всегда у Стендаля взаимно обособлены. Когда Стендаль подходит к образу с психологическими задачами, в этом случае ему нужен человек не там, где он входит в обиход ежедневности, не в тех проявлениях, {167} которые его делают участником общего для всех круга переживаний и интересов, а лишь в таких качествах, которые данное лицо сразу выделяют, делают единственным и исключительным существом. Только в сфере этой, заранее выдвинутой единственности и исключительности развертывается заданное соответствующему «герою» психологическое наполнение. Когда же имеются в виду цели общей нравоописательной характеристики, в этом случае, наоборот, совершенно устраняется мир индивидуально-интимной психики. Круг бытовой ежедневности и вверенный герою полет страсти остаются без взаимодействия.

Стендаль целиком остался при тех *способах* и литературных приемах, которые были выработаны прежней литературой. В прошлой традиции Стендаль нашел себе много тематически близкого, а тематическая однородность повела, в свою очередь, к заметному усвоению тождественной литературной манеры.

Из достояния прошлого его вообще привлекает только то, что отвечало его порыву воинствующего буржуазного наступления. Ему импонирует Макиавелли, у Брантома он любуется дикой необузданностью индивидуальной энергии, у Скюдери, Лафайета, Ларошфуко он берет примеры безумия любовной страсти, у Корнеля и Расина его волнует бурная непреклонность благородства души («âme généreuse») и образы страстных героинь, погибающих за свое чувство, у Кребийона и романистов его времени он следит за проявлениями «жажды страсти» и дикого эгоизма, борющегося за счастье. Стендаль прочитывает мемуары m‑me Roland, m‑me Motteville, d’Aubigné и выбирает оттуда анекдоты и факты о непокорности своевольного чувства. У Шенье, Шамфора, в «Трактате об амбиции» Сешеля, как и всюду, Стендаль выделяет и значительно подчеркивает хитрую или властную настойчивость воли и чувств, недовольство мелочами жизни, отвращение к умеренности и повышенный вкус к удовлетворенной амбиции («chasse au bonheur», «passion de parvenir», «volonté de puissance»). Стендаль изучает Сен-Симона, Лабрюйера, Монтескье, Вольтера, Ретиф де ла Бретонна, и его восхищает искусство обнажения оборотной стороны медали в нравах внешне учтивой аристократии. Ему импонирует наступательный напор героев Лакло, Мариво, Лесажа и Бомарше Моральный индифферентизм, сухость ума, ловкость в одурачивании {168} враждебной привилегированной среды, умелая расчетливость даже и в чувствах — все эти качества для пробивающегося буржуа оказались необходимыми и теперь. При всем разнообразии эти писатели сходны в одном. Дают ли они «анатомию души» или изображение общественных нравов — известные свойства человека они мыслят раздельно, взаимообособленно, как самостоятельные инстанции, замкнутые в определенной законченности и неразложимости. Коварство, гнев, скупость, зависть, любовь, гордость, ханжество и все множество прочих подобных понятий, а также и все складывающиеся на их основе характеры у них существуют как бы сами по себе, без тех непрерывных усложнений и взаимно просачивающихся противоречий, какие вносятся многообразием жизни в живую психику всякой личности. При описании нравов различным персонажам вверяются различные и тоже обособленные проявления различных сторон общественной жизни. Каждое лицо представительствует собою некоторую абстракцию, которая одна в нем и получает свое раскрытие. В том случае, когда персонаж должен совмещать в себе разные и противоположные качества, эти последние представляются опять-таки не как взаимодействующие и взаимопроникающие, а в виде лишь простого сосуществования, как рядоположности. Они могут находиться во взаимной борьбе, но и борьба в этом случае представляется лишь в виде простого выталкивания и механического замещения, живая слитность и взаимопроникнутость и здесь отсутствуют.

## 2

Стендаль целиком стоит на позиции такой же рационалистической изоляции. В его творчестве поток внешней действительности, круг ежедневных встреч, привычных забот и поступков не втянут в психологическую ткань. Страсть, мысль, чувство в его персонажах живут особняком, сами по себе, и его анатомия души не выходит за пределы сопоставлений и столкновений двух-трех схематически выделенных психических инстанций. Его герои, например, Жюльен или Фабриций, имеют свой круг развития, вращаются в своей среде, высказывают {169} свои взгляды по разным поводам, переживают ряд чувств, но это в них не приведено во взаимодействие. Если на одной из страниц Жюльен проливает слезы жалости к заключенным, находящимся за стеной квартиры Вальнода, то эта острота социальной отзывчивости на дальнейших страницах будет совсем забыта. Если Жюльен иногда рассуждает о революции, восторгается заговорщиками, то это происходит лишь эпизодически, к случаю. Ни в каком соответствии его словесная революционность не находится с главной линией его жизни и поведения. Если бы это было показано как его непоследовательность, тогда противоречие было бы снято. Но такой темы в этом образе нет. Противоречие просто не замечается, оно брошено на дороге и не входит в общий синтез. Стержневые любовные переживания Жюльена связываются непрерывно только с его амбицией. Все его другие проявления к основной психологической теме романа никакого отношения не имеют.

То же самое и у Фабриция. Как его жизнь увязывается с его общим обликом и с тем кругом мыслей и чувств, которые сюжетно ведут роман, — об этом нельзя получить никакого представления. Фабриций учится в иезуитской школе, потом вращается среди придворной аристократии Пармы, готовится занять пост епископа, следовательно, должен был так или иначе войти в тот круг всякого коварства, хитрости и продажности, который здесь же рисуется. Но автор только констатирует его идеальную чистоту и возвышенность настроений. В круговороте каких конкретных впечатлений, чувств и мыслей происходит это идеальное очищение души, — об этом нет речи. Противоречия не сведены, в этой плоскости опять нет взаимодействия. В Фабриций вырастает крупная клерикальная персона, все поражаются глубине его знаний, вскоре он становится влиятельным и убежденнейшим проповедником, обо всем этом рассказывается по разным поводам без всякой связи с основной линией его поведения, которая в романе подвергается непосредственной психологической разработке. В результате, при видимой многокачественности героя, рисунок остается однолинейным. Разные стороны психики не увязаны, не проникают друг в друга, не развиваются в единую диалектику взаимодействия и непрерывности.

{170} Стендаль знал нравы, но не знал их жизни и преломления в индивидуальных переживаниях отдельных лиц. Он знал отдельные чувства и склонности, но не улавливал сложной диалектики их непрерывного сосуществования в одной личности.

Совсем не случайно, что у Стендаля весь материал романов, не имеющий прямого отношения к любовным чувствам героев, композиционно обособлен, сюжетно не актуализован и ощущается как отягчающий придаток. Иначе и не могло быть в силу внутренней несвязанности этих элементов. Нравоописательная часть романа, падая на особо выделенные суммарные страницы, захватывает нравы лишь в их самых общих и верхних чертах. Там, где он желал бы дать живую сцену, рисунок всегда быстро переходит в обобщенную рассудочно-описательную характеристику. В этих случаях или сам автор откровенно берет себе слово, или вверяет это речам и мыслям своих главных лиц (см., например, сцены в гостиной де ла Моль, на балу и др.; они почти целиком состоят из обобщенных сентенций и высказываний графа Альтамиры, Матильды или самого Жюльена).

В силу той же разорванности между психикой и конкретным бытом у Стендаля поступки и качества его главных героев, на которых сосредоточена нить основных психологических задач романа, совсем освобождены от общих реальных норм. Все главные персонажи Стендаля являются исключениями, всегда далеко выходящими за пределы своей среды. Они всегда поставлены в особое эстетически привилегированное положение. Жюльен всегда вызывает «ропот удивления». Он всюду странный, всюду несравненный: и среди родственников, и в доме Реналь, и в Безансоне среди семинаристов, и среди аристократии в доме де ла Моль. Мы никогда не видим, как он живет общей жизнью. В общей обстановке он иногда появляется, но лишь для того, чтобы удивить всех своими талантами и подчеркнуть свою непохожесть ни на что до сих пор известное. То же и Фабриций. Ему заранее предоставлены все привилегии удивляющего и обаятельного исключения. В гостиной он поражает изяществом беседы, в столкновении с врагом он безудержно храбр, в любви необычайно пылок и благороден, на церковном амвоне красноречив так, что театры перестают работать: вся публика устремляется слушать {171} его проповеди; он прекрасен даже тогда, когда играет в карты[[123]](#footnote-124).

В виде подобных же исключений представлены его героини: они подчеркнуто выдвинуты из общих условий и норм окружающей среды. И m‑me Реналь, и Матильда, и Клелия, и герцогиня Сенсеверина, каждая по-своему награждены такими качествами, которые заранее освобождают проявления их натуры от всех норм общего порядка. Тем самым для автора легко достигается возможность двигать и направлять поведение героев исключительно по мотивам абстрактно взятой «логики страсти», как ее понимал Стендаль.

## 3

Совсем иное в творчестве Толстого.

Толстой всюду борется с выделенностью, и, кроме того, он всюду конкретен.

У Толстого нет героев. Что это значит? Не в том дело, что в персонажах Толстого нет таких качеств, которые выводили бы человека за пределы средней, обычной, промежуточной нормы. Крепость ума и волевая выдержка Андрея Болконского, широкое добродушие, этическая требовательность и чистота натуры Пьера Безухова, душевная самостоятельность и независимая прямота общего поведения Левина, изящная женственность, ум и внутренняя одаренность Анны — все это такие черты, которые каждого из этих лиц в своей среде выделяют, заставляют относиться к ним или как к людям {172} «странным», или как к людям высшей внутренней силы. У Толстого они не «герои», но их легко было бы сделать «героями» в принятом, эстетически приподнятом смысле. Не в том также дело, что в романах Толстого нет лиц, которым вверяется ведущая концентрирующая роль. «Главные» персонажи сейчас же выделяются нашим сознанием, и роман, как и всегда, строится на стержневых фигурах. Иллюзия отсутствия выделенности достигается тем, что все проявления героя поставлены и распределены в своей среде. Каждая индивидуальность Толстого живет среди других индивидуальностей, в каждый данный момент столь же равноправных, самостоятельных, имеющих свой круг независимых качеств, мнений, пристрастий и влекущих интересов. Герой показан в общей массе, среди других, среди многих, он введен в общую атмосферу обычных пестрых проявлений и оценок. Помимо того особого положения, которое каждый персонаж занимает в силу своеобразия своей индивидуальности, Толстой не забывает той тысячи связей, которые на данный случай, на данном месте уравнивают его с другими и в бегущем, непрерывно меняющемся потоке жизни делают его одним из многих, поворачивают его разными сторонами среди множества ответных оценок и отношений.

У Толстого нет ни быта отдельно от психики, ни психики отдельно от быта. Нет и той разделенности в переживаниях, впечатлениях и мыслях одного и того же персонажа, какую мы отметили в рисунке Стендаля. Разные проявления психики у Толстого всегда слиты.

Известная концентрация внутреннего состава персонажа около какого-либо заданного центра свойственна всякому художественному образу, в том числе и образам Толстого. Каждый из персонажей представляет собою какую-то разновидность того общего явления или проблемы, какая в данном произведении подвергается художественной разработке.

Остановимся для примера на романе «Анна Каренина». Определенная собранность около заданного единства присутствует в каждом лице. Анна вся собрана около ее страсти к Вронскому. Все наполнение Анны от начала до конца определяется целями раскрытия моральных законов, которые обнаруживаются в данной ситуации и на которые имел в виду указать Толстой. {173} Собран и Левин. Его неуспокоенность, неустанное искание морального оправдания своей жизни и деятельности, что приводит его в конце концов к признанию требований добра и самоотвержения и связывает этот образ с Анной, — все это звучит в каждой странице, наполненной словами, поступками и общим поведением этого лица. История его любви к Кити тоже идет параллельно к отношениям Вронского и Анны. Образ Вронского явно оттеняет собой некоторую черту, иллюстрирующую общую тему семейных, преимущественно супружеских отношений. В той же теме явно разработаны Стива Облонский и Долли и такие эпизодические персонажи, как Бетси или Лиза Меркалова. В общей цепи идеологической системы романа, несомненно, находятся и такие персонажи, как Сергей Кознышев, Катавасов, Варенька. Следовательно, определенные границы изоляции и отбора существуют и в персонажах Толстого. Но все же здесь мы имеем нечто раздвигающее и парализующее эту изоляцию, нечто такое, что в читательской иллюзии дает возможность говорить о полноте, всесторонности и особенно ощутимой реальной жизненности образов Толстого. Откуда же является такое впечатление? Что его создает?

Прослеживая жизнь возникающего и развивающегося чувства, Толстой не отрывает его от полноты и разнообразия реального пребывания человека. Данную страсть, мысль, нужное ему явление или проблему Толстой погружает во всю бытовую наполненность человеческого бытия. Основная заданная тематическая струя живет не сама по себе, а в бесконечном погружении в некий разнообразный и могучий аккомпанемент захватывающих, сливающихся и пересекающихся воздействий и проявлений ежедневного бытового обихода. Конечно, вся сложность такого сопровождения стремится не выходить за пределы необходимо поставленных целей рисунка. Конечно, всякий эпизод, взятый во всей полноте бытового окружения, идет за направляющей темой, исходит от нее, ведет к ней и ее собою обслуживает. Это вовсе не безразличный перечень всякого рода бесчисленного множества мелочей. Всюду звучит целеустремленность отбора, диктующегося авторским пониманием происходящего. Но это единство сложнейшего многообразия движется и звучит как богатая симфония жизни, в то время как у Стендаля в таких случаях видим {174} лишь оголенную, препарированную рассудком абстракцию или же обрезки разрозненных и несогласованных, взаимно не связанных линий.

Сравним Жюльена и Левина. Основными, стержневыми моментами в концепции личности Левина, несомненно, являются, во-первых, его отношения к женщине, его семейственность, выраженная в особых чертах, которыми эта любовь противопоставлена любви Вронского и Анны и самой Анны к Вронскому; во-вторых, нравственный склад его натуры, чем он противопоставлен таким лицам, как Вронский, Облонский, Кознышев, Катавасов и др. Однако и любовь к Кити, и моральные искания в Левине живут не изолированно: и то и другое дано не только в непрерывном взаимном соотношении, но и в непрерывном взаимодействии с множеством бесчисленных обрамляющих мелочей, с которыми его личность входит в общий уклад ежедневного быта. Любящий Левин не перестает быть хозяином-помещиком. Он всегда, в каждый момент находится в кругу маленьких событий, ежедневных очередных забот, радостей, желаний, планов и огорчений. Толстой стремится охватить весь поток данного состояния. Поэтому рядом с любовью к Кити он не забывает очертить множество точек и пятен в сознании Левина, как будто бы посторонних для его чувств к Кити, но с которыми эти чувства живут рядом, входят в их массу, *изменяются вместе с ними*, звучат не отдельно, а как их общая часть и через это получают конкретную наполненность и многообразную бытовую выраженность.

У Вронского, в свою очередь, любовь к Анне перемежается и в каждый момент совмещается с множеством текущих второстепенных и, казалось бы, далеких фактов, волнений, огорчений, привычек и соображений. Вронский и Анна, Вронский и его мать, Вронский и его сестра, Вронский и его приятели Яшвин и Петрицкий, Вронский и Струговщиков — все это присутствует в нем всякий раз не в качестве обособленных эпизодов, а как сплетение, сплошной сгусток нитей и импульсов, толпящихся в его сознании, взаимно проникающих друг в друга, задерживающих, осложняющих и направляющих основной поток его порывов и в то же время составляющих собою сложнейшую ткань какого-то целостного единства этого образа. Даже Анна, нарисованная, казалось бы, в исключительной сосредоточенности на {175} чувствах к Вронскому, мужу и сыну, все же во множестве наполняющих каждую сцену мелочей открыта читателю в атмосфере какой-то многосторонней и сложной жизни. Анна у Облонских, Анна у Бетси, Анна в обращении с мужем, с сыном, с знакомыми, Анна наедине с собой — все это дано в ярких сценах во взаимном столкновении и совмещении и с непрерывным привлечением бегущих обиходных мелочей. И читатель, не отклоняясь от главного, видит Анну как бы во всей исчерпанности ее существа. Таким образом, выделенность образа из общей ткани жизни нивелируется и устраняется.

## 4

В изображении отдельных переживаний Стендаль также не знает конкретности, детальности и наглядной живой ощутимости. И это, конечно, опять находится в связи с его невосприимчивостью к бытовому выражению психики. Стендаль идет по преимуществу путями вербального обозначения чувства. Чувства названы, но не показаны. Ему нечем заполнить сцену. Круг его представлений о внешних обнаружениях психики очень ограничен. Он оперирует весьма немногими условными и поверхностными признаками эмоций, которые в литературе были приняты от далеких традиций XVII и XVIII веков. Желая быть сколько-нибудь разнообразным, он варьирует детали лишь в рамках степени их интенсивности и всюду впадает в чудовищные преувеличения. Чаще всего фигурируют традиционные слезы. Всякое волнение, радостное, горестное, при всякой обстановке у всех персонажей вызывает увлажнение глаз, потоки слез, судорожные рыдания и т. п. Из иных оттенков привлекаются побледнение, краснота лица, стесненное дыхание, затем всякие содрогания, трепетания, судороги, онемение, обмороки, приступы бешенства и т. п.

Примеры можно брать почти на каждой странице. Жюльен объясняется с Матильдой: «Оскорбленное чувство душило ее (Матильду. — *А. С.*), она *залилась слезами*, и Жюльен увидел, что она *задыхается. Руки его онемели*, до того велико было усилие, к которому обязывала его политика». «Ах, прости меня, друг мой, — прибавила она, бросаясь перед ним на колени, — презирай меня, {176} если хочешь, но люби меня, я не могу жить без твоей любви. И она *упала в обморок*». Вот пример оттенков в изменении лица: к «Как? — спросил граф, *бледнея*… Его все увеличивающаяся *бледность* показывала, что он говорит правду…» «Граф был *бледен*, расстроен и так дрожал, что вынужден был схватиться за спинку кресла». «Она (герцогиня. — *А. С*.) скрестила руки… совершенная *бледность* сменила прежние краски, которые одушевляли ее прекрасное лицо…» «В противоположность им обоим, у него было *красное* лицо и беспокойный вид». В качестве особого оттенка для крайне острого переживания Стендаль придумывает особую стадию того же побледнения: «Фабриций ничего не сказал, но его глаза судорожно закрылись, и он сделался еще *бледнее*, чем был, хотя казалось, это было уже невозможно. В эти мгновения жгучей боли его *бледность* принимала *зеленоватый оттенок*».

При изображении сложных переживаний Стендаль оперирует несколькими выделенными линиями и размещает их по разным моментам в виде особо изолированных вспышек или сталкивает их в форме чисто логической дискуссии. Толстой ведет сразу огромный комплекс противоречивых линий, непрерывно актуализуя каждую из них в каждом моменте поведения.

Возьмем для сопоставления наиболее совпадающие ситуации у того и у другого романиста. M‑me Реналь при сближении с Жюльеном страдает сознанием нарушения долга по отношению к мужу. Подобное положение переживает у Толстого Анна. Но как это происходит у Стендаля и Толстого? У Стендаля весь процесс внутренних мучений m‑me Реналь сведен к констатированию отдельных противоположных состояний. Конкретного наполнения рисунок не имеет. Стендаль сообщает о страданиях m‑me Реналь, но, в сущности, их никак не представляет. А когда желает представить, сейчас же впадает в общие фразы и шаблонные преувеличения: «Эта минута была ужасна; душа ее переживала *неизвестные* ощущения. Вчера она вкусила *неизведанное* блаженство, теперь она погрузилась в страшное несчастье. Она не имела никакого понятия о таких страданиях; они *помрачали ее рассудок*. На одну минуту у нее явилась мысль сознаться мужу, что она боится полюбить Жюльена. Это дало бы ей возможность {177} говорить о нем. К счастью, она припомнила правило, преподанное ей теткой накануне свадьбы. Оно говорило об опасности каких бы то ни было признаний мужу, который в конце концов все-таки ее господин. В порыве отчаяния она ломала себе руки. Ее осаждали образы самые противоречивые и мучительные» и т. д.

В романе имеется момент, где мучительное состояние m‑me Реналь развертывается в целую сцену. Но и здесь, кроме голого обозначения и преувеличенных жестов, опять ничего не находим. К сожалению, нет возможности выписать эти страницы. Здесь находят себе применение все испытанные способы обнаружения страдания: конвульсивные отталкивания, онемение, столбняк и больше всего словесно-риторические излияния, восклицания и сентенции.

У Толстого тоже имеются такие повороты. Но известное брожение психики у него никогда не бывает лишь механическим чередованием противоположностей. Они у него слиты и идут непрерывно вместе, лишь, в зависимости от разных обстоятельств, меняясь во взаимном преобладании и соотношении. В Анне с начала и до конца романа непрерывно совершается процесс борьбы с преобладанием то одной, то другой стихии, но с постоянным присутствием и той и другой.

Внутреннее состояние Анны все время обрисовывается в каких-то двух планах. Одна сторона — это та, которая свободно выбивается на поверхность душевного поля, овладевает поступками, санкционируется волей и выражается в свободных проявлениях, другая живет где-то в скрытой глубине, оттеснена от сознания и пребывает в каких-то темных интимно-замкнутых тайниках. Под натиском обстоятельств и различных перемен вырастают кризисы, задолго подготовленные и как бы предсказанные рядом предшествующих картин и сцен. Это непрерывное сплетение открывается сразу, с первых же страниц, где появляется Анна. Сначала в области оттесняемой сферы находится ее зародившееся чувство к Вронскому. Радостно возбужденный поток первого увлечения в тысяче мелочей непрерывно переплетается с ощущением чего-то недолжного, которое заставляет Анну возникшее в ней чувство прятать от ясности своего сознания. Наоборот, после сближения положение сознательно оттесняемой сферы займет противоположная {178} стихия, та, которая противостоит и мешает радости страсти (мысли и чувства, связанные с сыном, с мужем, сознание ложности и унизительности своего положения и проч. — все это теперь Анна прячет от себя). И в каждом этапе Толстой никогда не забудет в верхний слой самочувствия и самообнаружения продвинуть напоминание о противоречиях внутреннего слоя. Рисунок получает непрерывный драматизм и многоголосую усложненность. При этом, как и всюду у Толстого, и здесь ни в какое сравнение со Стендалем не может идти постоянная связанность отдельных переживаний с конкретной атмосферой обстановки, насыщенность рисунка мельчайшими проявлениями бытового окружения.

## 5

Специально аналитические задания Стендаля, при его узкорационалистических методах, обязывали его к многочисленным разъяснениям. Стендаль непрерывно разъясняет, многое говорит непосредственно от себя, еще больше от лица персонажей в диалогах, а больше всего во внутренних монологических размышлениях. Персонажи по каждому поводу ведут контроверсию своих сомнений, побуждений, анализируют побуждения других, подводят итоги, устанавливают позицию дальнейшего поведения, которое потом, в свою очередь, явится или иллюстрацией к сделанным разъяснениям, или новым поводом для новых разъяснений. При этом каждое размышление сохраняет все черты ясности и отчетливости хорошо формулированных логических построений. Самый процесс размышлений Стендаль опять не конкретизует, не учитывает в нем тех особенностей, которые делают и это явление, взятое само по себе, элементом общего потока психики, поставленной в какие-то конкретные условия данного момента и данных качеств личности. У Стендаля размышляют все и всегда одинаково стройно, отчетливо, с сохранением всех правил литературно-закругленной речи. Пояснения автора, саморазъяснения персонажей, речь персонажей в подставных комментирующих или докладывающих диалогах всюду сливаются в одну стилистически неразличимую ткань.

{179} Иногда логическое спокойствие такого монолога Стендаль стремится оживить элементами эмоциональной окраски. В результате получается смесь логически упорядоченных рассудочных доводов со взрывами риторической цветистой декламации, с вопросами и восклицаниями и другими признаками фразеологической патетики.

Толстой тоже пользуется иногда монологическими размышлениями персонажей. Напрасно здесь указывают на Стендаля как на его предшественника и учителя. Такой способ обнаружения персонажа настолько был распространен в литературе XVIII и первой половине XIX века, что нет надобности в этом случае Толстого связывать непременно со Стендалем. Это одинаково свойственно и Руссо, и Мариво, и Прево, и Бенжамену Констану, и Мюссе, и др. А главное, монолог у Толстого имеет совсем иной вид. Толстой перестраивает рационалистическую конструкцию монолога в направлении того же приближения к бытовому самоощущению. Ни логически упорядоченные сочетания условных или альтернативных суждений, ни фразеологическая стройность декламации не могли удовлетворить его художественных требований. Его монолог стремится приблизиться к наибольшей иллюзии живого процесса эмоционально-мыслительного акта как сложного клубка сталкивающихся мыслей, чувств и разнообразных побуждений. От бытового окружения персонаж не изолируется и в эти моменты внутренних остановок и размышлений. Действительность, непрерывно вторгаясь в сознание, своими толчками неустанно разрывает взятый ход мысли на множество раздробленных линий. От этого меняется вся структура речевого выражения монолога. Теряется систематичность построения, бегущие ассоциации рвут начатую фразу, вся речевая ткань приобретает отрывистость, незаконченность и как бы случайность связей. Самый ход мыслей и чувств при этом непрерывно связывается с наплывом мелких воздействий внешней обстановки данного момента (см. размышления Михайлова, Праскухина, Козельцова, Оленина, особенно отчетливо эти принципы построения внутреннего монолога обнаруживаются в «Анне Карениной», например, в монологах Долли, когда она едет к Анне, и еще больше в размышлениях Анны, когда она едет на вокзал, в конце романа).

## **{****180}** 6

Находят сходство в стиле Толстого и Стендаля, но это — очевидное недоразумение.

Говорят о простоте в стиле Стендаля. И сам он много раз заявлял о своих стремлениях в этом направлении. Действительно, много страниц в его романах написано в тоне докладывающей сухости. Но в общем строе речи, особенно когда дело касается эмоциональных моментов, Стендаль не прост. Он декламирует. Его риторика не имеет свободного блеска и яркого размаха, бледна и бессодержательна. Но это не простота, а только бесцветность. «Это было восхитительно», «он был великолепен», «он был обаятелен в эту минуту», «он был вне себя от счастья», «никогда он не испытывал такого страдания», «никогда он не был так счастлив», «кто может описать чрезмерность блаженства Жюльена?», «Матильда была обворожительна, никакими словами нельзя передать чрезмерного его восхищения» — подобными фразами пестрит каждая страница.

Ни о какой простоте не может быть речи и тогда, когда Стендаль дает сцену с диалогами. И фразы персонажа, и все ремарки автора о сопровождающих жестах и поступках одинаково строятся в тоне откровенной риторической приподнятости.

Выпишем один пример. Герцогиня делает подарок Ферранте. Между ними происходит следующая сцена: «Ферранте! — воскликнула она. — Вы необыкновенный человек!» «Он вернулся как будто бы недовольный, что его задерживают. Лицо его было великолепно в эту минуту». «Возьмите, — сказала герцогиня, подавая ему футляр из оливкового дерева, — тут все брильянты, какие у меня остались; они стоят пятьдесят тысяч франков». — «О сударыня, вы меня унижаете! — воскликнул Ферранте, с ужасом отшатываясь от нее. Лицо его совершенно изменилось. — Ведь я не увижу вас до тех пор, пока дело не будет сделано…» — «“Возьмите, я этого хочу”, — прибавила герцогиня с таким высокомерным видом, что Ферранте был сражен: он положил футляр в карман и вышел. Дверь закрылась за ним. Герцогиня снова вернула его. Он вошел с беспокойным видом. Герцогиня стояла посреди зала: она бросилась в его объятия. Через минуту Ферранте был почти без чувств от счастья; герцогиня освободилась из его объятий {181} и глазами указала ему на дверь». В таком тоне написаны сцены и между Матильдой и Жюльеном, Клелией и Фабрицием.

Простота в стиле Толстого в постоянной конкретности его рисунка. Эмоция у него говорит языком вещей и движений.

Стендаль далек от бытовой конкретности, и его выражение душевных состояний устремляется всегда на проторенные пути риторической декламации.

Толстой по-новому подошел к реальному идейному и душевному наполнению жизни, открыл сложность и пестроту душевных состояний. Мысли и чувства изображаемых лиц стали в его творчестве впервые раскрываться в обычной бытовой распределенности среди множества всяких привходящих и сопутствующих впечатлений.

В этом состоит то основное, что резко отделяет художественный метод Толстого от той прежней литературно-исторической традиции, к которой принадлежит Стендаль[18](#_e_n_18).

# **{****182}** Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Воина и мир»[19](#_e_n_19)

## 1

Едва ли кто-нибудь сомневается в том, что образ Кутузова в романе «Война и мир» находится в непосредственной связи с философско-историческими рассуждениями Толстого в том же романе. Однако эта связь часто понимается очень односторонне.

В литературе об этом романе самым распространенным является мнение, что Толстой, сообразно своей философско-исторической теории, представил Кутузова совсем бездеятельным, отказывающимся от своей воли, слепо подчиняющимся независимому от него ходу вещей и своими распоряжениями как главнокомандующего лишь санкционирующим то, что само собою складывалось в стихийном ходе обстоятельств. Обычно при этом указывают, что на военном совете перед Аустерлицким сражением Кутузов спит, что в Царевом-Займище он остается равнодушным к донесениям генералов и к представляемым военным проектам, что в Бородинском сражении он лишь инертно одобряет то, что происходит без его участия, что на военном совете в Филях он опять спит и во всех последующих событиях при преследовании бегущей армии Наполеона сознательно уклоняется от всякого вмешательства в стихийное движение войск. В параллель припоминаются замечания Толстого о том, что в истории все совершается по воле «провидения», что люди являются лишь орудиями этого провидения, что всякие попытки руководить историческими событиями и творить историю всегда бесплодны, что Кутузов понимал, {183} что «есть что-то сильнее и значительнее его воли», и «умел отрекаться от участия в этих событиях».

О пассивности Кутузова, изображенного Толстым, говорили современники при первой публикации романа. П. Бартенев рассказывал: «Помогая графу Л. Н. Толстому в первом издании его “Войны и мира”, мы указывали ему неосновательность в изображении Кутузова (который якобы ничего не делал, читал романы и переваливался грузным старческим телом с боку на бок)»[[124]](#footnote-125).

Рецензент романа в «Биржевых ведомостях» говорил о том, что Кутузов у Толстого «не знал, что делать»[[125]](#footnote-126). В «Голосе» писали, что Кутузов автором сочувственно выделен только потому, что он «ничего не делал как главнокомандующий, не принимал никаких мер, не составлял никаких планов и пассивно покорялся обстоятельствам»[[126]](#footnote-127). Там же упрекали Толстого в том, что он «изображает Кутузова в день Бородинской битвы совершенно бездействующим и только для формы озирающим поле сражения и выслушивающим донесения адъютантов»[[127]](#footnote-128). Наконец, говоря о всем движении событий, с недоумением указывали, что в романе Толстого «отечественная война разыгралась без всякого руководящего участия со стороны главнокомандующего»[[128]](#footnote-129).

Такое мнение о полной бездеятельности Кутузова, сочиненной Толстым в угоду его предвзятой философско-исторической теории, часто повторяется и в настоящее время как нечто совершенно бесспорное, очевидное и не подлежащее никаким сомнениям.

Вот некоторые примеры.

В статье Н. Коробкова «Кутузов — стратег» о Кутузове, изображенном Толстым, говорится: «Его Кутузов, так хорошо известный по “Войне и миру”, — это спокойный, мудрый фаталист, провидящий будущее и старающийся только не мешать неизбежности развивающихся событий. Его роль и качества полководца этим исчерпываются. Он так далек от личного активного воздействия на ход войны, что непритворно дремлет на совете в Филях, рассеянно слушая важные доклады, думает об обеде, {184} и личное спокойствие интересует его гораздо больше, чем вопрос о том, “кого назначат начальником артиллерии”. В таких мелочах он заранее на все согласен»[[129]](#footnote-130).

В статье С. Бычкова «Роман “Война и мир”» о том же сказано так: «Автор “Войны и мира” всюду стремится отметить, что Кутузов был лишь мудрым наблюдателем событий, что он ничему хорошему не мешал, но в то же время ничего не организовывал. В соответствии со своими историческими взглядами, в основе которых лежало отрицание роли личности в истории и признание извечной предопределенности исторических событий, Толстой раскрывает образ Кутузова как пассивного созерцателя, являвшегося якобы лишь послушным орудием в руках провидения»[[130]](#footnote-131).

Рядом с такими безоговорочными мнениями о полной пассивности Кутузова, изображенного Толстым, имеются и другие, не менее распространенные мнения, которые в какой-то степени учитывают и представленную Толстым деятельную сторону в Кутузове. В этом случае критик или исследователь, замечая какой-нибудь момент деятельности Кутузова в «Войне и мире», воспринимает такой момент как нечто внутренне несовместимое с предполагаемой пассивностью и уличает Толстого в непоследовательности. При этом такая непоследовательность объясняется как противоречие в Толстом между плохим мыслителем и хорошим художником.

При опубликовании романа такая точка зрения была высказана в статьях генерала М. Драгомирова. Приводя известное размышление Андрея Болконского о Кутузове, М. Драгомиров останавливается на его словах о том, что Кутузов «все выслушает… все поставит на свое место», и по этому поводу замечает: «Нельзя лучше очертить то, что требуется от полководца… Кутузов сам ничего не придумывал, положим, но он выбирал, кого слушать, кого нет, следовательно, он был главным деятелем; в практике идея принадлежит не тому, кто первый ее высказал, но тому, кто берет на себя решимость ее осуществить, с ответственностью за последствия осуществления». {185} Далее, цитируя слова Андрея Болконского о том, что Кутузов «умеет отрекаться от участия в этих событиях, от своей личной воли», М. Драгомиров приходит в недоумение: «Каким образом человек, свободный в выборе любого из делаемых ему предложений, может, вместе с тем, отречься от участия в событиях, получающих то или другое направление *именно в зависимости от того, что этот человек выбирает*, отказываемся понять, да едва ли кто бы то ни было понять возьмется»[[131]](#footnote-132).

Далее, говоря о Бородинском сражении, М. Драгомиров одобрительно отзывается о той сцене, где Кутузов дает решительную отповедь Вольцогену, сообщавшему о будто бы происшедшем замешательстве русских войск. В этом эпизоде М. Драгомиров подчеркивает пример влиятельности полководца, «от которого зависит даже неблагоприятную весть повернуть на пользу делу…». «Приняв это в соображение, — продолжает М. Драгомиров, — придется признать за личностью главнокомандующего несколько иное значение, чем кажется автору “Войны и мира”. Автор сам себе лучший критик: как только он принимается за живописание событий, он сам бьет наголову свои теоретические измышления».

То же самое М. Драгомиров говорит по поводу военного совета в Филях (перед оставлением Москвы), где Толстой показывает Кутузова «в минуту страшной решимости». «В “Войне и мире”, — заключает здесь М. Драгомиров, — два человека: артист и мыслитель; и первый при каждом удобном случае бьет наголову второго»[[132]](#footnote-133).

О подобных же противоречиях в образе Кутузова писали в «Голосе»: «Но, желая подвести и Кутузова под ту же рамку “бессознательного” участия в событиях, автор невольно впадает в противоречие с самим собою». На совете в Филях «видно, что он (Кутузов. — *А. С*.) один понимает значение событий и не только умеет покоряться им, но даже как бы владеет ими». «Неужели не воинская заслуга со стороны человека, который, несмотря на общее в войске стремление к наступательному образу действий, несмотря на энергические настояния всех {186} окружающих, несмотря на ропот всей России, несмотря даже на самые положительные повеления со стороны государя и горькие упреки, сыпавшиеся на него с высоты трона за кажущееся бездействие, устоял на своем и, так сказать, вопреки России, спас армию?»[[133]](#footnote-134)

Вспоминались и другие факты из поведения Кутузова, «опровергавшие» теорию Толстого: озабоченность Кутузова после разгрома Мака, вывод Кутузовым русской армии из угрожавшей ей тогда опасности, умение Кутузова воспользоваться благоприятными обстоятельствами и ошибками неприятеля[[134]](#footnote-135), разумное согласие Кутузова с одними предложениями и несогласие с другими[[135]](#footnote-136). Из всего этого делается вывод о различиях у Толстого между его теоретической мыслью и художественной непосредственностью.

О тех же противоречиях в образе Кутузова, вызванных противоречиями между Толстым-художником и Толстым-мыслителем, продолжают писать и в настоящее время. «В образе Кутузова, — говорится в одной из недавних статей о Толстом, — скрещиваются обе линии, параллельно развиваемые в последних двух томах “Войны и мира”, третьем и особенно четвертом, — линия художественного повествования и линия философско-исторических отступлений. Естественно, что это внесло противоречия в образ великого полководца». «Толстой… отрицает… роль личности в истории». Это положение Толстой «пытался проиллюстрировать деятельностью Кутузова. И отсюда — противоречие в образе великого полководца». «Вступая в прямое противоречие со своими философскими положениями, Толстой рисует Кутузова как полководца, действующего по заранее обдуманному плану, как подлинного организатора победы русских войск над наполеоновской армией. Значение воли, ума и полководческого таланта Кутузова Толстой особенно подчеркнул в его решении дать Бородинское сражение»[[136]](#footnote-137).

В последних словах этой цитаты имеются большие неточности, но здесь нам важно лишь отметить пример {187} распространенного понимания образа Кутузова как механического соединения противоположных представлений, разместившихся порознь в «Толстом-художнике» и «Толстом-мыслителе»[[137]](#footnote-138).

Во всех этих примерах связь образа Кутузова с философско-исторической теорией Толстого усматривается лишь там, где считается возможным говорить о пассивности Кутузова, и, наоборот, там, где говорится о проявлении руководящей деятельности Кутузова, объявляется отпадение Толстого от своей теории, чудесно не замечаемое им самим.

Но действительно ли философско-историческая теория Толстого в романе «Война и мир» исключает всякую руководящую деятельность и от исторического деятеля не требует ничего, кроме пассивной покорности стихийно складывающимся обстоятельствам? Действительно ли о деятельности Кутузова Толстой говорит лишь там, где описывает его поведение как художник, и никогда об этой деятельности не говорит, никогда ее не обозначает, если о том же Кутузове он рассуждает обобщенно, как историк-«мыслитель»?

## 2

По Толстому, в историческом процессе осуществляется скрытая ведущая целесообразность. Для каждого человека деятельность в ее субъективных целях является сознательной и свободной, но в сложении итогов многих и разных деятельностей получается не предусматриваемый и не сознаваемый людьми результат, осуществляющий волю «провидения». Чем более отдельные люди связаны в своей деятельности с другими людьми, тем более они служат «необходимости», то есть тем более их воля переплетается, сливается с волею многих других людей и через то становится менее субъективно свободной. С этой точки зрения общественные или государственные {188} деятели являются наименее субъективно свободными и наиболее вынужденными сообразовываться с общими обстоятельствами и подчиняться необходимости.

В огромном большинстве этот закон люди выполняют неведомо для себя, слепо, ничего не зная, кроме своих частных целей. И лишь «великие люди» оказываются способными в некоторой мере отрешиться от узко личного, проникнуться целями понятой ими совершающейся общей необходимости и, таким образом, стать в своей деятельности сознательными проводниками высшего общего смысла истории.

Таков Кутузов. Он, с одной стороны, как и все другие люди, не знает и не может знать конечные цели «провидения» и поэтому многое осуществляет «бессознательно», неведомо для себя, но вместе с этим Кутузов в каких-то своих пределах ощущает общий смысл событий, отдается ему и, таким образом, осуществляет общее не только «бессознательно», но и сознательно. Это и сообщает деятельности Кутузова особый характер, отличающий его от всех других исторических деятелей, представленных в «Войне и мире». Кутузов отличается от них не тем, что они «действуют», а он «бездействует», а тем, что он действует иначе, чем они.

Действия Кутузова не являются исключением; наоборот, исключение представляют моменты бездействия, которые всегда получают особое объяснение. Кутузов действует всюду, где его выводит автор: как в конкретно-художественных эпизодах, так и в обобщенной философско-исторической характеристике[[138]](#footnote-139).

В Браунау, вопреки требованиям австрийского командования, Кутузов решительно отказывается защищать Вену. Имея свой план для действия русских войск, он быстро переходит на левый берег Дуная, атакует дивизию Мортье и разбивает ее.

В Кремсе пишется диспозиция для Багратиона, отправляющегося по его приказанию к Шенграбену.

При Аустерлице Кутузов страдает от того, что его власть стеснена присутствием Александра и командованием Вейротера. Пассивность Кутузова на военном совете {189} перед Аустерлицем Толстой объясняет не равнодушием его или безучастным ожиданием неизбежности, а связанностью в присутствии Александра.

В обрисовке состояния Кутузова после смотра в Царевом-Займище Толстым подчеркивается его нерасположение к ненужным позам и фразам в обстановке официальной парадности.

Считают, что Толстой здесь известными словами Андрея Болконского высказал оправдание инертности Кутузова как главнокомандующего. Эти слова часто приводятся как доказательство авторской защиты полного отказа Кутузова от собственной воли. «Он понимает, — думает Андрей Болконский о Кутузове, — что есть что-то сильнее и значительнее его воли, — это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение и, ввиду этого значения, умеет отрекаться от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое»[[139]](#footnote-140).

Эти слова, если их брать в полном тексте, не могут быть приняты за отказ от всякой деятельности. Они означают не что иное, как признание необходимости разумного включения личной воли исторического деятеля в объективную логику вещей. Мудрый деятель, понимая смысл событий, умеет отказаться «от своей личной воли, направленной на другое», то есть от воли, не соответствующей этой объективности. Личную деятельность и ведущую необходимость Толстой здесь не противопоставляет, не взаимоисключает, но говорит о них как о едином, не усматривая в этом единстве никакого логического противоречия.

Приведем выдержку из черновых текстов, где речь идет о том же сочетании личной деятельности с сознанием повелевающей необходимости: «Заслуга, великая заслуга Кутузова — и едва ли был в России другой человек, имевший эту заслугу, — состояла в том, что он своим старческим созерцательным умом умел видеть необходимость покорности неизбежному ходу дел, умел и любил прислушиваться к отголоску этого общего события и жертвовать своими личными чувствами для общего дела».

{190} Нельзя сомневаться в том, что Толстой, говоря об отказе «от своей личной воли, направленной на другое», и о «покорности общему ходу дел» имел в виду не безвольную беспечность Кутузова (как это часто трактуется в критике), а особый характер, особый тип его деятельности, воодушевленной и обоснованной требованиями объективной (внеличной) необходимости. Эта особенность Кутузова в романе оттеняется характеристикой других исторических лиц, которые в своей деятельности руководствовались «личными соображениями».

В описании поведения Кутузова при Бородинском сражении у Толстого опять речь идет не о его «пассивности», а о его напряженной деятельности, как представлял себе Толстой деятельность полководца в ее разумном содержании.

У Толстого о Кутузове здесь сказано: «Он не делал никаких распоряжений, а только соглашался или не соглашался на то, что предлагали ему». «Соглашался или не соглашался», — следовательно, делал выбор, производил оценку и своим согласием или несогласием направлял движение.

Далее Толстой пишет: «Он выслушивал привозимые ему донесения, отдавал приказания, когда это требовалось подчиненными; но, выслушивая донесения, он, казалось, не интересовался смыслом слов того, что ему говорили, а что-то другое в выражении лиц, в тоне речи доносивших интересовало его. Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся с смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сражения не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти».

В какой мере можно одобрить все эти положения, характеризующие, но Толстому, роль полководца, — это другой вопрос. Сейчас, когда речь идет о наличии деятельности у Кутузова, нам здесь важно подчеркнуть слова: «руководил ею, насколько это было в его власти». Таким образом, Кутузов и здесь представлен не пассивным, но всею волею своей выполняющим то, что он считал в его положении самым важным. «Общее выражение {191} лица Кутузова, — добавляет Толстой, — было сосредоточенное, спокойное внимание и напряжение, едва превозмогавшее усталость слабого и старого тела».

В дальнейшем повествовании о всем ходе войны Толстой непрерывно держит в фокусе внимания внутреннюю энергию и волю Кутузова, опирающуюся на логику всех обстоятельств. При оставлении Москвы и далее Кутузов у Толстого всюду имеет свою сознательно поставленную систему действий и противостоит всяким давлениям, какие могли бы помешать его целям (давление из Петербурга со стороны царя, интриги в штабе, карьеризм и честолюбие полководцев и проч.).

В специальной главе, где Толстой в обобщенных положениях определяет историческое величие Кутузова, говорится опять не о его «пассивности», а о его деятельности, деятельности сознательной, проникнутой едиными целями, последовательной и осуществляющей задачи ведущей исторической необходимости.

«Действия его (Кутузова. — *А. С.*), — пишет Толстой, — все, без малейшего отступления, все направлены к одной и той же цели, состоящей в трех делах: 1) напрячь все свои силы для столкновения с французами, 2) победить их и 3) изгнать из России, облегчая, насколько возможно, бедствия народа и войска».

Все, что было вне этих целей или мешало их выполнению, все это со стороны Кутузова встречало решительное сопротивление. Только когда французы были изгнаны, Кутузов, остановившись в Вильно, прекратил свою деятельность.

Известно, что из всех исторических деятелей в романе «Война и мир» только один Кутузов выделен автором как «великий человек». Величие его Толстой видит в том, что он целью своей личной деятельности поставил цель общей необходимости. Кутузов, по словам Толстого, «постигая волю провидения», «подчинял ей свою личную волю».

В чем, по Толстому, состояло у Кутузова его постижение воли «провидения», на этом необходимо особо остановиться.

Эту «силу прозрения» некоторые понимают в том смысле, что у Толстого Кутузов наперед предугадывает {192} исход совершающихся событий и поэтому считает возможным находиться в полной беспечности: «… это спокойный, мудрый фаталист, провидящий будущее и старающийся только не мешать неизбежности развивающихся событий»[[140]](#footnote-141). В действительности у Толстого речь идет не об этом. Кутузов в «Войне и мире» меньше, чем другие, считает возможным наперед знать сложение ожидаемых обстоятельств. Как и другие, по Толстому, Кутузов, например, не мог знать и не знал, как сложится Бородинское сражение. По описанию Толстого, Бородинское сражение произошло без прямых намерений Наполеона и Кутузова и далеко не по тем планам, какие намечали обе стороны. «Давая и принимая Бородинское сражение, — писал Толстой, — Кутузов и Наполеон поступили непроизвольно…»

И после Бородинского сражения, и после оставления Москвы Кутузов долго находится в постоянной и мучительной тревоге. Следовательно, о том, что Кутузов наперед «прозревает» ход и результат событий, никакой речи быть не может.

Не может быть речи и о том, что Кутузов у Толстого постигает волю «провидения» в ее конечных провиденциальных целях. Там, где Толстой говорит о необозримой многопричинности событий и конечной «таинственности» воли «провидения» в истории, в этом контексте Кутузов ничем от других людей не отличается, он в этом случае становится в ряд со всеми участниками событий, в том числе и с Наполеоном, и с Александром, и с простым солдатом, и с московской барыней, по своим мотивам выезжавшей из Москвы.

Кутузов выделен Толстым в том отношении, что «один в противность мнению всех мог угадать так верно значение народного смысла события» и «ни разу во всю свою деятельность не изменил ему». Иначе сказать, не о конечном, общемировом прозрении Кутузова идет речь у Толстого, а о прозрении, взятом в пределах «общего», но лишь национально-исторического «народного» значения. Об этом и говорит Толстой, когда утверждает, что Кутузов один понимал тогда «весь громадный смысл события».

{193} С этой особенностью Кутузова как «великого человека» в романе сочетается присущее Кутузову верное нравственное чувство. О связи этой черты Кутузова с общей философско-исторической концепцией Толстого будет речь несколько ниже.

## 3

Вопрос об источниках философско-исторических взглядов Толстого пока мало изучен. В специальной литературе было высказано мнение, что философско-исторические взгляды Толстого, выраженные им в романе «Война и мир», явились результатом непосредственного влияния на него главным образом со стороны М. Погодина и С. Урусова[[141]](#footnote-142). Едва ли это так.

Тем лицам, которые в период работы Толстого над романом были его личными собеседниками по вопросам истории (М. Погодин, П. Бартенев, Ю. Самарин, С. Урусов, С. Юрьев), его концепция стала известна только тогда, когда она у него уже сложилась, когда в основной части его исторические рассуждения были уже написаны и даже напечатаны в IV томе романа[[142]](#footnote-143), вышедшем в середине марта 1868 года, и в статье «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”», помещенной в «Русском архиве» в том же марте 1868 года. По поводу этой статьи М. Погодин обратился к Толстому 21 марта 1868 года с письмом: «Вчера прочел Ваше объяснение (Несколько слов…). Вас занимает старый извечно новый вопрос о предопределении и libre arbitre, свободе и необходимости. Это есть тайна истории… Посылаю Вам книжицу, изданную мною 30 лет назад… Прочтите и скажите Ваше мнение: она для Вашей мысли представит несколько замечаний». На это письмо Толстой ответил: «Меня очень обрадовало Ваше письмо… Мысли мои о границах свободы и зависимости и мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минуту занял меня. Мысли эти плод всей умственной работы моей {194} жизни и составляют нераздельную часть того миросозерцания, которое бог один знает какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье… За книгу благодарю. Прочту и уверен, что найду подтверждение своего взгляда»[[143]](#footnote-144).

Таким образом, книжку М. Погодина Толстой мог прочитать, когда его взгляды уже получили печатное выражение. Вопрос о возможности непосредственного влияния этой книги на вышедший в 1868 году IV том «Войны и мира» тем самым снимается. Кроме того, смысл приведенных писем свидетельствует, что и личных бесед по этим вопросам между ними до тех пор не было. И впоследствии едва ли Толстой в этой книге М. Погодина мог почерпнуть что-либо новое для себя. Небольшая книжка М. Погодина содержит в себе короткие отрывочные заметки по разным вопросам всеобщей истории. В конце книги помещена лекция Погодина «О всеобщей истории». В лекции, в частности, говорится о сочетании в истории начал свободы и необходимости. Погодин ни в какое истолкование этого сосуществования не входит, объявляет его неприкосновенной «тайной» и предостерегает молодых историков, чтобы они не соблазнялись примером «некоторых немецких философов», стремившихся постичь эту «тайну». В другом месте, без всякой связи с иными заметками, помещенными в книге, имеется следующий «афоризм»: «Каждый человек действует для себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняется другой, высший план, и из суровых, тонких, гнилых нитей биографических сплетается каменная ткань истории»[[144]](#footnote-145). Вот все, что в этой книжке имеет некоторое тематическое сходство с тем, что по вопросам истории говорится в романе Толстого.

Что касается С. Юрьева, С. Урусова и Ю. Самарина, то из писем Толстого известно, что «исторические мысли» Толстого при опубликовании соответствующих частей романа для них были новостью. В письме Толстого к С. А. Толстой от 18 января 1869 года имеется сообщение: «Исторические мысли мои поразили очень Юр[ьева] {195} и Урусова и очень оценены ими; но с Самариным, вовлекшись в другой философский спор, и не успели поговорить об этом» (83, 160). Такое сообщение могло последовать только в том случае, если до сих пор с этими собеседниками у Толстого не было обмена этими «историческими мыслями».

В 1868 году появилась книга С. Урусова «Обзор кампаний 1812 и 1813 годов…». В предисловии автор сообщает, что его исследование написано в связи с появлением романа «Война и мир». «Суждения автора (Толстого. — *А. С*.) о причинах войны 1812 года и взгляд его на военные события внушили мне мысль искать исторические законы, преимущественно же законы войн, с помощью математического анализа»[[145]](#footnote-146). В последующем изложении С. Урусов ссылается на рассуждения Толстого о многих причинах, вызвавших вторжение Наполеона в пределы России, и на изображение в «Войне и мире» второго периода войны 1812 года[[146]](#footnote-147). Все это свидетельствует о том, что на этом этапе (1868 год) не С. Урусов был побудителем для философско-исторических рассуждений Толстого, а Толстой для Урусова.

## 4

Обращаясь к общей философско-исторической традиции, которая могла повлиять на Толстого[[147]](#footnote-148), замечаем прежде всего давнюю известность и сравнительную распространенность мысли об осуществлении в истории некой объективной целесообразности средствами частных целей и поступков, которые в общем сложении дают непредвиденный объективный результат. Такая мысль по разным поводам и в разном применении высказывалась многими.

У Адама Смита эта мысль является руководящей, когда речь идет о соотношении индивидуальных и общественных {196} выгод. Например, говоря об употреблений частного капитала на поддержку отечественной промышленности, Адам Смит пишет: «Разумеется, обычно он (“отдельный человек”, владелец частного капитала. — *А. С*.) и не имеет в виду содействовать общественной пользе и не сознает, насколько он содействует ей. Предпочитая оказать поддержку отечественной промышленности, а не иностранной, он имеет в виду лишь свой собственный интерес, а направляя эту промышленность таким образом, чтобы ее продукт обладал максимальной стоимостью, он преследует лишь собственную выгоду, причем в этом случае, как и во многих других, он невидимой рукой направляется к цели, которая совсем и не входила в его намерения… Преследуя свои собственные интересы, он часто более действительным образом служит интересам общества, чем тогда, когда сознательно стремится служить им»[[148]](#footnote-149). В какой-то мере подобные выражения сходствуют с тем, что говорит Толстой о сложении индивидуальных целей в некий общий непредвиденный результат. Но по различию объектов, к которым применяется эта общая мысль тем и другим автором, едва ли можно говорить об их прямой преемственности.

Ту же мысль Толстой мог встретить в статье Канта «Идея о всеобщей истории с космополитической точки зрения». Кант здесь говорит о подчиненности явлений человеческой свободы общим законам. Через индивидуальное осуществляется общее. В игре страстей, в антагонизме частных побуждений отдельных людей и целых народов неведомо для самих людей, помимо их намерений, в итоге создается преемственное в поколениях поступательное движение общих целей природы. В этом принципе имеется общность с исходными положениями Толстого. Однако у Канта совсем нет аналогичной Толстому направленности этой мысли к истолкованию исторических событий и к пониманию деятельности исторических лиц.

В поле зрения Толстого могли также оказаться некоторые аналогичные положения Шеллинга в его «Системе трансцендентального идеализма». По Шеллингу: «Через самое свободу и по мере того, как я полагаю {197} себя действующим свободно, совершенно бессознательно, т. е. без всякого моего к тому содействия, должно возникать нечто мною не предусмотренное»; при всем разнообразии действия людей, при самой их широкой произвольности все же волей-неволей они приводят «нас к тому, на что мы и не рассчитывали», приводят даже «наперекор нашей воле»[[149]](#footnote-150). Однако у Шеллинга эта тема развивается лишь в самой широкой абстракции, собственно истории тоже еще нет.

В наибольшей близости к содержанию рассуждений Толстого находится ряд методологических принципов Гегеля, изложенных во вводной главе к его «Философии истории». Здесь совпадает целый комплекс идей. Рядом с этим, как увидим ниже, Толстой в «Войне и мире» в некоторых важных для него пунктах полемизирует с Гегелем, но полемизирует, оперируя теми же понятиями и категориями, которые являются у него общими с гегелевскими.

Все это побуждает поставить вопрос о возможности непосредственного влияния на Толстого этой книги Гегеля[[150]](#footnote-151).

## 5

В биографических материалах, касающихся Толстого, имеются сведения, которые на первый взгляд говорят о полной невосприимчивости Толстого к сочинениям Гегеля.

В письме к Н. Н. Страхову от 17 декабря 1872 года Толстой, положительно отзываясь о книге Н. Страхова «Мир как целое», с неудовольствием отмечает помещенные там две выписки из Гегеля. «Я не понимаю, — жалуется он, — прочтя несколько раз, ни единого слова. Это моя судьба с Гегелем… Менее всего понимаю, как с вашей ясностью может уживаться этот сумбур» (61, 348). Н. Н. Страхов в ответном письме, видимо, по поводу {198} этих слов Толстого, упомянул о его «идиосинкразии к Гегелю»[[151]](#footnote-152).

В «Записях» С. А. Толстой имеется упоминание о том, что Толстой, занимаясь философией, «считал Гегеля пустым набором фраз»[[152]](#footnote-153).

Рядом с этим упоминания о Гегеле в переписке Толстого и в его произведениях свидетельствуют, что он вполне сознательно и обдуманно реагировал на разные особенности философии Гегеля. В письме к Н. Н. Страхову от 17 мая 1876 года он отмечает «гегельянский характер» доказательств в статье Ю. Самарина по поводу сочинений Макса Мюллера (62, 276). В философии Вл. Соловьева он указывает гегелевские влияния. Н. Страхов по этому поводу писал Толстому 1 января 1875 года: «Ваше мнение о Соловьеве я разделяю; хоть он явной отрицается от Гегеля, но втайне ему следует»[[153]](#footnote-154).

С философией Гегеля Толстому приходилось сталкиваться по разным поводам и в разные годы жизни. Первое знакомство относится к молодым годам. В трактате «Так что же нам делать?» Толстой писал: «Когда я начал жить, гегельянство было основой всего: оно носилось в воздухе, выражалось в газетных и журнальных статьях, в исторических и юридических лекциях, в повестях, в трактатах, в искусстве, в проповедях, в разговорах. Человек, не знавший Гегеля, не имел права говорить; кто хотел познать истину, изучал Гегеля. Все опиралось на нем…» (25, 332).

Ближайшими собеседниками молодого Толстого по общим вопросам мировоззрения в ту пору были гегельянцы. Б. Чичерин, В. Боткин, А. Дружинин, Ю. Самарин (тогда гегельянец), К. Аксаков — все в разной степени и по-разному были проникнуты философией Гегеля, различно на нее реагируя, но неизменно считаясь с нею и следуя ей хотя бы в самой постановке вопросов. Правда, такой законченный гегельянец, как Б. Н. Чичерин, не считал Толстого «философом», но тут в большой мере сказались и профессионализм Чичерина, свысока смотревшего на Толстого как на самоучку, «вообразившего {199} себя мыслителем, призванным поучать мир»[[154]](#footnote-155), и тогдашняя неуверенность в себе Толстого, а главное, тут сказалось огромное различие в тех критериях, с какими Толстой и Чичерин подходили к оценке идейной жизни.

Во всяком случае, основные идеи Гегеля уже тогда Толстому были известны, и надо предполагать, что во время философских чтений в работе над романом «Война и мир» Гегелю Толстым было уделено большое внимание. Отметим, что в черновых рукописях Толстого, относящихся к роману «Война и мир», среди философов, обсуждавших вопрос о свободе воли, им назван и Гегель (15, 226).

Упоминания о Гегеле в письмах и бумагах Толстого увеличиваются в конце 70‑х и начале 80‑х годов в связи с переживаемым тогда кризисом. С середины 80‑х годов полемическое внимание Толстого к Гегелю было связано с его работой над трактатом «Что такое искусство?».

Толстой не раз упоминает о свойственной Гегелю «запутанности выражений» (69, 96), о недостатках и трудностях его «изложения» (62, 221 – 223). Однако решающее значение для нерасположения Толстого к Гегелю, разумеется, имела не «запутанность выражений». Та же «запутанность выражений», по его словам, была свойственна и Канту (69, 96), но это не помешало Толстому с восхищением прочитать «Критику практического разума» (64, 102, 104 – 106).

У Гегеля Толстой порицал нравственный индифферентизм. «Выводы этой философской теории, — писал он, — потакали слабостям людей. Выводы эти сводились к тому, что все разумно, все хорошо, ни в чем никто не виноват» (25, 331 – 332). В трактате «Так что же нам делать?» гегелевское учение рассматривается как пример недопустимой и вредной философии, где «оправдывается власть одних над другими» (25, 317, 327). Именно в этом для Толстого состояла «узость», «низменность» философии Гегеля. Учение Гегеля об искусстве Толстой характеризует как порочный эстетизм, оторванный от нравственности (30, 47 – 48, 262, 264; 53, 302; 57, 77).

При определении связей (в положительном или в отрицательном смысле) рассуждений Толстого в «Войне и мире» с «Философией истории» Гегеля нельзя не учитывать {200} разницы между обоими авторами в их основной теме.

Главной темой для Толстого был вопрос о роли личности в истории. В связи с этим Толстой говорит о многопричинности исторических событий, о роли исторических деятелей, о природе власти, о свободе и необходимости, о «провидении», о сознательном и бессознательном в поведении людей, о целях и результатах их деяний и проч.

Толстой не касается самого содержания ведущих целей «провидения»; он стремится лишь подчеркнуть независимость выполнения этих целей от намерений людей и подчиненность всех событий некоторым общим тенденциям, выходящим за пределы людских сознательных побуждений. Конечные цели истории человечества, находящиеся в воле «провидения», у Толстого остаются неведомыми. В философии истории Гегеля, наоборот, это является главным, а те вопросы, которые были ведущими для Толстого, занимают подчиненное место. Гегель их касается лишь постольку, поскольку ему надо сказать, какими средствами пользуется дух для того, чтобы реализовать свою идею[[155]](#footnote-156).

Мысль о том, что в деятельности людей, выполняющих свои частные цели, одновременно осуществляются и некоторые иные, объективные, «общие» цели, эта мысль одинаково и для Толстого и для Гегеля является самой первой в трактовке всего комплекса общих для них вопросов: о свободе и необходимости, о человеке как самостоятельной единице и как орудии «провидения», об объективной функции людских «страстей», о преимуществах и о пределах сознательного и бессознательного начала в «великих людях» и проч.

Толстой, говоря о причинах войны 1812 года, пишет: «Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей… Царь — есть раб истории. История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей».

То же самое Толстой говорит о всех участниках войны. «Они боялись, тщеславились, радовались, негодовали, {201} рассуждали, полагая, что они знают то, что они делают, и что делают для себя, а все были непроизвольными орудиями истории и производили скрытую для них, но понятную для нас работу. Такова неизменная судьба всех практических деятелей… Провидение заставляло всех этих людей, стремясь к достижению своих личных целей, содействовать исполнению одного огромного результата, о котором ни один человек (ни Наполеон, ни Александр, ни еще менее кто-либо из участников войны) не имел ни малейшего чаяния».

Всякое действие является одновременно сознательным и бессознательным: сознательным по отношению к индивидуальным целям исполнителя и бессознательным по отношению к тем непредвиденным результатам, которые не содержались в сознаваемых целях исполнителя[[156]](#footnote-157).

У Гегеля об этом говорится так: «… живые индивидуумы и народы, ища и добиваясь своего, в то же время оказываются средствами и орудиями чего-то более высокого и далекого, о чем они ничего не знают и что они бессознательно исполняют» (стр. 25). «Во всемирной истории благодаря действиям людей вообще получаются еще и несколько иные результаты, чем те, к которым они стремятся и которых они достигают, чем те результаты, о которых они непосредственно знают и которых они желают; они добиваются удовлетворения своих интересов, но благодаря этому осуществляется еще и нечто дальнейшее, нечто такое, что скрыто содержится в них, но не сознавалось ими и не входило в их намерения» (стр. 27). «Всеобщее все же содержится в частных целях и осуществляется благодаря им» (стр. 25).

Для обозначения частных целей и личной, субъективной воли деятелей Гегель пользуется термином «страсти», поясняя, что в этом случае он имеет в виду «вообще деятельность людей, обусловленную частными интересами, специальными целями, или, если угодно, эгоистическими намерениями» (стр. 23). «Эта неизмеримая масса желаний, интересов и деятельностей является орудием и средством мирового духа, для того чтобы достигнуть {202} его цели, сделать ее сознательной, осуществить ее» (стр. 24 – 25).

Толстой о том же говорит так: «И все для исполнения предназначенной цели употребляется невидимым машинистом и берется во внимание: и пороки, и добродетели, и страсти, и слабости, и сила, и нерешительность — все, как будто стремясь к одной своей ближайшей цели, ведет только к цели общей».

О великих людях, об их «прозрении» или «проницательности» у Гегеля говорится очень сходно с тем, что Толстой говорит о Кутузове. Гегель считает, что «великие люди», с одной стороны, как и все, подчинены общему закону: они являются бессознательными орудиями высших целей. Но рядом с этим они в известной мере и сознательно служат целям «всеобщего»: они не сознают «идеи вообще», но все же проникают в «ближайшую ступень в развитии их мира» (стр. 29).

Кроме этих главных положений, общих для исторической теории Толстого и Гегеля, отметим некоторые частности, тоже указывающие на преемственные связи между ними.

Толстой в судьбе Кутузова, исторический подвиг которого не получил при его жизни должного признания, видит проявление общего трагического положения великих людей среди толпы, неспособной их понять «В 12‑м и 13‑м годах, — пишет Толстой, — Кутузова прямо обвиняли за ошибки. Государь был недоволен им. И в истории, написанной недавно по высочайшему повелению[[157]](#footnote-158), сказано, что Кутузов был хитрый придворный лжец, боявшийся имени Наполеона и своими ошибками под Красным и под Березиной лишивший русские войска славы — полной победы над французами.

Такова судьба не великих людей, не grand-homme, которых не признает русский ум, а судьба тех редких, всегда одиноких людей, которые, постигая волю провидения, подчиняют ей свою личную волю. Ненависть и презрение толпы наказывают этих людей за прозрение высших законов».

О таком же положении великих людей говорится и в книге Гегеля: «… если мы бросим взгляд на судьбу этих {203} всемирно-исторических личностей, призвание которых заключалось в том, чтобы быть доверенными лицами всемирного духа, оказывается, что эта судьба не была счастлива… Они рано умирают, как Александр, их убивают, как Цезаря, или их ссылают, как Наполеона на остров Св. Елены». Всегда находятся «завистливые люди, которых раздражает великое, выдающееся, которые стремятся умалить его и выставить напоказ его слабые стороны» (стр. 29).

Здесь же у Гегеля имеется еще одна частность, которая нашла свой отзвук в «Войне и мире». У Гегеля сказано: «Они (всемирно-исторические личности. — *А. С*.) появлялись не для спокойного наслаждения, вся их жизнь являлась тяжелым трудом… Когда цель достигнута, они отпадают, как пустая оболочка зерна» (стр. 30). Толстой описание последних дней Кутузова заканчивает словами: «Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен, Россия освобождена и поставлена на высшую степень своей славы, русскому человеку, как русскому, делать больше было нечего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер».

Все, что сближает Толстого с Гегелем, направлено у Толстого на обоснование ограниченного значения индивидуальной воли и признание объективной необходимости, подчиняющей волю человека своим условиям и своим законам. В характеристике Кутузова эта теория являлась принципом, объясняющим особенности его личной деятельности. Отсюда выводились его сдержанность и его сосредоточенное внимание к общему сложению обстоятельств, которым он, не теряя своей целеустремленности, должен был подчинять свою волю. Учение Гегеля о соотношении свободы и необходимости помогало Толстому представить своеобразие поведения Кутузова как результат понимания общего хода вещей и как проявление целенаправленности, сознательно подчиненной народной необходимости.

Исходная основа философии Гегеля, также и философии самого Толстого, не позволила этой теории выйти за пределы фатализма. «Необходимость» Гегелем трактуется как ведущая сила «мирового духа» или «провидения»; также и Толстой ту же «необходимость» или совокупность причин в конце концов возводит к воле и целям «провидения». В конечном итоге воля людей утрачивает {204} всякое значение, а движущей силой истории оказывается некая потусторонняя (нечеловеческая) воля. Толстой не хотел называть себя «фаталистом»[[158]](#footnote-159), но по принятому основному принципу неизбежно им оказывался. В этом состоит главный идейный порок исторической теории Толстого. Этот порок отразился и в концепции образа Кутузова: «необходимость» иногда оказывалась акцентированной в ущерб «свободе».

Резкое несогласие с Гегелем у Толстого было в вопросе об оценке «великих людей». Гегель деятельность великих людей освобождает от моральной оценки и нравственной ответственности. «То, чего требует и что совершает в себе и для себя сущая конечная цель духа, то, что творит провидение, стоит выше обязанностей, вменяемости и требований, которые выпадают на долю индивидуальности по отношению к ее нравственности». «Таким образом, дела великих людей, которые являются всемирно-историческими индивидуумами, оправдываются не только в их внутреннем бессознательном значении, но и с мирской точки зрения. Но нельзя с этой точки зрения предъявлять к всемирно-историческим деяниям и к совершающим их лицам моральные требования, которые неуместны по отношению к ним» (стр. 64).

Точка зрения Толстого составляет прямую противоположность такому устранению нравственных требований. Для Толстого самая основа задач, которые ставит себе великое деяние великого человека, имеет нравственный характер. Вопреки репутации «великого тела», какую имел у многих Наполеон (в том числе у Гегеля), Толстой не признает его великим не только потому, что не находит у него должного понимания значения совершавшихся событий, участником которых он был, но и потому, что во всех делах его усматривает лишь эгоистические, жадные, честолюбивые претензии, совершенно пренебрегающие требованиями добра.

Ничтожество Наполеона, по Толстому, состоит в том, что он «никогда, до конца жизни, не мог понимать… ни добра, ни красоты, ни истины, ни значения своих поступков, которые были слишком противоположны добру и правде, слишком далеки от всего человеческого, для того чтобы он мог понимать их значение. Он не мог {205} отречься от своих поступков, восхваляемых половиной света, и потому должен был отречься от правды и добра и всего человеческого».

Определения «величия», допускающие игнорирование и нарушение законов добра и правды, вызывают у Толстого удивление и возмущение: «Нет ужаса, который бы мог быть поставлен в вину тому, кто велик.

“C’est grand!” — говорят историки, и тогда уже нет ни хорошего, ни дурного… И никому в голову не придет, что признание величия, неизмеримого мерой хорошего и дурного, есть только признание своей ничтожности и неизмеримой малости… И нет величия там, где нет простоты, добра и правды». Полемика Толстого именно с Гегелем явно ощущается в словах, заканчивающих обобщенную характеристику Кутузова. Гегель, порицая тех, кто подходит к «великим людям» с нравственными требованиями, вспоминает поговорку: «Известна поговорка, что для камердинера не существует героя… не потому, что последний не герой, а потому, что первый — камердинер» (стр. 31).

Толстой, подчеркивая нравственную высоту Кутузова, вспоминает ту же поговорку, сообщая ей противоположный смысл. «И только это чувство (“народное чувство”. — *А. С*.) поставило его на ту высшую человеческую высоту, с которой он, главнокомандующий, направлял все свои силы не на то, чтоб убивать и истреблять людей, а на то, чтобы спасать и жалеть их. Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история.

Для лакея не может быть великого человека, потому что у лакея свое понятие о величии».

## 6

При рассмотрении вопроса о возникновении и исторической оценке образа Кутузова в романе «Война и мир» необходимо учитывать и еще одно обстоятельство.

В тех материалах, которыми располагал Толстой, деятельность Кутузова, его роль в Отечественной войне 1812 года раскрывались предвзято, неполно и во многом искаженно. На литературе о Кутузове долго сказывалось {206} нерасположение к Кутузову со стороны царской власти.

Царь Александр I по отношению к Кутузову вел какую-то двойную игру. С одной стороны, Кутузову оказывались всякие знаки признательности. В октябре 1811 года за боевые заслуги в войне против Турции ему был присвоен титул графа. В июле 1812 года за победоносное окончание войны с Турцией и заключение Бухарестского договора он был награжден титулом «светлейшего князя». За Бородинское сражение в августе 1812 года Кутузов был произведен в генерал-фельдмаршалы. За победу при Тарутине был награжден золотой шпагой. После разгрома войск Наполеона при переправе через Березину ему был присвоен титул «Смоленского». В Вильно Кутузов был награжден орденом св. Георгия I степени. После смерти Кутузова Александр I направляет рескрипт Е. И. Кутузовой с патриотическим, трогательным соболезнованием[[159]](#footnote-160).

Рядом со всеми этими внешними знаками благоволения в секретных, негласных проявлениях Александр I выражал по отношению к Кутузову недоверие и явную неприязнь. Назначение Кутузова главнокомандующим происходит против воли Александра, под давлением общественного мнения. В письмах и в частных разговорах Александр выражал свое неудовольствие по поводу этого назначения. Царь говорил своим приближенным: «Публика хотела назначения его (Кутузова. — *А. С.*), я назначил его: что касается меня, то я умываю себе руки…»[[160]](#footnote-161). В письме к своей сестре Екатерине Александр писал: «В Петербурге я увидел, что решительно все были за назначение главнокомандующим старика Кутузова. Это было на устах у всех. Зная этого человека, я вначале противился его назначению, но когда Растопчин письмом от 5 августа сообщил мне, что вся Москва желает, чтобы командовал Кутузов… мне оставалось только уступить единодушному желанию, и я назначил Кутузова…»[[161]](#footnote-162)

{207} Несколько позже царь писал Барклаю де Толли, что назначение Кутузова было сделано им вопреки «собственным убеждениям»[[162]](#footnote-163). Д. П. Бутурлин, автор «Истории Отечественной войны», рассказывал: «Государь не доверял ни высоким военным способностям, ни личным свойствам Кутузова»[[163]](#footnote-164). О том же рассказывали граф Е. Ф. Комаровский[[164]](#footnote-165), П. В. Чичагов[[165]](#footnote-166), П. С. Молчанов[[166]](#footnote-167) и др.

Толстой отметил это двойственное отношение царя к Кутузову при описании их встречи в Вильно: «Государь быстрым взглядом окинул Кутузова с головы до ног, на мгновенье нахмурился, но тотчас же, преодолев себя, подошел и, расставив руки, обнял старого генерала». «Оставшись наедине с фельдмаршалом, государь высказал ему свое неудовольствие за медленность преследования, за ошибки в Красном и на Березине и сообщил свои соображения о будущем походе за границу». «На другой день были у фельдмаршала обед и бал, которые государь удостоил своим присутствием. Кутузову пожалован Георгий I степени; государь оказывал ему высочайшие почести; но неудовольствие государя против фельдмаршала было известно каждому. Соблюдалось приличие, и государь показывал первый пример этого; но все знали, что старик виноват и никуда не годится».

Положение главнокомандующего не избавило Кутузова от попыток царя вмешиваться в его действия, навязывать ему свои планы. После Бородинского сражения Александр I направляет Кутузову план поражения Наполеона, составленный в Петербурге. Кутузов отклонил неприемлемую для него главную часть этого плана, сохранив свой план действий[[167]](#footnote-168).

Решение Кутузова оставить Москву повлекло за собою со стороны Александра I особое следствие, порученное комитету министров, с целью связать действия {208} Кутузова непосредственным правительственным контролем.

Движение русских войск у Тарутина и у Малоярославца было царю стратегически непонятно, и он в письме от 30 октября 1812 года опять выразил Кутузову свое недовольство[[168]](#footnote-169).

Царь входил в личную сочувственную переписку с лицами, подчиненными Кутузову, но враждебно к нему настроенными и желавшими его смещения (Беннигсен, Барклай де Толли, Растопчин, Чичагов), и тем самым содействовал росту всяких интриг и нарушению авторитета главнокомандующего.

Барклай де Толли 24 сентября 1812 года писал царю, что Кутузов «не знает другого высшего блага, как только удовлетворение своего самолюбия», что он доволен «тем, что достиг крайней цели своих желаний, проводит время в совершенном бездействии»[[169]](#footnote-170), и проч.

Беннигсен настойчиво навязывал Кутузову свои планы, старался всячески подчеркнуть свое значение. Встречая со стороны Кутузова противодействие, он в донесениях и письмах к царю порочил его как ленивца и медлителя, совсем не имеющего воинского таланта[[170]](#footnote-171).

Растопчин, после тою как Кутузов понял его неосновательность и совсем отстранил от себя, в письмах к царю и другим лицам не переставал грубо бранить Кутузова, не пренебрегая явной клеветой. В письмах к Александру I от 8 сентября 1812 года он писал: «Князя Кутузова больше нет — никто его не видит; он все лежит и много спит. Солдат презирает и ненавидит его». В письме от 13 сентября, опять упоминая о «нерешительности и ничтожестве начальника», Растопчин добавляет: «Уже четыре дня Кайсаров подписывает бумаги вместо князя, подделываясь под его почерк; потому что князя никто не видит, он ест и спит целый день. Беннигсен на все лады им руководит»[[171]](#footnote-172).

{209} Чичагов ненавидел Кутузова со времени Турецкой войны. Чувствуя за собою поддержку со стороны царя, он развязно выражал неуважение к главнокомандующему[[172]](#footnote-173).

К этому надо прибавить враждебное отношение к Кутузову со стороны иностранных представителей, в частности, со стороны представителя английского правительства при штабе русской армии генерала Вильсона. Это враждебное отношение Вильсона к Кутузову важно отметить и потому, что потом оно выразилось в книгах Вильсона о войне 1812 года[[173]](#footnote-174), имевших продолжительное влияние на освещение деятельности Кутузова в последующей иностранной и русской исторической литературе о войне 1812 года. Кутузов противодействовал Вильсону в его стремлениях использовать русскую войну в корыстных английских целях и поэтому вызывал у Вильсона неприязнь и желание отстранить его от командования русской армией. Он поддерживал всякие интриги, направленные против Кутузова, и в этом смысле влиял на царя. В письмах к Александру I и в своей книге о войне 1812 года Вильсон говорил о неспособности Кутузова, отрицал его влияние на ход военных событий и приписывал его заслуги Беннигсену и Толю.

Двойственность в отношении к Кутузову со стороны царя и окружавших его высокопоставленных лиц отразилась на той исторической литературе об Отечественной войне 1812 года, которая возникала в кругах, близких к власти. Здесь тоже рядом с пышным, декоративным почтением и славословием в повествовании о конкретных действиях и распоряжениях Кутузова как главнокомандующего систематически допускается умаление его заслуг.

В сочинении Д. Бутурлина «История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812 году» Кутузов в основном представляется лишь исполнителем стратегических {210} идей и Планов самого царя Александра. В заслугу Александру ставится назначение Кутузова главнокомандующим, хотя Д. Бутурлину было хорошо известно, что на это назначение Александр I согласился против своей воли. Сам Д. Бутурлин рассказывал графу Е. Ф. Комаровскому, что царь не доверял Кутузову и «вверил ему судьбу России и свою судьбу… единственно потому, что Россия веровала в Кутузова»[[174]](#footnote-175). В книге же своей Д. Бутурлин пишет так: «Князя Голенищева-Кутузова… государь император назначил главнокомандующим всех российских армий, употребленных против Наполеона… Впоследствии мы увидим, что самое событие в полной мере оправдало сей мудрый поступок императора Александра»[[175]](#footnote-176). Оставление Москвы Д. Бутурлин тоже представляет как проявление мудрости самого царя. Это, пишет Д. Бутурлин, «неслыханное пожертвование… довольно показывало твердость российского правительства, решившегося скорее всем пожертвовать, нежели преклониться под постыдное иго»[[176]](#footnote-177).

Сочинение А. И. Михайловского-Данилевского «Описание Отечественной войны в 1812 году» не было принято в том виде, в каком его представил автор. Оно подверглось исправлениям, производившимся по указанию Николая I и лично им самим. В чем состояло недовольство царя, об этом говорится в опубликованном впоследствии дневнике А. И. Михайловского-Данилевского. В записи от 21 февраля 1838 года он приводит следующие слова, сказанные ему министром государственных имуществ Киселевым: «Сегодня обедал я у государя, и во весь обед речь шла о вас. Государь только и говорил о вашем сочинении. Движение народное, сказал он, выставлено прекрасно, также и общее воспламенение, mais l’aide de camp de Koutousoff perce. Данилевский часто хвалит Кутузова там, где надобно бы было его критиковать»[[177]](#footnote-178).

Сообразно целям правительства при переработке была выдвинута роль царя Александра I: он «был лучезарным {211} светилом, которое все грело и оживляло»[[178]](#footnote-179). При таком общем направлении всего сочинения самостоятельные действия Кутузова не могли быть освещены должным образом.

Тем не менее в сочинении Михайловского-Данилевского роль Кутузова в Отечественной войне 1812 года характеризуется много полнее, чем в других предшествовавших и многих последовавших обзорах. Михайловский-Данилевский, адъютант Кутузова, являлся личным свидетелем деятельности Кутузова. Кроме того, он в своем сочинении использовал многие свидетельства других полководцев и иной, обильно им собранный фактический материал. Толстой книги А. И. Михайловского-Данилевского ценил более, чем других авторов.

Превратно и искаженно роль Кутузова в войне 1812 года представлена в сочинении М. И. Богдановича «История Отечественной войны 1812 года». Богданович находился под влиянием иностранных авторов К. Клаузевица и Т. Бернгарди, которые были по-своему заинтересованы в умалении заслуг Кутузова.

Клаузевиц в войне 1812 – 1813 годов состоял при штабе русской армии. В 1834 году вышла его книга, в которой утверждалось, что Кутузов в войне 1812 года имел такие задачи, которые превышали его способности, «которые его умственный взор не привык охватывать и для разрешения которых он все же не обладал достаточными природными дарованиями»[[179]](#footnote-180). Кутузов у Клаузевица выступает как человек вялый, бездеятельный, неспособный к большому военному руководству и поэтому в самые ответственные моменты войны пассивно остававшийся в стороне. Кутузов, по его словам «представлял лишь абстрактный авторитет»[[180]](#footnote-181). Клаузевиц стремился показать, что вообще русские полководцы неспособны выполнять широкие стратегические задачи, и всюду подчеркивал заслуги Барклая, Вольцогена, Толя и собственные.

Такой же тенденции держался немецкий историк Т. Бернгарди. В 1856 году Бернгарди под видом записок {212} графа Толя опубликовал свое произведение[[181]](#footnote-182), в котором средствами произвольных домыслов характеризовал Кутузова как человека, совсем лишенного всякой инициативы и неспособного к разумному пониманию дела. Кутузов будто бы, возложив все на Толя, сам совсем устранился от руководства и лишь пассивно принимал то, что ему старательно разрабатывал и рекомендовал Толь.

По поводу этих «Записок» Бернгарди П. Бартенев сообщал: «Еще при жизни графа Толя была сделана подобная же попытка умалить и даже совершенно отвергнуть заслуги князя Кутузова и приписать весь успех русского оружия графу Толю, якобы иноземцу (каким он отнюдь не был), в руках которого русская сила была лишь слепым орудием. Такое мнение выразил в печати, если не ошибаемся, генерал Водонкур по поводу изданной на французском языке книги Д. П. Бутурлина о войне 1812 года». Далее П. Бартенев привел письмо К. Ф. Толя от 12 августа 1824 года к Д. П. Бутурлину, напечатанное во французской газете «Journal des Débats» 24 января 1825 года. В этом письме К. Ф. Толь категорически отвергал всякие попытки умалить заслуги Кутузова[[182]](#footnote-183). После выхода книг Бернгарди сын генерала К. Ф. Толя К. К. Толь просил Бутурлина печатно объявить о том, что книги Бернгарди не соответствуют ни характеру его отца, ни его действительным мемуарам[[183]](#footnote-184).

Для М. Богдановича Клаузевиц и Бернгарди являлись самыми «достоверными» источниками. В его «Истории» не раз упоминается о бездействии Кутузова, о его нерешительной медлительности и нераспорядительности в разные моменты войны: в Бородинском сражении, в Тарутинском маневре, в ходе битвы под Малоярославцем, {213} в сражении под Красным. При этом М. Богданович не допускал даже возможности сравнивать Кутузова как полководца с его «гениальным противником», то есть с Наполеоном[[184]](#footnote-185).

После выхода IV тома «Войны и мира» в 1868 году Богданович с высоты «науки» презрительно отозвался о «разногласии с историками» в романе «Война и мир» и о «верхоглядстве» автора этого романа[[185]](#footnote-186). Немного позднее тоже от имени «науки» А. Витмер обличал Толстого в плохой осведомленности и особенно рекомендовал ему изучать Богдановича, «сочинение которого», по его словам, «вместе с Шамбре и Бернгарди может по справедливости считаться главным источником для изучения эпохи 1812 года»[[186]](#footnote-187).

В черновиках «Войны и мира» имеются замечания о сочинении Богдановича, где Толстой говорит о его механической компилятивности и, в частности, о слепом следовании книгам Бернгарди. Приводя слова Богдановича о том, что Кутузов ничего не делал для разгрома убегающих французов и тем самым ослаблял нравственное влияние русских войск[[187]](#footnote-188), Толстой далее записал: «Слово в слово это странное место переписано из Bernhardi… У Bernhardi это сказано для того, чтобы показать, что французское войско еще было в тех же кадрах… и что слава покорения Наполеона принадлежит немцам. И странная натяжка эта у Bernhardi понятна, но в книге, по высочайшему повелению написанной, не узнаешь другой причины этой переписки, как то, что хорошо в умной книге написано, дай и я напишу». «В позорной книге, заместившей по времени даровитое произведение Михайловского-Данилевского, нет ни одной мысли, кроме того, что стратегия и тактика — очень полезные науки, так как их учат в большом доме и за большие деньги, и ни одной страницы, которую нельзя было бы заменить выпиской — смотри Тьера, Михайловского-Данилевского, Bernhardi и т. д.».

{214} Отмечая противоречивое и разное отношение к Кутузову в «науке» и в народе, Толстой в «Войне и мире» стремился осуществить «научное» осознание величия Кутузова в соответствии с непосредственным народным чувством. Для этого ему нужно было преодолеть ложную трактовку, которую он встречал в наиболее принятых тогда книгах и материалах. В противоположность предвзятым представлениям о «бездеятельности» и «неспособности», о которых говорили Вильсон, Беннигсен, Чичагов, Клаузевиц, Бернгарди, Богданович и другие, Толстой раскрывал во всем поведении Кутузова деятельную сущность и присутствие разумного и высокого принципа.

Если, по словам Клаузевица, роль Кутузова в Бородинском сражении равнялась «почти нулю»[[188]](#footnote-189), если Богданович писал, что во время Бородинского сражения Кутузов находился в отдаленном месте от битвы и «не мог иметь непосредственного влияния на ход сражения»[[189]](#footnote-190), то у Толстого Кутузов в Бородинском сражении, как было уже сказано выше, при внешнем спокойствии, напряженно и сосредоточенно следил за ходом сражения и влиял на него в том, что для успеха он считал наиболее важным.

Известно, что все боевые события при отступлении французов (Тарутинское сражение, битву у Малоярославца, сражения при Красном, при Березине) Толстой освещал как совершавшиеся не столько по воле Кутузова, сколько помимо и даже вопреки его воле. Тем не менее, если сравнить трактовку Толстого с тем, что писалось об этом в тогдашней исторической литературе, то следует признать, что трактовка Толстого была защитой Кутузова против всей официальной и светской историографии. У Вильсона, у Бернгарди, у Богдановича, в воспоминаниях Ермолова, Чичагова, Беннигсена при описании всех этих событий Кутузов представляется какою-то ненужною фигурой, имевшей лишь декоративное значение и совершенно лишенной сколько-нибудь разумной влиятельности. Толстой во всех этих случаях не оспаривает сдержанности Кутузова, но его сдержанность, по Толстому, — не леность, не равнодушие, не вялая {215} и холодная опасливость, а непрерывное присутствие последовательной и целенаправленной мысли, воодушевленной чувством своей всенародной ответственности.

Во всех наступательных действиях русских войск при бегстве французов Толстой всюду подчеркивает сдерживающие стремления Кутузова, вызванные желанием, чтобы изгнание французов из России осуществлено было при наибольшем облегчении «бедствий народа и войск». «Все высшие чины армии хотели отличиться, отрезать, перехватить, полонить, опрокинуть французов, и все требовали наступления.

Кутузов один все силы свои… употреблял на то, чтобы противодействовать наступлению». «Люди русского войска были так измучены этим непрерывным движением по 40 верст в сутки, что не могли двигаться быстрее». «Русские, умиравшие наполовину, сделали все, что можно сделать и должно было сделать для достижения достойной народа цели, и не виноваты в том, что другие русские люди, сидевшие в теплых комнатах, предполагали сделать то, что было невозможно».

Все эти строки показывают, в какую сторону направлен был полемический пафос Толстого в его характеристике действий Кутузова.

Черты сдержанности в Кутузове, его стремление ввести войну в пределы лишь крайней необходимости, скромность и серьезность Кутузова, полное отсутствие с его стороны честолюбивой игры войною — все эти черты, воспринимавшиеся многими как «пассивность», «неспособность», «леность» и «бездеятельность», были показаны Толстым в Кутузове как ведущие принципы, направленные против карьеристской и тщеславной жадности придворных и аристократических верхов в защиту народной простоты и правды («нет величия там, где нет простоты, добра и правды»).

Учение о зависимости воли исторического деятеля от условий внеличной объективной необходимости, требование включения личной воли в пределы необходимости, перспектива объективной многопричинности событий и связанная с этим зависимость и ограниченность личных возможностей — все это предостерегающе направлялось против произвольного и тщеславного прожектерства, в защиту проницательности и гуманности сдержанного Кутузова.

{216} Образ Кутузова в «Войне и мире» среди исторической литературы того времени выступает как глубоко положительное явление. В «Войне и мире» Кутузов впервые в последовательном идейном обосновании был показан как великий полководец и как народный герой. В этом смысле в истории изучения и освещения деятельности фельдмаршала М. И. Кутузова образ Кутузова в «Войне и мире» для своего времени был большим шагом вперед.

Несколько иной будет оценка образа Кутузова в «Войне и мире», если учесть достижения исторической науки в связи с новыми материалами, которые стали известны в последующее, особенно в советское время. Тогда надо говорить о том, что стратегический гений М. И. Кутузова у Толстого остался недостаточно раскрытым, что военное руководство Кутузова в отдельных сражениях и в организации всего хода борьбы с наполеоновскими войсками в «Войне и мире» представлено недостаточно и проч. Путем сопоставления соответствующих страниц романа с работами П. А. Жилина, Л. Г. Бескровного, Н. М. Коробкова, Н. Ф. Гарнича и других можно было бы показать, насколько полнее, богаче, разнообразнее и значительнее была деятельность Кутузова в организации и самом ходе Бородинского сражения, в отходе от Москвы, в Тарутинском маневре, в тарутинской подготовке к контрнаступлению, в битве у Малоярославца и проч.

Применительно к современному уровню знаний такая критика образа Кутузова в романе «Война и мир» была бы справедливой. Однако и такая критика не оправдала бы той неправды, которая так часто повторяется, когда речь идет о Кутузове, изображенном Толстым.

Признавая всю фактическую неполноту образа Кутузова и теоретическую ошибочность философско-исторической концепции Толстого, мы все же не можем говорить, что Толстой представил Кутузова совсем бездеятельным, что он не усмотрел его героического величия, что он сделал Кутузова слишком «обыкновенным» и тем самым принизил его историческое значение, что Толстой в изображении Кутузова не имел целостной системы мыслей и противоречил себе на каждом шагу, что в изображении Кутузова непримиримо сталкиваются «Толстой-художник» и «Толстой-мыслитель» и проч. Все изложенное в настоящей статье, может {217} быть, послужит устранению таких ошибочных представлений.

Во всем содержании образа Кутузова Толстой осуществлял свою концепцию, последовательно выраженную в художественной конкретности и в обобщенных теоретических суждениях. Вся система мыслей, охватывающих содержание образа Кутузова, направлена к выявлению исторического значения великого полководца, всею своею деятельностью осуществлявшего и осуществившего задачу спасения народа от иноземного нашествия. Героическое существо всего подвига Кутузова Толстой связывает с общенародными задачами его эпохи, в противовес ложным, тщеславным, корыстным и легкомысленным претензиям представителей придворной и высшей военной среды. Особенность Кутузова по сравнению с другими историческими деятелями, представленными в «Войне и мире», состоит, по Толстому, не в его «пассивности», а в особом характере его деятельности, сознательно подчиненной внеличным, народным целям, сообразно исторической необходимости.

# **{****218}** Чернышевский и Жорж Санд[21](#_e_n_21)

## 1

Среди учителей и вдохновителей Чернышевского одно из значительнейших мест занимает Жорж Санд. Чернышевский всегда высоко ценил эту писательницу и преклонялся перед ее именем до конца своей жизни.

Познакомился с ее творчеством он очень рано, юношей, читая переводы ее романов в «Отечественных записках», которые получал в Саратове его отец[[190]](#footnote-191). В это время, еще на семинарской, потом на университетской скамье, сложилось его восторженное преклонение перед Ж. Санд и потом сохранилось навсегда.

Правда, был момент, когда Чернышевский считал выше Ж. Санд такого писателя, как Е. Сю. В одном из писем 1846 года к Л. Котляревской, подчеркивая и восторженно {219} разъясняя «любовь к человечеству у Сю», Чернышевский с упреком и удивлением восклицает: «А есть люди, которые ставят Жоржа Занда выше его!» (XIV, 45)[[191]](#footnote-192).

Отметим и еще одно место, которое свидетельствует, что в Чернышевском были минуты колебаний в оценке Ж. Санд.

Однажды друг его, В. Лободовский, прочел ему какое-то свое произведение. Чернышевский по этому поводу пишет в дневнике: «Я опасался несколько, что он не напишет так, как они — весьма хорошо, если не принимать во внимание Ж. Занда и подобных ему, о достоинстве которых я хорошенько, однако, не могу сам судить, а восхищаюсь, потому что все так делают» (I, 336).

Все другие упоминания Чернышевского о Ж. Санд, идущие на протяжении всей его жизни, всегда полны признательности и высокого пиетета.

В университетские годы в круге чтения Чернышевского Ж. Санд занимает одно из самых выдающихся и почетных мест. Среди взятых для прочтения книг всегда называется какой-нибудь роман Ж. Санд (I, 77, 390 и др.). Стремясь отдать отчет о своих литературных вкусах и симпатиях, Чернышевский всегда ставит Ж. Санд наряду с самыми дорогими для него именами — Гоголем, Лермонтовым или Диккенсом. «Поклоняюсь Лермонтову, Гоголю, Жоржу Занду более всего» (I, 297). В другом месте, после анализа своих политических и религиозных взглядов и отношений к Гизо, Луи Блану, Фейербаху, Чернышевский, переходя к литературе, опять среди высоких имен называет Ж. Санд: «В других отношениях люди, которые занимают меня много, — Гоголь, Диккенс, Ж. Занд» (I, 358). Наконец в апреле 1849 года имеется запись, уже совершенно не оставляющая никаких сомнений: «Да, сильный, великий, увлекательный, поражающий душу писатель, эта Жорж Занд… После этой повести (“Теверино”. — *А. С*.) остается у меня чувство, похожее на то, как если бы иметь прекрасную, любимую от всей души сестру и поговорить с ней часа два от души, прерывая разговор всякими братскими нежностями — какая-то духовно-материальная, но решительно чистая радость» (I, 276).

С годами поклонение Ж. Санд только усиливается. {220} В самые восторженные моменты он больше всего способен говорить о Жорж Санд. В 1850 году, разговаривая с Александрой Григорьевной Клиентовой, которая ему тогда нравилась, в присутствии ее брата, он сейчас же пытается обратить последнего «в веру Жоржа Занда, Гейне и Фейербаха» (I, 388)[[192]](#footnote-193). В беседах с Ольгой Сократовной, в период первого сближения, он ей рекомендует читать Ж. Санд (см. I, 529).

Среди книг, имевшихся у Чернышевского в равелине, находились романы Ж. Санд[[193]](#footnote-194). Собираясь в Сибирь, он не забывает отложить несколько книжек Ж. Санд, чтобы взять их с собою[[194]](#footnote-195).

В конце 70‑х годов, когда имя Ж. Санд для многих прежних ее поклонников уже утратило свое обаяние, когда с изменением литературных вкусов ее уже почти не читали, — Чернышевский во всей европейской литературе, как ей, так и другому своему литературному кумиру — Диккенсу, не находил равных. В письме к сыну Михаилу 14 мая 1878 года из Вилюйска Чернышевский наставительно писал: «Но я тебя спрошу: много ли ты прочел в подлиннике — например, из французской беллетристики: романов Жоржа Занда? Из английской — романов Диккенса? “Они устарели”. Они устареют, когда явится что-нибудь написанное с таким же талантом, с таким же умом, с такою же честностью» (XV, 285).

В «Автобиографии», говоря о своих литературных вкусах и вспоминая о любви к Жорж Санд и Диккенсу, Чернышевский замечает: «Я остался совершенно с теми же пристрастиями в этом отношении, с какими был в 12 лет» (I, 633). Наконец, в 1885 году, в письме к сыну Александру, когда понадобился образец литературной лирики в прозе, Чернышевский, в качестве самого высокого образца, указывает прозу Ж. Санд (см. XV, 514).

В литературно-критической деятельности Чернышевский ни разу не обращался к более или менее полной {221} характеристике творчества Ж. Санд. Среди его статей нет ни очерка, ни хотя бы нескольких страниц, особо посвященных ей. Однако те упоминания, которые приходилось ему делать о ней попутно, по ходу речи по разным поводам, свидетельствуют, что имя Ж. Санд было для него всегда столь авторитетно, столь признанно высоким и известным, что он как бы не чувствовал никакой надобности с своей стороны что-либо разъяснять и указывать в ее достоинствах. Они для него были совершенно непререкаемы.

В студенческой статье о «Бригадире» Фонвизина Чернышевский называет Ж. Санд «величайшим писателем нашего времени» (II, 800). В «Очерках Гоголевского периода», по поводу слов Полевого: «неистовые романы новейшей французской словесности исключаются из области изящного», — Чернышевский, указывая на явную несообразность такого мнения, ограничивается восклицанием: «Здесь подразумеваются преимущественно романы Жорж Сайда — они исключаются из области изящного!» (III, 35). В другом месте, когда Чернышевскому для иллюстрации мысли о порабощающем влиянии гения нужно было назвать несколько таких гениальных имен, он рядом с Байроном, Платоном, Гете, Руссо и Аристотелем называет и Жорж Санд[[195]](#footnote-196). Когда по ходу мысли Чернышевскому нужно было в области разных культурных интересов назвать имена, наиболее привлекательные и в своей области образцовые, он в области поэзии называет Жорж Санд[[196]](#footnote-197).

## 2

Ко времени сознательной жизни Чернышевского высокое признание Ж. Санд среди русского интеллигентного общества установилось прочно. Уже закончены были споры и сомнения, ее имя уже утратило впечатление {222} первой, еще неясной и неопределенной новизны. В журнале непрерывным потоком печатались переводы ее романов, в критике, если и дебатировались отдельные моменты ее идей, то уже никто не отрицал общей значительности и большой волнующей содержательности ее творчества в целом.

В России Ж. Санд стала известна читающим по-французски, очевидно, вскоре за появлением ее романов. В 1833 году появился русский перевод «Индианы». Тогда же, в 30‑х годах, и в печати и в быту поднялись споры за Ж. Санд и против нее. Споры велись преимущественно вокруг вопроса об эмансипации женщины. Особенно нападал на Ж. Санд журнал «Библиотека для чтения», порицавший «безнравственность» ее романов и защищавший брак как «узы, самые священные и необходимые для человеческого счастья». О. Сенковский, редактор «Библиотеки», всячески вышучивал и персонажей ее романов, и самого автора, называя его Егором Зандом. К циклу всяких издевательств и насмешек над Ж. Санд относится сатира Ф. Булгарина, напечатанная в «Библиотеке для чтения» в 1834 году под заглавием «Петербургская чухонская кухарка, или Женщина на всех правах мужчины. La femme émancipée des simonies. Эпилог к философическим глупостям XIX в.»[[197]](#footnote-198)

В ту пору к врагам Ж. Санд принадлежал и Белинский. Для него в это время источник идеи эмансипации открывался лишь «в желании иметь возможность удовлетворять порочным страстям». К самому понятию «femme émancipée» он мог тогда отнестись только иронически и насмешливо. «Une femme émancipée — это слово, — писал он, — можно б очень верно перевести одним русским словом, да жаль, что его употребление позволяется в одних словарях, да и то не во всех, а только в самых обширных»[[198]](#footnote-199).

Столь же резко и оскорбительно-насмешливо Белинский говорил о Ж. Санд и в статье «Менцель — критик Гете» (1840). Ее романы он называет «нелепыми» и «возмутительными». Идею эмансипации понимает как требование, по которому «должно уничтожить всякое различие между полами, разрешив женщину *на вся* {223} *тяжкая* (курсив Белинского. — *А. С*.) и допустив ее, наравне с мужчиною, к отправлению гражданских должностей, а главное — предоставив ей завидное право менять мужей по состоянию своего здоровья»[[199]](#footnote-200).

Одновременно высказывались и сторонники Ж. Санд. В «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» в 1837 году Ж. Санд причисляется к «истинно великим талантам» и содержание ее произведений не только не признается «безнравственным», но, наоборот, характеризуется как истинно возвышенное и прекрасное[[200]](#footnote-201). Одобрительные отзывы о Ж. Санд встречаем и раньше (см., например, в «Сыне отечества» статью «Манифест юной литературы»[[201]](#footnote-202) или «Об историческом романе во Франции и Англии»[[202]](#footnote-203)).

Среди читательской публики имя Ж. Санд быстро сделалось популярным. Успех ее романов, особенно среди читательниц, был огромный. Идеи женской эмансипации отчасти были известны и раньше. Теперь, с романами Ж. Санд, стало обнаруживаться желание реализовать ее призывы к свободе в практической жизни. Об увлечении Ж. Санд находим свидетельство, например, в воспоминаниях П. Н. Татлиной[[203]](#footnote-204). Моралистка А. О. Смирнова с негодованием говорит о многочисленных русских жоржсандистках, приводя примеры многих супружеских столкновений и разводов, вызванных увлечением русской аристократической женщины идеями Ж. Санд[[204]](#footnote-205). Одну из жоржсандисток, между прочим, упоминает А. С. Пушкин в письме к жене 29 сентября 1835 года: «Ты мне переслала записку от m‑me Kern; дура вздумала переводить Занда и просит, чтоб я сосводничал ее со Смирдиным. Черт побери их обоих. Я поручил Анне Николаевне отвечать ей за меня, что если перевод ее будет так же верен, {224} как она сама верный список с m‑me Sand, то успех ее несомнителен»[[205]](#footnote-206).

В 40‑х годах, когда у Белинского оживился интерес к общественной жизни и литературные симпатии явно повернулись в сторону французской литературы, — признание Ж. Санд для него стало бесспорным. В заметке о романе «Mauprat» 1841 года он называет Ж. Санд «гениальной женщиной», восторгается ее «прекрасными мыслями», «практическими идеями о… человеке», «глубокой гуманностью»[[206]](#footnote-207). Требуя от искусства разумного содержания, он противопоставляет Бальзаку, Дюма, Жанену, Сю, Виньи творчество Ж. Санд. Для него теперь Жорж Санд — «первая поэтическая слава… мира»[[207]](#footnote-208). В обзоре «Русская литература в 1842 году» он снова выделяет Ж. Санд, ставя ее неизмеримо выше всех других писателей[[208]](#footnote-209). В 1845 году по поводу Бри-колена из «Мельника из Анжибо» Белинский опять говорит о «высоком гении» французской писательницы[[209]](#footnote-210). В 1847 году Белинский так определяет литературные заслуги Ж. Санд: «Явился Ж. Санд, — и роман окончательно сделался общественным, или социальным»[[210]](#footnote-211).

Во второй половине 40‑х годов Ж. Санд многими выдвигается как провозвестница новых освободительных социалистических идей. Ее имя ставится рядом с Сен-Симоном, Кабе, Фурье, Луи Бланом. В ее творчестве видят прежде всего провозглашение новой веры в человека, в будущий «золотой век», который должен прийти вместе с социализмом. Кажется, нет ни одного сколько-нибудь значительного русского писателя или публициста 40‑х годов, который не был бы заражен обаянием творчества Ж. Санд.

Вера в будущую радость, которая должна скоро открыться человечеству, соединялась с именем Ж. Санд. {225} Все знали, что она является только рупором многих более сильных умов, но дорожили ее пафосом, ее яркими образами, горячей проникновенностью ее призывов. Не говоря о величинах второстепенного значения, ее влияние испытывают на себе Достоевский[[211]](#footnote-212), Салтыков-Щедрин[[212]](#footnote-213), Тургенев[[213]](#footnote-214), Григорович[[214]](#footnote-215), Анненков[[215]](#footnote-216), Дружинин[[216]](#footnote-217), Герцен[[217]](#footnote-218), Григорьев[[218]](#footnote-219), Некрасов[[219]](#footnote-220), Островский[[220]](#footnote-221), Писемский[[221]](#footnote-222) и др. Несколько в стороне от общего увлечения Ж. Санд стоял Гончаров, но и он преклонялся перед ее литературным мастерством и новым наполнением художественного полотна[[222]](#footnote-223). Л. Толстой не подчинился общему увлечению и занял к жоржсандизму обособленную, скептическую позицию[[223]](#footnote-224). Среди групп, мало сочувствующих новым идеалам, проводником {226} которых была Ж. Санд, при вполне понятной сдержанности, все же всегда признавались и ее талант, и искренность ее убеждений, и живой пафос ее художественных образов[[224]](#footnote-225).

Сороковые годы — время Ж. Санд. О причинах ее успеха отчетливо говорил Достоевский. Это было суровое время тяжелой правительственной реакции. Беспощадная цензура давила всякое обнаружение новой мысли. Между тем новые запросы и сдвиги в общественной жизни притягивали мысль к социальным идеям, рождались мечты о возможном счастье. «Вдруг возникло действительно новое слово и раздались новые надежды: явились люди, прямо возгласившие, что дело остановилось напрасно и неправильно, что ничего не достигнуто политической сменой победителей[[225]](#footnote-226), что дело надобно продолжать, что обновление человечества должно быть радикальное, социальное»[[226]](#footnote-227). «И вот, особенно страстно это движение проявилось в искусстве — в романе, а главнейше — у Жорж Занд»[[227]](#footnote-228). «Надо заметить, что тогда только это и было позволено, — то есть романы, остальное все, чуть не всякая мысль, особенно из Франции, было строжайше запрещено…» «Но романы все-таки дозволялись, и сначала, и в середине, и даже в самом конце, и вот тут-то, и именно на Жорж Занде оберегатели дали тогда большого маха»[[228]](#footnote-229). «Надо {227} кстати заметить, что к половине сороковых годов слава Жорж Занда и вера в силу ее гения стояли так высоко, что мы, современники ее, все ждали от нее чего-то несравненно большего в будущем, неслыханного еще нового слова, даже чего-нибудь разрешающего и уже окончательного»[[229]](#footnote-230).

И вот в эту пору всеобщего ожидания, пламенной мечты, напряженного порыва к изменению угнетающей социальной действительности, когда творчество Жорж Санд было почти единственной легальной отдушиной, где могли находить себе выражение постоянные надежды на новую жизнь и где эта жизнь иногда вставала не как отвлеченная греза, а как реально осуществимая живая страница быта, — в эту пору юноша Чернышевский зачитывается ее романами.

## 3

Скорее всего и ближе всего воздействие романов Ж. Санд сказалось на взглядах Чернышевского в области женского вопроса. В идее морального и гражданского освобождения женщины для Чернышевского всегда было что-то наиболее интимно близкое. В Чернышевском неотступно жила постоянная забота об изменении того бытового и морального положения женщины, в каком ему приходилось ее видеть. Каждая женщина представлялась Чернышевскому прежде всего несчастной. В его глазах она была всегда или порабощена, или умственно темна. И то и другое в нем отзывалось досадой и обидой. К его собственным порывам влюбленности, преклонения и обожания всегда примешивалось {228} чувство великодушного сожаления, желания поднять, пробудить, освободить и научить. В его юношеских увлечениях всегда присутствовал жертвенный момент. Таково было его чувство к Н. Е. Лободовской, к А. Г. Клиентовой, к Е. Н. Кобылиной, то же было и по отношению к Ольге Сократовне.

Тема о существующем и должном положении женщины проходит через всю его беллетристику. Из известных наиболее ранних беллетристических попыток самая первая — «История Жозефины» — относится к разработке этой темы[[230]](#footnote-231). И другие незаконченные наброски этого времени в главном повторяют тот же мотив[[231]](#footnote-232). Начиная с романа «Что делать?», идея эмансипации и оздоровления быта и психики женщины присутствует в каждом из его многочисленных произведений, написанных в крепости или Сибири. Всюду в этих произведениях главное полотно заполнено наблюдениями, соображениями, нападками и советами на постоянные излюбленные темы — о положении девушки в семье, о выходе замуж, об отношениях мужа и жены, о ревности или благородстве супругов и проч. Здесь много мыслей, которые будут совпадать с мыслями и требованиями Ж. Санд. Требования признания женской личности, как равной мужчине и в семейной жизни, и в гражданских установлениях, защита свободы чувства и до замужества и после, возможность брака только при наличности взаимного порыва — все это одинаково проходит как у Ж. Санд, так и у Чернышевского.

Однако и здесь обнаруживается уже различие между тем и другим автором. Ж. Санд в своих призывах замыкается преимущественно в пределах апологии свободы чувства. Пафос Ж. Санд заключается в прославлении и защите любви. Любовь в ее творчестве выступает как *главное* дело жизни. Любить и быть любимым — этим замыкается круг жизненных устремлений ее персонажей. Любовь сама по себе священна. Ее порывы имеют в себе нечто провиденциальное. Остановить, прекратить любовь — преступление. Любовь — дар неба, и все человеческие установления перед ее шествием должны быть устранены. На этом, чисто романтическом, {229} принципе у Ж. Санд держится все обоснование свободы личности от социальных и моральных стеснений.

Не говоря уже о том, что для Чернышевского любовь для того, чтобы быть свободной, вообще не нуждается ни в какой санкции, самое наполнение идеальной женской личности Чернышевским мыслится иначе. У Ж. Санд господствующая и главная ценность эмансипирующейся героини и ее поведения заключается в исключительной напряженности ее эмоционального подъема. Чернышевский выдвигает на первый план повышение общего духовного развития женщины и главное — развития интеллектуального. Он ставит вопрос об образовании и рациональном воспитании женщины. Кроме того, он требует от женщины труда. Без самостоятельного труда для него немыслима и моральная самостоятельность. Уравнение с мужчиной должно произойти не только в области взаимных супружеских отношений, но и на гражданском поле деятельности.

Несомненно, идеи женской эмансипации Чернышевский воспринимал не от одной Ж. Санд. «В пятидесятых годах женский вопрос имел за собой уже большую историю, и не только на страницах изящной словесности. Он был теоретически поставлен, обсужден и решен на Западе в целом ряде публицистических очерков, социологических исследований, моральных трактатов, утопических картин, полемических брошюр и резолюций, принятых на разных общественных собраниях»[[232]](#footnote-233). Об этом читали на страницах Анфантена, Фурье, Консидерана. Уже широко была распространена и известна статья Милля «Об эмансипации женщины» (1851). Фельетоны Михайлова в «Современнике» знакомили русскую публику с полемикой, развернувшейся около этого вопроса во Франции[[233]](#footnote-234). Известна была и горячая апология женщины Женни Д’Эрикур[[234]](#footnote-235).

{230} Роман «Жак» из всех произведений Ж. Санд, по-видимому, был наиболее дорог и близок Чернышевскому. Он сознательно считал его программой и образцом своего собственного поведения.

В размышлениях о будущей совместной жизни с Ольгой Сократовной, тогда его невестой, он пишет: «А если в ее жизни явится серьезная страсть? Что ж, я буду покинут ею, но я буду рад за нее, если предметом этой страсти будет человек достойный. Это будет скорбью, но не оскорблением» (1, 513). Это — слова и думы Жака.

В другом месте мы читаем запись, где Жак уже прямо назван как пример и образец. Чернышевский записывает разговор, происшедший между ним и Ольгой Сократовной: «“Неужели вы думаете, что я изменю вам?” — “Я этого не думаю, я этого не жду, но я обдумывал и этот случай”. — “Что ж бы вы тогда сделали?” Я рассказал ей “Жака” Жорж Занда» (I, 528).

Сюжетная концепция романа «Что делать?» имеет очень большое сходство с романом «Жак».

Оба романа дают сначала встречу героини с первым будущим мужем. Сейчас же обнаруживается взаимное влечение, возникает любовь. Герой — «друг» женщин. Героиня — воплощенное благородство и чистота сердца. В женитьбе и там и здесь, помимо чувства, играет роль стремление героя «вырвать» героиню из рук дурной матери. Супружеская жизнь первое время полна взаимного счастья. Потом наступает внутренний разлад вследствие несходства в характерах. Муж отличается большой положительностью и спокойной уравновешенностью; в жене больше экспансивности и молодого порыва, она ищет большей интимности. Появляется человек с более близким к жене характером. Происходит новое сближение и новая любовь. Муж узнает об этом, страдает. Он благороден. Его самоотверженная предупредительность идет навстречу счастью жены с другим человеком. Он стремится облегчить жене переход от него, освободить от возможности всяких самоупреков. Убедившись, что его присутствие все же всегда будет служить помехой их спокойствию и счастью, он совершенно устраняет себя.

Совпадение обнаруживается и в иных, второстепенных ситуациях. Так, и в том и другом романе встрече героини с ее будущим первым мужем предшествует {231} знакомство с ним через рассказы других лиц, и он здесь характеризуется как человек с некоторыми странностями, как «дикарь». При начале сближения с новым лицом героиня является собеседницей и утешительницей его после оставления другой женщиной[[235]](#footnote-236). До окончательного сближения и разрыва с первым мужем все трое (жена, муж и их общий друг) бывают вместе и счастливо проводят время в дружеских беседах и развлечениях. Жена не сразу осознает в себе новое чувство, а осознав, борется с ним. Муж допускает эту борьбу, руководясь мотивами благополучия и спокойствия жены в будущем[[236]](#footnote-237). В момент ухода жена полна к мужу чувства признательности и восторга перед его благородством и великодушием. Обе героини имеют матерей, искательниц богатого жениха для своей дочери. Обе матери имеют в своем прошлом внебрачную связь, результатом которой было рождение ребенка, удаленного потом навсегда из дома. Весь внутренний облик для той и другой в главном является общим (бесчестность, склонность к корыстной лжи и обману, жадность и проч.). Общими в том и другом романе являются и некоторые более мелкие аксессуары. Героиня в день знакомства поет и пением заинтересовывает героя. При сближении в обстановке комнаты присутствует рояль, за которым герои совместно проводят время и за которым имеют возможность говорить друг с другом наедине.

Отметим различия.

В романе «Жак» не разработан мотив семейного гнета, который падает на девушку до замужества. Здесь имеются лишь беглые указания на то, что среда, окружавшая Фернанду до замужества, недостаточно хороша вследствие дурного характера матери. Чернышевский этому моменту уделяет очень много внимания. Он усиленно нагнетает тяжелые краски.

Иначе разработан момент совместной жизни героини с первым мужем в начальном периоде. Герои Ж. Санд поглощены остротой взаимного чувства. Они вполне отдаются первым восторгам. Хотя Жак, по сравнению с Фернандой, обнаруживает большую сдержанность, {232} некоторую обдуманность, все же они оба не боятся проявлений своих чувств, особенно Фернанда; она непосредственна, как ребенок. У Чернышевского мы видим скорее двух друзей, чем любовников. Здесь все упорядочено, все идет по намеченному, обдуманному, заранее установленному распорядку. И эта рассудочная упорядоченность одинаково поддерживается обеими сторонами.

Иное эмоциональное наполнение дано персонажам. Отношения мужа и жены во многом различны. В любви Фернанды к Жаку много восторженности и поклонения, основанного на чувстве его превосходства. Его отношение к ней имеет оттенок снисходительности, как у взрослого к ребенку. Между ними нет полного взаимного понимания. Духовному горизонту жены открыт не весь внутренний мир мужа. Она ниже его, во-первых, потому, что моложе его по возрасту, во-вторых, потому, что несет в своем характере следы дурного воспитания (незнание жизни, слабость воли, эгоизм и проч.). Привлекательность ее образа состоит в таких качествах, как детская непосредственность, чистота, доверчивость и проч. У Чернышевского оба героя прежде всего идеально умны. Если героиня кое в чем еще отстает от героя, то лишь потому, что она еще не успела прочесть тех книжек, какие прочел герой. Испорченная атмосфера, окружавшая ее в детстве, не коснулась ее души. Вера Павловна не уступает Лопухову ни силою своего ума, ни твердостью характера, ни благородством побуждений. Она так же рассудительна, серьезна и духовно активна, так же здраво смотрит на жизнь и твердо идет по пути новых идеалов. Она даже активнее его в осуществлении их общих стремлений[[237]](#footnote-238). Как и у мужа, внутренняя жизнь героини не ограничивается чувством. Глубокой волнующей радостью для нее является чувство собственной социальной полезности, какое ей дает живая общественная деятельность.

Расхождение между супругами выливается и там и здесь в разные формы. Благодаря отсутствию самообладания у Фернанды и по неспособности твердо переносить неприятности, ее глухое недовольство мужем {233} принимает болезненные и мучительные для обоих формы. Она не умеет подавлять боли. Вера Павловна, смутно томясь, не дает этого чувствовать мужу. В ней нет претензий. Новому увлечению Фернанды предшествует целый ряд размолвок между супругами. Идеальные герои Чернышевского не могли спуститься до открытой ссоры. Их рассудительность, взаимная благородная предупредительность и уступчивость сделали трагедию неслышной.

Различны и соперники мужей. У Ж. Санд он, по сравнению с мужем, принижен до уровня наивности и недалекости жены. У Ж. Санд герой прекрасен тем, что он пылок, стремителен, и только. У Чернышевского он столько же умен, рассудителен, образован и благороден, как и муж.

Не совпадает и развязка. У Ж. Санд муж, страдая от неразделенного чувства, потеряв жену, уже не находит иных импульсов к жизни и трагически кончает самоубийством. Герой Чернышевского жив не только чувством к женщине. Тяжело переживая потерю, он все же знает и любит иные ценности жизни, и потому у него иной выход: оставляя жену свободной, он сам не покидает жизни.

Эти внешние совпадения и расхождения показывают грань, по которой расходятся идеологические совпадения обоих авторов.

Оба автора подвергают критике существующие семейные устои и строят, в противовес традиции, новые идеалы супружеских отношений. Присущая обоим романам идея женской эмансипации вытекает из признания в женщине больших духовных ценностей, а главное, из признания естественных прав всякой личности владеть и распоряжаться своим чувством. Оба требуют уважения в женщине человеческих личных прав. Отсюда требование предупредительности и жертвенной уступчивости в отношениях супругов. Как Жак, так Лопухов и Кирсанов — «друзья» женщины. Они полны новых эмансипационных стремлений. И тот и другой герой стараются окружить своих жен обстановкой, которая шла бы навстречу их вкусам и желаниям. Мотив жертвенного отношения к любимому человеку и в том и другом романе совершенно совпадает. Это главное, что сближает Чернышевского и Ж. Санд в их основном пафосе. Здесь заключена та внутренняя основа, которая {234} и дала совпадение в основных сюжетных линиях обоих романов.

То, что отличает один роман от другого, вытекает из различия идеологических устремлений. Чернышевский глубже проникает в бытовую атмосферу, в которой вырастает женщина. Он страдает не только о том, что женщина не свободна в жизни с мужем, но и о том, что она является рабою в семье родителей, что она и здесь не равна мужчине, что она лишена должной независимости в выборе себе жизненного пути. Отсюда большая разработка биографии героини в том моменте, который касается ее жизни в доме родителей[[238]](#footnote-239).

Далее. Чернышевский в проблеме эмансипации женщин не замыкается в исключительную сферу чувства, он связывает проблему супружеских отношений с проблемой участия женщины в общественной жизни. Отсюда тщательная разработка жизни Веры Павловны, когда она уже замужем и когда жизнь ее наполняется в главном не чувством к мужу и не мыслями о себе как о жене, а стремлениями гражданского порядка (организация мастерской и проч.).

Широкая разработка бытовой стороны в жизни Лопуховых вызвана именно стремлением показать, как и чем могла бы быть наполнена жизнь женщины. Подлинная жизнь ей открывается лишь с выходом на широкое поле общественной деятельности, где личность находит свое должное и полезное применение. Поэтому же, наряду с вопросами об эмансипации женщин, в романе в широкой практической постановке представлены проблемы социального порядка.

В разрешении проблемы раскрепощения женщины Чернышевский требует для нее как необходимого условия права на самостоятельный и независимый труд, который создал бы возможность и экономической независимости[[239]](#footnote-240). В «Жаке» имеется лишь слабый намек на материальное первенство, влекущее за собою неравенство в супружеских отношениях. Этот намек не получает никакого развития. У Чернышевского идея эмансипации {235} связана с социальной проблемой. Для Ж. Санд это проблема — индивидуального порядка. Отношения и обязанности супруга к супругу у Чернышевского мыслятся как результат благоразумного понимания условий реальной действительности. Между тем Ж. Санд в требованиях равенства, свободы, неподчиненности чувства каким бы то ни было сторонним соображениям и правилам апеллирует к идее провиденциальности чувства, то есть к его фатальности и подчиненности каким-то высшим инстанциям, независимым от человеческой воли, свободным от всяких человеческих установлений.

## 4

Социально-реалистическая или индивидуально-психологическая установка основной организующей мысли обоих романов дает каждому из них своеобразное наполнение в художественных аксессуарах.

Персонажи Ж. Санд в своем содержании не имеют ничего типически бытового. Их переживания не связываются автором с формами бытового уклада. Сведения из прошлого Жака связывают его с военной средой, но это упоминание не дает ничего конкретного. Каждый персонаж Чернышевского прикреплен к определенным условиям жизни, в которых растет и формируется его личность (см. биографии Лопухова, Рахметова, Кирсанова, Веры Павловны и др.). И динамика образов в романе Чернышевского проходит в бытовой атмосфере, в которой персонажи находятся. Чем герои живут, как трудятся, каковы их средства, каковы привычки их ежедневного уклада, в каком обществе вращаются — обо всем этом Чернышевский считает необходимым сообщить и всегда помнить. Идейно-психологическое наполнение персонажа у Чернышевского связано с его принадлежностью к некоторой социальной категории. Бытовыми условиями жизни определяются мысли, чувства и общие взгляды Марии Алексеевны, Сторешникова и его среды, а также и Кирсанова, Лопухова и др. Чернышевский ведет события в прикреплении к определенной эпохе. События и типы в его романе показаны как явления социальной современности.

«Жак» не знает твердой хронологической и социальной фиксации. Благодаря упоминанию об участии героя {236} романа в наполеоновских сражениях, мы как будто можем видеть исторический момент, к которому относятся люди и события рассказа. Но это упоминание проходит незаметно, случайно, как бы к слову и имеет смысл не столько социально-бытовой, сколько психологический, указывающий на особенность психики Жака, поклонника Наполеона.

В психологическом рисунке, самом по себе, художественная устремленность у того и другого автора иная. Ж. Санд удовлетворяется указанием самых общих психических качеств. Развитие психологической характеристики идет путем патетических декламационных сопоставлений и разъяснений. Жорж Санд не знает конкретных деталей. Чернышевский стремится к детализации, то есть к связанности общей психики данного персонажа с конкретными бегущими событиями бытового обихода. Он отмечает не только черты, психически доминирующие в важных и ответственных моментах жизни человека, но и такие, которые, казалось бы, ничего не имеют значительного, однако почти целиком составляют собою психику бытового текущего рядового дня (вкусы, привычки, наклонности Верочки и проч.).

Аксессуары в реалистическом рисунке приобретают определяющую и созидающую значительность, читатель именно в них и через них видит героя. Мягкая постель, ванна, диванчик, гравюры, цветы, ботинки (обязательно из магазина Королева) — для облика Верочки Чернышевский считает необходимым указать. Мелочи ставят человека в рамки быта. Ж. Санд игнорирует быт в идейной концепции романа, а следовательно, и в художественном рисунке.

Расходится Чернышевский с Ж. Санд и в общем пафосе и тоне рассказа. Ж. Санд нагнетает напряженность эмоциональной экспрессии. Главное художественное воздействие сосредоточивается на лирических излияниях. Непрерывно подчеркивается эмоциональная исключительность состояний. Предметная конкретизация эмоционального рисунка почти отсутствует, ее заменяет щедрая декламация и экстатическая энергия эмоционально насыщенных словосочетаний. Структура фразы осуществляет цели ритмико-мелодической приподнятости.

Портреты Ж. Санд даны только со стороны того эмоционального воздействия, которое они оказывают на созерцателя воспринимающего (к этому в известной {237} степени обязывала и самая эпистолярная форма романа). Например, о Жаке: «Il me semble qu’il a le sourire triste, le regard mélancolique, le front serein et l’attitude fière; en tout, l’expression d’une âme orgueilleuse et sensible, d’une destinée rude, mais vaincue»[[240]](#footnote-241).

О Фернанде: «… si tu voyais ses grands yeux, toujours étonnés, toujours questionneurs, et si ingénus»[[241]](#footnote-242).

Изображение портрета всегда сопровождается рядом восторженно патетических восклицаний («il n’est pas de figure plus belle, plus regulière et plus noble que celle de Jacques»[[242]](#footnote-243)) или исключительность выделяется путем романтических изысканно-преувеличенных сопоставлений («je vis une grande jeune fille… belle comme un ange», «… il me semble voire une vierge de l’Elisée, et je suis tombé à tes pieds comme devant un autel»[[243]](#footnote-244)).

Если такая эмоционально-абстрактная форма сочетается с живописностью, то краски даются всегда в исключительной яркости. Цвет волос только черный или белокурый, цвет глаз черный. Иногда прямое обозначение цвета заменяется ярким сравнением: «Ces cheveux teints du plus beau rayon du soleil»[[244]](#footnote-245).

Напряженность усиливается контрастирующими сочетаниями. Если даются черные волосы, то рядом выделяется особая бледность лица (Жак), черные глаза сочетаются с белокурыми волосами (Фернанда) и т. п. Отдельные моменты состояний всегда схвачены в исключительной экспрессивности.

Роман «Жак» изобилует лирическими излияниями персонажей. Всякое новое событие появляется в сопровождении целого потока чувств его участников. Передача самих происшествий дается вскользь, центр рисунка падает на экспрессивные ламентации героев. Например, в описании летнего времяпрепровождения героев: Жака, {238} Сильвии, Октава, Фернанды — нет конкретизирующих деталей. Упоминается, что они охотились, ели, смеялись, катались на лодках, пели…

Все эти короткие обозначения густо закутываются потоками и вереницами восклицаний и взволнованных лирических объяснений и оценок. Лишь в описаниях природы наблюдается большая, чем где-либо, конкретизация деталей.

В обрисовке внутренних состояний героев опять характерна исключительная эмоциональная напряженность, патетика. Моменты природы вводятся в состав переживаний в качестве гармонирующего фона.

Чернышевский уклоняется от таких способов. Он чуждается того пути, который был свойствен романтическому вкусу Ж. Санд. Он стремится быть искусным в другом направлении. В образец он берет другую традицию. Его учителями здесь являются скорее такие романисты, как Диккенс[[245]](#footnote-246), Теккерей, отчасти Гоголь. Он ищет реальности, бытовой осязательной действительности. Его портреты тяготеют к наполнению живыми чувственными элементами. Его психологический рисунок ищет внешней выразительности. Другое дело, находит ли, но ищет — несомненно. (См. например: «Она (Вера Павловна. — *А. С*.) бросалась в постель, закрывала лицо руками, вскакивала, ходила по комнате, падала в кресло и опять начинала ходить» и проч. стр. 258.)

{239} Герои Чернышевского, как и у Ж. Санд, много говорят о своих состояниях, но это не риторические беспорядочные ламентации, а рассудочные упорядоченные размышления. Буря чувства заменена твердостью разумной мысли.

Внешнеописательная манера в передаче эпизодов и событий совсем иная. Интересно сопоставить страницы Ж. Санд о летнем времяпрепровождении героев с летней прогулкой героев Чернышевского. Патетика здесь заменена указанием, сколько взято ящиков, из скольких человек состояла компания, из кого именно (перечисляется в цифрах): «более двадцати швей», с десяток детей, «три молодых человека» и др., какие были взяты припасы («груды булочных изделий», «громадные запасы холодной телятины» и проч.), во сколько пар танцевали (и в 16, и в 12, и в 18), если играли в горелки, то опять указывается, какие пары принимали участие, и проч. и проч. Правда, у Чернышевского все это превращается в протокольную каталогизацию. Но направление, в котором Чернышевский искал художественного совершенства и яркости своего рисунка, становится совершенно ясным. Приемами Ж. Санд он пренебрегал. Ему импонировала новая реалистическая манера.

И в стиле Чернышевский тяготел к иным литературным образцам.

Вместо речи отрывистой, или если и построенной на сложных предложениях, то все же непрерывно рвущейся на части, не имеющей логических связок, или перебитой эмоциональными восклицаниями, или недоговоренной, замкнутой многоточиями[[246]](#footnote-247), у Чернышевского речь ровная, спокойная, с длинными периодами, логически законченными, стянутыми в сплошную неразложимую логическую цепь. Тут сказалась, конечно, индивидуальная ритмическая и логическая стихия, присущая Чернышевскому как индивидуальной психической организации, но все же та свобода, с какою он шел навстречу {240} своему многословию, была бы невозможна, если бы это не находило соответствия в его сознательных стилистических вкусах. Периоды, располагающиеся на 9 – 14 строках в романе «Что делать?», являются обычными. Есть места, где период занимает 16 – 20 строк.

Медленность принятого темпа в рассказе, спокойствие тона, желание создать впечатление полной естественной непринужденности открыли доступ тем постоянным повторениям, которые так характерны для стиля Чернышевского. Здесь повторение не риторическая фигура, оно, как и период Чернышевского, нимало не поднимает экспрессии, оно присутствует лишь потому, что автор хочет сохранить тон непринужденной бытовой беседы[[247]](#footnote-248). Отсюда же обилие вводных предложений, замедляющих темп речи. Вводные пояснения, проникая всюду, растягиваются иногда на десять строк и всегда имеют логический или конкретно сообщающий смысл[[248]](#footnote-249).

Вопросительные, восклицательные обороты всегда имеют собственный логический смысл. Чаще всего это бывает в рассуждениях, где вопрос дает переход к новой линии мысли[[249]](#footnote-250).

Нет надобности говорить, что Чернышевский не знает ни патетических метафор, ни гипербол, ни сопоставлений обычных явлений с фантастическими представлениями. Принятый тон речи запрещал автору прибегать к необычным, далеким от бытового тона, словам и словооборотам.

Его словарь полон бытовой, вещной терминологии. Его фраза конструируется в тоне спокойного рассказа. Если присутствует здесь авторская взволнованность, то совсем иного порядка, чем у Ж. Санд. Чаще всего Чернышевский иронизирует. Это его связывает опять с тою {241} же традицией (Гоголь, Диккенс, Теккерей). Пафос общественного назидания, исправления нравов требовал насмешки, изображения действительности с высоты ее отрицания. Кроме Гоголя, в этом отношении на русскую литературу вообще и, в частности, на Чернышевского, несомненно, влиял английский роман. Как у Теккерея, здесь находим непрерывное «превращение в сатиру предметов, слов и событий». «Каждое слово героя тщательно выбрано и взвешено для того, чтобы быть отвратительным или смешным. Герой обвиняет сам себя, он заботливо выставляет свой порок, и за его голосом слышится голос писателя, который судит его, срывает с него маску и наказывает его»[[250]](#footnote-251). Вторжения самого автора, его непосредственные разъяснительные нападки на своего персонажа — это все опять близко напоминает манеру Теккерея. Чернышевский, как и Теккерей, притворяется говорящим против самого себя, он принимает сторону своего противника. Но его одобрение является бичеванием. Его кажущееся покровительство дышит чрезвычайным презрением.

Часто Чернышевский ведет изложение от лица персонажа, впадая в тон его речи и в то же время иронически поддерживая свое насмешливое к нему отношение[[251]](#footnote-252).

В таком ироническом тоне проходит образ матери Верочки, Марьи Алексеевны, Сторешниковых и вообще всей группы светских людей.

Иные выпадения из ровного тона повествования бывают в романе Чернышевского в местах лирических призывов к лучшей жизни, идеал которой он рисует. Здесь пафос принимает вид ораторской речи с обращениями, глаголами в повелительной форме, периодами, ритмически нагнетающими убедительность призыва: «Поднимайтесь из вашей трущобы, поднимайтесь, это не так трудно, выходите на вольный белый свет, славно жить на нем, и путь легок и заманчив, попробуйте: развитие, развитие. Наблюдайте, думайте, читайте тех, которые {242} говорят вам о чистом наслаждении жизнью, о том, что человеку можно быть добрым и счастливым. Читайте их — их книги радуют сердце» и проч.

Лиризм иронии и призывного дидактизма вполне соответствует тем назидательным целям, которые ставил Чернышевский. Насмешливая ирония к тому, от чего автор хочет читателя предостеречь, и яркий восторг перед лучшими перспективами, которые должны увлекать и манить читателя, — это перемежающееся чередование в стилистической ткани романа направлялось тем идейно-психологическим пафосом, который лежит в основе замысла всего произведения.

Итак, в концепции романа «Что делать?» литературный пример и образец из произведений Жорж Санд заражал Чернышевского лишь до тех пор, пока дело касалось основных направляющих линий в устремлении к тому идеалу должных супружеских отношений, обрисовке которого посвящены оба романа. Перспективы живой реализации этого идеала у того и другого писателя различны. Ж. Санд остается в сфере индивидуально психологической и этической проблемы. Чернышевский ищет путей воплощения идеала в живом быте, при учете всех конкретных условий социальной жизни, от которых никогда не свободно всякое человеческое существование. Практическая, социальная установка самой проблемы, взятой в основу романа, повела к тем отличиям, которыми роман Чернышевского резко отмежевывается от писательской романтической манеры Ж. Санд и сливается с иной литературной традицией, которая ближайшим образом шла к Чернышевскому от английского романа.

## 5

Что касается тех практических перспектив, которые развертываются в романе «Что делать?» (мы имеем в виду социалистический идеал), то в этом отношении роман «Жак» ни в какой мере не мог послужить Чернышевскому не только в качестве образца, но и даже в качестве первоначального импульса. В романе Ж. Санд эта сторона совершенно отсутствует. Подобные идеи свойственны другим произведениям Ж. Санд. Как писательница-социалистка, она выше всего ценилась, как мы {243} видели, и у русских писателей. Но Чернышевский едва ли в какой-нибудь мере обязан своими идеями ее романам. Кроме общего устремления к братству, равенству и свободе, он ничего не мог там почерпнуть. Кроме того, и самый импульс социальной утопии у того и другого автора не одинаков. Пафос Ж. Санд в конечном смысле устремлен к религиозному оправданию и обоснованию должного общественного порядка («La comtesse de Rudolstadt», «Le peché de M. Antoine», «Evenor» и др.). Революционный радикализм всюду погружен в исторический мистицизм типа Леру. Наконец, мотивы социального равенства у Ж. Санд всегда прикреплены к основной теме ее романов — свободе любви. Протест против кастового разделения общества возникает из несообразности общественных предрассудков, мешающих сближению любовников, принадлежащих к разным общественным кругам. Лишь потому, что Valentine de Raimbault, Marcelle de Blanchemont, Yseult de Villepreu имеют своих возлюбленных из среды рабочих или крестьян, лишь потому на страницах романа и поднимаются пламенные речи о равенстве и должной отмене кастовых разделений. Конечно, у Ж. Санд перспективы социальных изменений идут дальше благополучного устроения счастия возлюбленных, но искра, поднимающая пафос автора, чаще всего идет отсюда.

Идеал Чернышевского чужд романтической экзальтации и тем более каких бы то ни было мистических и религиозных оправданий. В основу общественного союза им кладется понятие выгоды, «разумного расчета». Поэтому на страницах его романа, вместо обильных рассуждений о провидении и должной любви между людьми (как это у Ж. Санд), особенно обстоятельно представлены хозяйственные и денежные соображения и вычисления.

Практической постановкой вопроса о социализме роман «Что делать?» отличается не только от романа Ж. Санд, но вообще является исключением среди социалистической беллетристики. В произведениях ранних русских социалистов-беллетристов (Герцен, Ахшарумов, Салтыков-Щедрин, Огарев, Плещеев) социалистические тенденции даны или в духе далеких реально-неопределенных перспектив, намеченных утопистами, или в духе Ламенне в смысле сочетания утопического социализма с христианством[23](#_e_n_23).

{244} Чернышевский, в отличие от других беллетристов, сосредоточивает прежде всего внимание на материальных условиях и трудовом распорядке жизни изображаемого фаланстера (развитие техники и проч.).

Еще более крупной особенностью романа Чернышевского является указание на определенное средство борьбы с эксплуатацией капитала: объединение трудящихся в товариществе (швейная мастерская Веры Павловны). В некоторое соответствие этому можно поставить отдельные страницы романов Сю («Juif Errant», «Mystères de Paris»). Сю требует практических реформ и между прочим говорит об основании коммунальных домов для рабочих, об организации народных банков для безработных[[252]](#footnote-253), рисует образец фермы и однажды дает большое описание фабрики, где хозяин (Hardy), заботливый республиканец и гуманист, желая сделать для рабочих жизнь более благополучной, строит нечто вроде фаланстера. Автор детально описывает распорядок и устройство этого учреждения[[253]](#footnote-254). Из произведений Ж. Санд здесь можно вспомнить деревенскую коммуну в романе «Мельник из Анжибо». Однако здесь нет той разработки хозяйственных и бытовых деталей, какая дана относительно мастерской в романе «Что делать?».

## 6

Чернышевского располагала к себе сама личность Ж. Санд. Ему нравилось в ней чувство личной независимости, умение быть свободной от рутины принятых условностей, жизнерадостность ее нрава, гуманное сердце и, наконец, ее образованность и высокий талант. Он пропагандировал биографию Ж. Санд. С выходом ее мемуаров («Histoire de ma vie») он переводит их и печатает в «Современнике»[[254]](#footnote-255). Первые главы даны в точном переводе, {245} дальнейшее дается отчасти в переводе, отчасти в свободном пересказе[[255]](#footnote-256).

Чернышевский несколько меняет текст оригинала, и это позволяет судить о его личных мнениях и оценках.

В первой части (точный перевод) Чернышевский, делая большие пропуски[[256]](#footnote-257), сам в рассказ, однако, нигде не вмешивается, и переводимый текст передает точно.

Здесь опускаются или моменты и эпизоды, которые не имеют ничего относящегося прямо к собственной жизни Ж. Санд, или размышления и отступления рассказчицы.

Вторая часть дана пересказом. В предисловии к этой части перевода Чернышевский сообщает публике, почему он перешел к другому способу ознакомления русского общества с мемуарами Ж. Санд, указывает на их очень большой объем, а также на обилие в них такого материала, который для русского читателя не представляет интереса, приглашает читателя критично относиться к сообщениям Ж. Санд ввиду особой экзальтированности ее натуры, которая создает «излишнюю идеализацию природы, людей и событий». Чернышевский хочет трезвости в понимании людей и сам имеет в виду в своем пересказе указывать те искажения, преувеличения и несообразности, которые слишком заметны для всякого непредубежденного читателя. «Мы не обязаны закрывать глаза, чтобы разделять предупреждение автора в их пользу (то есть в пользу людей, которых Ж. Санд описывает. — *А. С.*), и постараемся представить их в натуральном свете, основываясь более на фактах, представляемых автором, нежели на его мнениях»[[257]](#footnote-258).

Чернышевский очень сокращает рассказ Ж. Санд. Целые десятки страниц иногда укладываются в несколько {246} строк[[258]](#footnote-259). Вместо подробного описания каких-нибудь событий Чернышевский только упоминает о них. Иногда факты, имеющиеся у Ж. Санд, у Чернышевского остаются в стороне, без всякого упоминания[[259]](#footnote-260). Опускаются обычно или эпизоды, случившиеся с родственниками и знакомыми Ж. Санд и не имеющие к ее жизни никакого отношения, или многочисленные письма разных лиц, тоже большею частью родственников и знакомых Ж. Санд. Совсем выбрасываются теоретические и лирические замечания самой Ж. Санд по разным поводам своих воспоминаний.

Особенно интересны изменения в эмоциональной окраске передачи. Чернышевский не разделяет оценок самой Ж. Санд. Она обо всех говорит с исключительным благожелательством, примирением и прощением. Чернышевский этим недоволен. Он исправляет этот недостаток[[260]](#footnote-261). «Переданное нами на десяти страницах, — замечает он в одном месте, — изложено у Жоржа Санда на двухстах, вовсе не тем тоном, какой имеет наш рассказ: Жорж Санд на все проливает елей кротости и примирения, а часто и слезы признательности. В другом писателе это было бы несносно, потому что было бы притворно. Но Жорж Санд говорит эти странные вещи от искренности душевной… Читая записки ее, вы смеетесь над нею, вы досадуете на нее — и еще более прежнего уважаете ее»[[261]](#footnote-262). Ж. Санд в чужих поступках «старается отыскать хорошую сторону, чистые побуждения, извинить, оправдать. Все дурное, что мы говорим о том или другом из описываемых ею лиц, говорится нами, а не Жоржем Сандом»[[262]](#footnote-263).

Чернышевский принимает свой обычный боевой нравоучительный или сатирический тон. То эпитетом, то изменением {247} слова, то собственным, открыто комментирующим замечанием он факты мемуаров освещает с точки зрения своего понимания[[263]](#footnote-264). Ему не нравится бабушка Ж. Санд, и он не скупится на слова, чтобы вызвать у читателя ненависть к ней. Он не может ей простить родительского деспотизма, хотя и сглаженного любовью к сыну (к отцу Ж. Санд) и к внучке (самой Ж. Санд). И он всюду старается отодвинуть снисходительность и панегирики Ж. Санд и представить это лицо как истинное воплощение зла. Чернышевский не мог простить не только деспотизма самодура, но и тирании любви[[264]](#footnote-265). Ненавистен ему и Морис, отец Ж. Санд, особенно в том моменте, где идет речь о его женитьбе на Викторине, матери Ж. Санд. Чернышевский обрушивается на него за мягкость, с какою он выносит деспотизм и вмешательство матери в его любовь к своей невесте, а потом жене. Его ирония здесь приобретает наиболее резкий и жесткий тон[[265]](#footnote-266). Сатирически излагаются также все страницы, где идет речь о светском парижском обществе. Пустота, сплетни, притворство, игра показным аристократизмом, невежество, отсутствие способности понять свежую новую мысль, религиозное ханжество, тайная озлобленность против всего, что не принадлежит этому кругу, — все это вызывает со стороны Чернышевского новый и новый и все более крепкий яд гневной насмешки[[266]](#footnote-267). Наоборот, все, что Чернышевский замечает открытого, смелого и искреннего, это подчеркивается, выделяется, ставится в контраст и образец. Особенно выделены {248} два лица: Викторина, мать Ж. Санд, и, конечно, сама Ж. Санд. Обе женщины подвергались гонению, клевете и насмешкам за то, что имели смелость быть свободными в своих чувствах. Чернышевский здесь подхватывает любимые мысли о должной эмансипации и многие страницы мемуаров превращает в яркую публицистическую статью[[267]](#footnote-268).

Итак, Чернышевскому Ж. Санд была близка как писательница, поставившая в своем творчестве вопросы о переустройстве общества в направлении к социалистическому идеалу.

Но в ее призывах господствует лозунг самоотвержения, любви отдающей. Ее революционность апеллирует к этическим идеалам, к совести сильных[[268]](#footnote-269). Чернышевский — разночинец и материалист — вносит сюда дух борьбы. Он в своем творчестве адресуется не к тем, которые должны отдать, а к тем, которые должны завоевать. Поэтому в вопросах о необходимости и возможности реального осуществления поставленных идеалов Чернышевский уходит от общих этических увещаний и свой призыв ставит в перспективы практических мероприятий, которые могли бы привести к преодолению враждебных консервативных устоев.

Ценил Чернышевский Ж. Санд и как писательницу. Его требования от литературы непосредственного участия в освещении и обсуждении вопросов социальной жизни так или иначе удовлетворялись романами Ж. Санд, которые открывали собою новую полосу искусства. Пусть во многом Ж. Санд оставалась в кругу романтической традиции, но первые выходы литературы к новым проблемам социального порядка именно романами Ж. Санд осуществлены были с наибольшей яркостью, остротой и художественным совершенством. Как и Белинский, Чернышевский тогда уже знал, что Ж. Санд будет принадлежать {249} историческая заслуга начинательницы социального романа.

Однако для Чернышевского естественны были искания иной литературной манеры, более последовательно отвечающей требованиям практического мышления. Он искал форм, которые с большею точностью и свободою могли бы развернуть конкретные картины жизни, — отсюда тяготение к литературному реализму. Его дух борьбы искал выражения гнева и отрицания, — отсюда стремление к сатире и общий иронический тон в стиле. Его стремления пропагандиста требовали ясных, ярких и горячих лозунгов и призывов, которые могли бы вдохновить и привлечь новых борцов, — отсюда, рядом с реализмом, установка на идеальные «должные» типы и призывная публицистическая лирика.

# **{****250}** Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости[24](#_e_n_24)

## 1

Н. Г. Чернышевский идейный вождь революционной демократии 60‑х годов, после ареста в июле 1862 года заключенный в Петропавловскую крепость, не утратил своей революционной энергии и продолжал литературную деятельность, направленную к разъяснению и распространению революционных идей[25](#_e_n_25). По-прежнему «от его сочинений веет духом классовой борьбы»[[269]](#footnote-270).

Оказавшись пленником царского правительства, Чернышевский понимал, что теперь, в условиях тюремного заключения, в обстановке особой политической подозрительности, для него невозможна прежняя деятельность публициста и потому, пользуясь своим правом на литературную работу, избирал для целей революционной пропаганды преимущественно беллетристическую форму как наименее политически заподозренную и потому более удобную для замаскированного проведения антиправительственных идей.

Литературно-беллетристическая форма, по намерениям Чернышевского, кроме удобств в преодолении цензурных рогаток, должна была содействовать наибольшей популяризации его идей среди широких читательских масс.

Предполагая составить обширную «Энциклопедию знания и жизни», Чернышевский имел в виду разные отделы {251} этой книги оформить в виде повестей и романов, увлекательных для самого большого круга читателей.

Об этом он писал жене из равелина 5 октября 1862 года: «Потому я ту же книгу (то есть “Энциклопедию”. — *А. С*.) переработаю в самом легком, популярном духе, в виде почти романа, с анекдотами, сценами, остротами, так чтобы ее читали все, кто не читает ничего, кроме романов» (XIV, 456).

Частичным выполнением этого плана сначала явился роман «Что делать?», за ним последовали другие беллетристические произведения: «Алферьев», «Повести в повести» и много «Мелких рассказов». Тогда же была написана «Автобиография» в двух редакциях, одна из которых предназначалась для включения в состав «Повестей в повести».

Из всех этих произведений в свое время был напечатан только роман «Что делать?». Первая глава «Алферьева» тогда же была доставлена в «Современник», но в печать не попала и впервые была опубликована лишь в 1906 году в X томе Полного собрания сочинений Чернышевского. Все остальное совсем не выходило за пределы III Отделения и держалось под спудом до Великой Октябрьской социалистической революции. «Мелкие рассказы» впервые были напечатаны в 1926 и 1928 годах[[270]](#footnote-271), «Автобиография» — в 1928 году[[271]](#footnote-272), «Повести в повести» — в 1930 году[[272]](#footnote-273), «Алферьев» — в 1932 году[[273]](#footnote-274).

Несмотря на суровость своего положения, Чернышевский во всех произведениях, написанных в крепости, неизменно оставался верен себе, верен глубокому чувству непримиримой ненависти к старому миру, миру лжи, эгоизма, мещанской тупости, светской праздности, деспотического насилия, рабского безволия и невежественного подчинения авторитетам религии и предрассудков.

{252} В каждом из этих новых произведений обличается тупая дикость крепостнической атмосферы, горькая безрадостность духовно-рабского существования, убожество желаний, слепота мыслей и угнетенность чувства. И в каждом произведении явственно или цензурно-скрыто показана жизнь, какою она могла бы быть и должна быть.

## 2

По яркости и полноте изображения, по широте социального захвата из всего написанного Чернышевским в крепости первое место, безусловно, принадлежит роману «Что делать?».

Роман «Что делать?» писался в очень тяжелых обстоятельствах в течение четырех месяцев — с 4 декабря 1862 года. В связи с ходом следственного дела Чернышевскому в эти месяцы пришлось пережить много волнений[[274]](#footnote-275). Сначала, со дня ареста (7 июля 1862 года), Чернышевский был уверен, что за отсутствием прямых улик к его обвинению правительство после некоторой проволочки будет вынуждено дать ему свободу. К началу 1863 года Чернышевский начинает волноваться неожиданным промедлением в продвижении его дела. Сохранилось несколько его писем и записок к администрации крепости или непосредственно к следственной комиссии, где Чернышевский настойчиво и неоднократно требует объявить ему содержание обвинения и причины задержки. Ответа никакого не было. Чернышевский принял крайние меры: 28 января он начал голодовку протеста и продолжал ее в течение девяти дней. Между тем литературная работа не останавливалась. 15 января 1863 года управляющий III Отделением А. А. Потапов передал в следственную комиссию начало романа «Что делать?». Отсюда 16 января 1863 года эти материалы были направлены на рассмотрение действительного статского советника Каменского, с тем чтобы, если в них не окажется ничего предосудительного, они были допущены к печатанию при соблюдении общих правил цензуры. 26 января рукопись была послана обер-полицмейстеру {253} для передачи А. Н. Пыпину, 12 февраля Чернышевский посылает тем же порядком А. Н. Пыпину тридцать пять убористо написанных страниц продолжения «Что делать?» и полулист заметок о необходимых поправках при корректуре. Беспокойство Чернышевского, однако, не прекращалось. 14 февраля он опять пишет письмо с решительным требованием внимания к своим легальным просьбам и пожеланиям. Лишь 23 февраля (через семь с половиной месяцев после ареста) происходит первое свидание с женою. 27 февраля отправляется письмо с требованием обещанного нового свидания. 4 марта напоминание об обещанном вновь повторяется. В письме к коменданту крепости А. Ф. Сорокину от 7 марта Чернышевский предупреждает о новой голодовке.

Первый допрос был снят с Чернышевского 30 октября 1862 года. Материалы, находившиеся тогда в руках следственной комиссии, не давали возможности построить обвинение. В первых месяцах 1863 года комиссия прибегла к помощи провокатора Всеволода Костомарова. 16 марта с Чернышевского был снят новый допрос о «Воззвании к барским крестьянам» и предъявлена карандашная записка, будто бы оставленная Чернышевским у Костомарова. Теперь Чернышевский мог видеть, сколь опасно его положение, но он все же был спокоен и непрерывно продолжал начатые литературные работы. 26 марта Потапов послал в комиссию IV главу «Что делать?», 28 марта следовало продолжение ее. 30 марта — окончание IV и начало V главы, 6 апреля получено было окончание всего романа.

Цензурой роман был допущен к печати и был напечатан в «Современнике» (1863, №№ 3 – 5).

За отсутствием беловой рукописи романа, по какой происходило его печатание и по какой он читался в комиссии и в цензуре, нет возможности вполне точно установить вмешательство цензуры в авторский текст. Во всяком случае, сличение печатного текста с черновой рукописью показывает, что многие политически наиболее откровенные и яркие места чернового текста в окончательной печатной редакции или исчезли совсем, или были сглажены, получив затемненное выражение в намеках и иносказаниях (см., например, черновой и печатный текст главы IV, раздел XVII, разговор Кирсанова с «просвещенным человеком»). Трудно судить, были ли {254} подобные места устранены путем непосредственного вмешательства цензуры или заменены самим автором, безусловно, предусматривавшим цензурные рогатки и заранее принимавшим меры к обходу этих рогаток.

Имеющиеся сведения о цензурном прохождении романа мало разъясняют дело. И. Борисов, состоявший помощником смотрителя Алексеевского равелина и имевший возможность читать роман в рукописи, свидетельствует: «Я читал его (роман. — *А. С*.) в рукописи и могу удостоверить, что цензура III Отделения в очень немногом искривила его (очевидно, имеется в виду цензура следственной комиссии. — *А. С*.)»[[275]](#footnote-276). Свидетельство Борисова, по-видимому, может быть заподозрено в недостаточной компетентности.

Цензор О. А. Пржецлавский, рассмотрев первую часть романа, находил, что «содержание его вообще не предосудительно», «напротив, — писал он, — уже то, что нигилизм сознает потребность очиститься от возводимой на него характеристики чистого цинизма, можно признать симптомом утешительным». Однако несколько далее, ссылаясь на отсутствие в массе читателей «способности соображать частности», цензор указывал, что роман, при свойственной ему резкости в манере и тоне изложения, «может иметь небезвредное влияние на молодое поколение». В отзыве о второй и третьей части романа цензор уже определенно осуждает роман. «Роман, — пишет Пржецлавский, — является апологией мыслей и действий той категории современного молодого поколения, которую разумеют под названием “нигилистов и материалистов” и которые сами себя называют “новыми людьми”». «Роман проповедует чистый разврат, коммунизм женщин и мужчин». «Едва ли нужно прибавлять, — заключает он, — что такое извращение идеи супружества разрушает и идею семьи, основы государственности, что то и другое прямо противно коренным началам религии, нравственности и порядка и что сочинение, проповедующее такие принципы и воззрения, в высшей степени вредно и опасно»[[276]](#footnote-277).

{255} Последствием такого отзыва, казалось бы, должно быть запрещение печатания романа. Роман все же прошел. То обстоятельство, что роман был пропущен цензурой, тот же О. А. Пржецлавский впоследствии в своих «Воспоминаниях» объяснял недоразумением.

«Так как они (то есть рукописи Чернышевского. — *А. С.*), — писал Пржецлавский, — цензурованы были только в политическом отношении, то Голицын, не найдя в них ничего политического, пропустил их, цензор же, рассматривавший “Современник”, после пропуска рукописи князем, не смел уже останавливать печатания ее. Таким образом проскользнуло в русскую литературу это произведение»[[277]](#footnote-278).

Пржецлавский, рассказывая об этом деле, допустил ошибку, указав, что роман начал печататься до вступления Чернышевского в крепость. Эту ошибку Пржецлавского отметил Н. Рейнгардт и в своем рассказе о том же, в объяснении пропуска романа, представил свою версию, объясняя все показным и ложным либерализмом министра внутренних дел Валуева[[278]](#footnote-279).

Очень близко к версии Пржецлавского находятся разъяснения М. Лемке. По мере поступления в комиссию «роман читал кто-нибудь из членов комиссии, не находил в нем ничего касающегося дела, и его отправляли к А. Н. Пыпину через обер-полицмейстера, каждый раз напоминая, что печатание должно происходить на общем основании, с разрешения цензуры. Цензор “Современника”, видя на рукописи печать и шнуры комиссии, проникался соответствующим трепетом и пропускал, не читая»[[279]](#footnote-280).

О том, что роман «Что делать?» считался пропущенным в печать по оплошности цензуры, говорит и то обстоятельство, что ответственный цензор Бекетов за это дело «в том же году был уволен от должности»[[280]](#footnote-281).

## **{****256}** 3

Роман «Что делать?» замечателен правдивым воспроизведением общественного конфликта между людьми старого, отживающего мира и людьми новыми из демократических кругов, сторонниками нового материалистического и революционного отношения к жизни. В образах Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны Розальской и Рахметова Чернышевский дал типы передовых людей 60‑х годов, разрушителей старых порядков и строителей нового, тогда еще далекого социалистического будущего. Роман защищал требование уважения человека к человеку, пропагандировал право всякого человека на свободный труд и счастье, поднимал достоинство женской личности, по-новому ставил вопросы любви и брака, включая все эти проблемы в перспективу общих требований коренного общественного переустройства на основах полного равенства между людьми. Социальным идеалом Чернышевского был социалистический строй, и, несмотря на стеснения угрожающей цензуры, Чернышевский сумел горячо выдвинуть обаяние этого идеала и поставить его как цель всей деятельности всякого передового человека своего времени.

В образах Марьи Алексеевны Розальской, ее мужа, Михаила Сторешникова и его матери, его приятеля Соловцова и отчасти Сержа и Жюли даны представители старого, отживающего мира. Здесь в отношении к человеку господствуют лишь корыстные побуждения. Мать смотрит на дочь как на источник дохода, мужчина — на женщину как на вещь, способную угодить его тщеславию и похоти. Здесь нет понимания интересов и желаний другой личности. Деспотические отношения не допускают между людьми ни искреннего чувства, ни доверия, ни взаимного уважения — ничего, что радостно озаряет светлые чувства дружбы и любви. Демократу Чернышевскому особенно ненавистен мир барской праздности, жизни на чужой счет, отсутствия всякого труда. Здесь моральная нечистота получает особо отвратительные формы (Сторешников, Соловцов). Совсем иначе осмысливается Чернышевским неправда и грязь жизни Марьи Алексеевны, женщины, вынужденной всю жизнь быть в постоянной заботе и страхе за самые первые и необходимые средства к существованию. Она «злая», но ей «нельзя не быть злой», к этому приводила {257} ее обстановка постоянной нужды, общая атмосфера лжи, обмана и насилия, угроза голодной бедности вынуждала ее прибегать к бесчестным средствам в погоне за материальным достатком. Если в жизни богачей совсем нет здоровых элементов, то у Марьи Алексеевны сохраняются здоровые начала, хотя и подвергшиеся извращению в силу той грязной обстановки, в какой протекала ее жизнь. Марья Алексеевна хотя и грязь, но со здоровыми элементами; она трудилась по-своему, заботилась о куске хлеба, боролась за сносные условия жизни.

В противоположность лжи и гнили старого мира рисуются люди труда, светлых знаний и морального здоровья. Лопухов и Кирсанов, «оба рано привыкли себе пробивать дорогу своей грудью, не имея никакой поддержки», оба ценят образованность и науку не из-за корыстно-житейских выгод, а как внутренний светоч, озаряющий жизнь разумом и светом, оба всегда и глубоко искренни и честны в общении с людьми. На этих людей можно положиться во всем безусловно.

Рахметов, наиболее замечательный из новых людей, по происхождению дворянин, но он ушел от своего класса, отдавая себя самого и все свое состояние целиком на служение народу.

В кругу этих людей господствует новое, светлое отношение к женщине. Брак здесь понимается исключительно как дело свободного чувства. Союз между супругами не должен превращаться в стеснительное ярмо. Любовь к человеку предполагает и содержит в себе радость делать все, чтобы любимому человеку было лучше. Только при условии полной взаимной независимости возможны вполне искренние, светлые и радостные отношения между супругами.

Чернышевский понимал, что действительная свобода для женщины может наступить только тогда, когда она получит гражданские права и твердую самостоятельность в трудовой жизни общества. Поэтому он тесно связывает проблему супружеских отношений с проблемой участия женщины в общественной жизни. Рисуя жизнь Веры Павловны замужем, он показывает ее в таких сторонах деятельных интересов, когда она живет не только чувством к мужу и мыслями о себе как о жене, а стремлениями к широкой общественной полезности (организация мастерской и проч.).

{258} Идеал общественной свободы Чернышевским показан в картинах социалистического устройства в четвертом сне Веры Павловны. При всем утопизме отдельных подробностей этих картин, их главная основа содержит в себе глубокое понимание источников будущего общественного благополучия человека.

Счастье, довольство и полнота жизни здесь рисуются как результат коллективного труда на основе высокого развития науки и техники, мощными силами которых люди заставляют природу служить своим потребностям. «В этих снах, — говорит Плеханов, — нас привлекает вполне усвоенное Чернышевским сознание того, что социалистический строй может основываться только на широком применении к производству технических сил, развитых буржуазным периодом. В снах Веры Павловны огромные армии труда занимаются производством сообща, переходя из Средней Азии в Россию, из стран жаркого климата в холодные страны. Все это, конечно, можно было узнать и из Фурье, но что этого не знала русская читающая публика, видно даже из последующей истории так называемого русского социализма. В своих представлениях о социалистическом обществе наши революционеры нередко доходили до того, что воображали его в виде федерации крестьянских общин, обрабатывающих свои поля тою же допотопною сохою, с помощью которой они ковыряли землю еще при Василии Темном. Но само собою разумеется, что такой “социализм” вовсе не может быть признан социализмом. Освобождение *труда* может совершиться только в силу освобождения человека от “*власти земли*” и вообще природы. А для этого последнего освобождения безусловно необходимы те армии труда и то широкое применение к производству современных производительных сил, о которых говорит в снах Веры Павловны Чернышевский…»[[281]](#footnote-282)

Процесс подготовки социалистического строя Чернышевским показан путем описания организации швейной мастерской Веры Павловны. Мастерская была организована на основе обобществления производства и потребления. Работницы-девушки жили «в одной большой квартире, имели общий стол, запасались провизией тем порядком, как делается в больших хозяйствах». При возникновении {259} другой подобной мастерской между ними устанавливалось организационное единство как в распределении производственных задач, так и в использовании прибылей. Чернышевский, следовательно, правильно исходил из принципа выгодности и плодотворности наибольшего обобществления. В самом указании возможностей внедрения социалистических форм хозяйства в систему капиталистического общественного строя заключался несомненный утопизм. Когда Чернышевский думал, что без предварительного революционного обобществления крупного буржуазного производства, путем одного только кооперирования работников, можно прийти к крупному социалистическому хозяйству, то он, безусловно, ошибался. Без пролетарской революции, овладевающей крупным капиталистическим производством, строительство социализма невозможно. Здесь надо припомнить, что Чернышевский жил в отсталой стране и в такую пору, когда революционная роль пролетариата ему была не видна и не ясна.

Однако утопические элементы воззрений Чернышевского не помешали ему предвидеть неминуемость столкновения предполагаемых социалистических мастерских с российским самодержавием. В романе отмечено, что широко развернувшаяся организация Веры Павловны в российских условиях не могла развиваться свободно. Наступил момент, когда явились зловещие предостережения и размах роста организации пришлось сократить[[282]](#footnote-283).

Готовя роман к подцензурному печатанию, Чернышевский все же сумел указать на необходимость в России революционной борьбы с самодержавием. Как призыв к революционной готовности в романе был дан образ Рахметова.

Намеками, намеренными умолчаниями и недосказанностями, нарочитой подчеркнутостью недомолвок — всячески Чернышевский стремился обозначить, что основа исключительности биографии и поведения Рахметова состоит в революционности его стремлений. Отсюда его отказ от богатства для каких-то исключительно высоких целей, отсюда его связи с народом, отсюда настойчивая {260} тренировка в перенесении лишений и физических страданий, отсюда же и общий пафос автора в характеристике Рахметова. Люди, подобные Рахметову, ставятся неизмеримо выше всех других положительных лиц романа. «Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало, но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине, от них ее сила и аромат, это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли».

Конец романа скомпонован как сплошной намек на скорую победу революции и радость ее прихода (глава «Перемена декораций»).

В создании образов романа Чернышевский исходил из реальных наблюдений. «Новые люди», о которых говорит роман, уже даны были самою жизнью. В основу сюжетного движения романа были положены некоторые факты из жизни самого Чернышевского и близких ему людей. Конечно, нельзя искать здесь полных совпадений. Чернышевский не механически копировал жизнь, но, узнавая в ее отдельных событиях и элементах растущие тенденции дальнейшего развития, он творчески фиксировал эти факты и отправлялся от них в создании своих образов.

В обрисовку отношений Лопухова к Вере Павловне автором много вложено личного, автобиографического.

Когда молодой Чернышевский размышлял о будущей супружеской жизни, его собственное поведение по отношению к будущей жене уже тогда рисовалось ему в таких чертах, в каких впоследствии в романе было развернуто поведение Лопухова. «“Неужели вы думаете, что я изменю вам?” — спросила его однажды Ольга Сократовна. “Я этого не думаю, я этого не жду, но я обдумывал и этот случай”. — “Что ж бы вы тогда сделали?” Я рассказал ей “Жака” Жорж Занда. “Что ж бы вы, тоже застрелились?” — “Не думаю”, — и я сказал, что постараюсь достать ей Жорж Занда (она не читала его или, во всяком случае, не помнит его идей)» (I, 528 – 529). «А если в ее жизни явится серьезная страсть? — размышляет он в другом месте дневника. — Что ж, я буду покинут ею, но я буду рад за нее, если предметом этой страсти будет человек достойный. Это будет скорбью, но не оскорблением. А какую радость даст мне ее возвращение! Потому что она увидит, что как бы ни любил ее другой, но что никто не будет любить ее так, как я» (I, 513).

Даже в мелочах бытового распорядка совместной {261} жизни роман повторяет мысли и поведение самого Чернышевского. «Она третьего дня сказала, — писал он об Ольге Сократовне, — у нас будут отдельные половины, и вы ко мне не должны являться без позволения. Это я и сам хотел бы так устроить, может быть, думаю об этом серьезнее, чем она; она понимает, вероятно, только то, что не хочет, чтобы я надоедал ей, а я понимаю под этим то, что и вообще муж должен быть чрезвычайно деликатен в своих супружеских отношениях к жене» (I, 533). «Каковы будут мои отношения к ней в социальном смысле? Я желал бы, чтобы мы наконец начали говорить друг другу “ты”; особенно, чтобы она говорила мне “ты”; сам я лучше хотел бы говорить ей “вы”. Звать ее я буду всегда полным именем, всегда буду звать ее Ольга Сократовна. — Она, может быть, захочет звать меня полуименем, но едва ли, и, вероятно, если будет, скоро оставит это. Одним словом, наши отношения будут иметь по внешности самый официальный и холодный характер; под этою внешностью будет с моей стороны самая полная, самая глубокая нежность» (I, 535). По-видимому, так было и в действительности, по крайней мере в первое время после женитьбы. После свадьбы, когда Чернышевские ехали в столицу, никто из пассажиров «не хотел верить, чтобы они были *молодые*: они говорили друг другу Вы. Николай Гаврилович был необыкновенно вежлив к Ольге Сократовне и ухаживал за ней, как за малым ребенком»[[283]](#footnote-284).

В состав образа Веры Павловны Розальской многое вошло от жены Чернышевского — Ольги Сократовны, отчасти Марии Александровны Боковой-Сеченовой, которая Чернышевскому была лично известна и жизненная судьба которой, предполагают, послужила Чернышевскому отправным фактом для сюжетного сложения романа. На себя, как на прототип Веры Павловны, указывала сама Ольга Сократовна в личной беседе с Духовниковым[[284]](#footnote-285).

Внешние биографические сопоставления дают сравнительно мало данных для сближения Веры Павловны с Ольгой Сократовной. С этой стороны открываются совпадения лишь со стороны живости их нрава и в некоторых {262} деталях общих бытовых вкусов. Другая сторона облика Веры Павловны Лопуховой: серьезность и возвышенность общественных стремлений, желание осмыслить свою жизнь непосредственным участием в строительстве «новой жизни» не находит соответствия. Швейных мастерских Ольга Сократовна не открывала, самообразованием и медициной не занималась, да и вообще, будто бы, мало задавалась вопросами, лежащими за пределами бытового обихода[[285]](#footnote-286). При всем этом несомненно, что сам Н. Г. Чернышевский усматривал в личности Ольги Сократовны такие стороны характера и жизненного поведения, которые давали ему основание считать ее женщиной незаурядной, исключительной и безусловно передовой для своего времени. Первое время общения с Ольгой Сократовной Чернышевский поражался ее умом, быстротой понимания его мыслей, меткостью ее замечаний. В период первоначального знакомства с Ольгой Сократовной Чернышевский записывал в своем «Дневнике»: «Перед ней я чувствую себя почти так же, как в старые годы чувствовал себя перед Вас. Петр.[[286]](#footnote-287) в иные разы при разговорах о политике… Нужно только будет развить этот ум, этот такт серьезными учеными беседами, и тогда посмотрим, не должен ли я буду сказать, что у меня жена m‑me de Staël» (I, 475 – 476).

Можно было бы отнести эти слова на долю преувеличенных восторгов влюбленного юноши, но позднейшие письма Чернышевского убеждают, что такое отношение к ней, и именно к ее уму и общей духовной силе и обаянию, Чернышевский сохранил до конца жизни. В письме из Вилюйска от 10 марта 1883 года Чернышевский, утешая Ольгу Сократовну в ее мрачных мыслях о себе самой, указывал на большую привлекательность ее бесед для таких ученых, как Пекарский, Срезневский, Котляревский. «Пекарский прямо сознавался, — пишет он, — что развитием своих понятий много обязан разговорам с тобою». Котляревский, по его словам, просиживал с Ольгой Сократовной вечера, потому что разговоры с нею «были полезны развитию его понятий». «Думаю написать когда-нибудь ученую сказочку, в которой главным говорящим лицом будешь ты, в виде тридцатисемилетней девушки, и главным действующим лицом тоже ты, {263} в виде двадцатилетней девушки, любимицы той другой, старшей. Где младшая, там шум и веселье. Где старшая, там тишина и серьезный пафос» (XV, 389 – 390). В письме от 7 июля 1889 года Чернышевский пишет уже прямо о том значении, какое имела Ольга Сократовна в его собственной жизни. «Если бы я не встретился с тобой, мой милый друг, моя жизнь была бы тусклой и бездейственной, какой была до встречи с тобою. Если я делал что-нибудь полезное, то всею пользою, какую русское общество получило от моей деятельности, оно обязано тебе. Без твоей дружбы я не напечатал бы ни одной строки, только лежал бы и читал бы, не излагая на бумаге того, что считал честным и полезным. Твои качества поддерживали веру в разумность и благородство людей, не поддерживаемый твоею личною разумностью и честностью, я не считал бы людей способными держать себя, как велит разум и честность…» Далее Чернышевский вспоминает о том обаянии, какое Ольга Сократовна имела для Некрасова, Добролюбова. Некрасов ею вдохновлен был, создавая жизнь Саши («Саша») и Катерины (в «Коробейниках»). «Без знакомства с тобою он не написал бы ни этих дивных поэм, ни много другого наилучшего в его произведениях. Я это знаю от него самого»[[287]](#footnote-288). Ольгу Сократовну Чернышевский называл «самородком». В ней он видел естественное выражение природного ума и того духа самостоятельности, независимости и внутренней свободы, какого желал бы и всякой другой женщине. В этих чертах она более всего и сближается с образом Веры Павловны[[288]](#footnote-289).

{264} Возможно, что в сюжетном сложении романа отражены некоторые черты из жизни М. А. Боковой-Сеченовой.

М. А. Бокова-Сеченова родилась 1/13 января 1839 года в семье помещика и генерала Обручева. Стремясь к образованию и независимости и желая освободиться от семейных стеснений в доме отца, она вышла замуж фиктивным браком за своего домашнего учителя П. И. Бокова, происходившего из крестьян, являвшегося другом Н. Г. Чернышевского и разделявшего его идеи об освобождении женщины от рабской подчиненности родителям или мужу. Фиктивный брак Боковых потом превратился в фактический. В 1859 году М. А. Бокова-Сеченова появлялась в университете на лекциях, несколько позднее она стала посещать лекции профессоров Медико-хирургической академии. Здесь произошло ее знакомство с известным физиологом И. М. Сеченовым, с которым потом произошло сближение и новый брак, не нарушивший, однако, прежней дружбы с П. И. Боковым ни со стороны ее самой, ни со стороны И. М. Сеченова. Сохранилась визитная карточка П. И. Бокова с надписью: «П. И. Боков и И. М. Сеченов приглашают Чернышевского и Александра Николаевича (то есть А. Н. Пыпина. — *А. С*.) по случаю окончания экзаменов Марии Александровны». Очевидно, речь идет о какой-то дружеской вечеринке, устраивавшейся этими лицами совместно по поводу окончания экзаменов Марии Александровны за курс мужской гимназии, что давало ей право не поступление в высшую школу[[289]](#footnote-290).

Безусловно, в образах Веры Павловны, Лопухова в Кирсанова Чернышевский был очень далек от намерений {265} точного воспроизведения реальных лиц[27](#_e_n_27). Прототипы своими качествами и отдельными моментами жизни давали лишь некоторый материал для романа. Чернышевский отбирал то, что для его общественно-типологических заданий представлялось важным и интересным. Категорическое отрицание роли названных лиц как реальных прототипов романа, какое мы встречаем, например, в воспоминаниях Л. Ф. Пантелеева в отношении к П. И. Бокову, едва ли правильно[[290]](#footnote-291).

В Рахметове, полагают, отражены некоторые черты саратовского помещика Бахметева. Фамилия Бахметева как прототипа Рахметова упоминается несколько раз в письмах Евг. Ник. Пыпиной. В письмах 16 марта 1863 года Пыпина, сообщая родным о получении от Н. Г. продолжения романа, замечает: «Там между прочим выведен Бахметев — помните?» Еще раз она называет его в письме 23 апреля 1863 года: «С большим интересом прочтете Вы роман Николи. Рахметов это — Бахметев Пав. Алекс, помните Вы *его*? Здесь, впрочем, мы об этом не говорим. Ник. Гав. знал о нем много такого, чего мы и не подозревали»[[291]](#footnote-292). Екат. Ник. Пыпина вспоминает, что Бахметев был помещиком Саратовской губернии и славился своими странностями. «Оригинальная особа: богатый человек и вдруг аскет, — все на него удивлялись». О Бахметеве Екат. Ник. слышала от Ив. Ник. Виноградова, который «знал весь мир саратовский», и от многих друзей. Бахметев путешествовал по Волге, по разным городам и «распространял идеи, схожие с рахметовскими»[[292]](#footnote-293). Н. А. Тучкова-Огарева рассказывает о некоем Бахметеве, посетившем в Лондоне Герцена {266} и вручившем ему на издание «Колокола» двадцать пять тысяч рублей. У Чернышевского Рахметов является к немецкому философу и предлагает деньги на издание его сочинений. Но в рассказе Н. А. Тучковой-Огаревой Бахметев рисуется в совершенной противоположности Рахметову: «Некрасивый, робкий, молчаливый, он казался жалким, одиноким, заброшенным», «говорил резко и в то же время сквозь слезы, как ребенок»[[293]](#footnote-294).

Без всякого сходства с Рахметовым изображен Бахметев и самим Герценом[[294]](#footnote-295).

Бахметев, таким образом, послужил прототипом для Рахметова лишь отчасти. Создавая в Рахметове образ деятеля-революционера, Чернышевский сочетал в нем разные элементы революционной настроенности, по-своему проявлявшейся у разных людей. Моральный облик революционера с чертами материалистической трезвости и непреклонности чувства гражданского долга он мог наблюдать у Добролюбова, отказ от помещичьего богатства ради целей освобождения народа он мог взять у Бахметева, стремление к непосредственному сближению с народом — у Сераковского, объезд славянских земель — у Бакунина или Кельсиева. Формируя образ положительного героя, Чернышевский отправлялся от фактов жизни и тем самым устанавливал черты революционного вождя, которого создавала, ждала и требовала сама действительность.

## 4

В литературной традиции своего времени роман «Что делать?» занимает исключительно важное место, как особый этап в развитии метода художественного реализма.

На основе правдивого изображения современной ему действительности роман «Что делать?» открывает перспективу дальнейшего жизненного процесса, приводящего к осуществлению социализма. Социалистическое будущее представлено в романе не как мечтательный полет воображения, а как результат реальной борьбы, отправляющейся {267} от всех данных реального положения вещей. При недостатках, связанных с известными элементами утопизма в мировоззрении Чернышевского (рационализм в понимании психики и поведении человека, утопизм в картинах преобразования общества путем организации мелких производительных товариществ), роман в своих положительных качествах все же содержит в себе существенные элементы наиболее высокого художественного метода — социалистического реализма.

Социалистические тенденции в европейской и русской художественной литературе проявлялись и раньше, — например, в романах Ж. Санд, в русской литературе у Герцена, Ахшарумова, Огарева, в раннем творчестве Салтыкова-Щедрина, отчасти в прозе Плещеева, но проблема социального переустройства здесь давалась лишь в очень неопределенных и далеких от реальности перспективах, в духе утопической мечты о всеобщей любви. Кроме абстрактных гуманистических призывов, положительный путь развития здесь никак не обозначался. Проводимая здесь критика капиталистической эксплуатации и неравенства имела, конечно, в свое время огромное прогрессивное значение, однако отсутствие указаний на реальные пути переустройства оставляло желаемый идеал социалистического равенства только в мечтах.

Роман Чернышевского, несомненно, стоит в связи с литературной линией гуманизма и утопического социализма. Но он же и ломает эту традицию, совершенствуя ее и поднимая ближе к материалистическому осознанию действительности.

От гуманистической и социально-утопической беллетристики роман Чернышевского отличается практической постановкой вопроса о возможностях реализации тех гуманных стремлений, какие там провозглашались. Это отличие своей точки зрения от настроений и стремлений наиболее для него близких, но все же не удовлетворявших его писателей Чернышевский отметил в самом тексте романа словами Верочки. «Ведь вот Жорж Занд — такая добрая, благонравная, а у ней все это только мечты». «Или у Диккенса — у него это есть, только он как будто этого не надеется; только желает, потому что добрый, а сам знает, что этому нельзя быть. Как же они не знают, что без этого нельзя, что {268} это в самом деле надобно так сделать и что это непременно сделается, чтобы вовсе никто не был ни беден, ни несчастен. Да разве они этого не говорят? Нет, им только жалко, а они думают, что в самом деле так и останется, как теперь, — немного получше будет, а все так же»[[295]](#footnote-296).

В отличие от своих предшественников Чернышевский в романе «Что делать?» социалистический идеал показывает в перспективе развития материальных производительных сил (развитие техники и проч., см. об этом выше).

Идеал Чернышевского чужд беспочвенно-мечтательной экзальтации и тем более далек от каких бы то ни было мистических и провиденциальных оправданий. В основу общественного союза им кладется понятие разумной выгоды и трудового расчета. На страницах его романа, вместо обильных рассуждений о провидении и должной любви между людьми (как это, например, у Ж. Санд), с особой обстоятельностью развернуты хозяйственно-трудовые соображения. Очень отдаленное соответствие к швейной мастерской Веры Павловны можно указать в некоторых романах Е. Сю. Требуя практических реформ, Сю между прочим говорит об основании коммунальных домов для рабочих, об организации народных банков для безработных[[296]](#footnote-297), рисует образец фермы и однажды дает большое описание фабрики, где хозяин (Hardy), заботливый республиканец и гуманист, желая сделать для рабочих жизнь более сносной, строит нечто в роде фаланстера[[297]](#footnote-298). Однако у Сю нет никакого подобия той тщательности в хозяйственной и бытовой разработке вопроса, как это сделано у Чернышевского. И, что еще важнее, у Сю нет мысли о независимости рабочего коллектива от покровительства «гуманного» капиталиста. Между тем у Чернышевского этой стороне дела в характеристике мастерской Веры Павловны придается очень важное значение.

Наконец, роман Чернышевского ставится на совершенно особое место сравнительно со всей предшествующей беллетристикой, связанной с утопическим социализмом, своею революционной программой. В противоположность другим утопистам, «Чернышевский был не {269} только социалистом-утопистом. Он был также революционным демократом»[[298]](#footnote-299). Образом Рахметова, показом конфликта мастерской Веры Павловны с властью Чернышевский указывает на неизбежность революционной борьбы для ниспровержения всех старых порядков (см. об этом выше).

В постановке проблемы об эмансипации женщины у Чернышевского в художественной литературе тоже были свои предшественники (m‑me de Staël, Ж. Санд, в русской литературе — Герцен, Дружинин и др.), но и здесь роман «Что делать?» стоит неизмеримо выше их по глубине и социальной конкретности в обсуждении и решении вопроса.

Ближайшее отношение к роману «Что делать?» имеет роман Ж. Санд «Жак». Сюжетная концепция романа «Что делать?» имеет очень большое сходство с романом «Жак». Оба романа дают сначала встречу героини с первым будущим мужем. Сейчас же обнаруживается взаимное влечение, возникает любовь. Герой — друг женщин. В женитьбе и там и здесь, помимо чувства, со стороны героя играет роль стремление вырвать героиню из рук дурной матери. Супружеская жизнь первое время полна взаимного счастья. Потом наступает внутренний разлад вследствие несходства в характерах. Муж отличается большей положительностью и спокойной уравновешенностью; в жене больше экспансивности и молодого порыва, она ищет большей интимности. Появляется человек с более близким жене характером. Происходит новое сближение и новая любовь. Муж узнает об этом, страдает. Его самоотверженная предупредительность идет навстречу счастью жены с другим человеком. Убедившись, что его присутствие будет служить помехой их спокойствию и счастью, он совершенно устраняет себя.

В отличие от Ж. Санд Чернышевский страдал не только о том, что женщина не свободна в жизни с мужем, но и о том, что она является рабою в семье родителей, что она и здесь не равна мужчине, что она лишена должной независимости в выборе себе жизненного пути. Отсюда в его романе возникала более широкая разработка бытовой атмосферы, в которой вырастала женщина (жизнь Веры Павловны в доме родителей).

{270} Чернышевский, кроме того, в проблеме эмансипации женщины не замыкался в исключительную сферу чувства, он связывал проблему супружеских отношений с проблемой участия женщины в общественной жизни, Отсюда — тщательная разработка жизни Веры Павловны замужем, когда жизнь ее наполняется стремлениями гражданского порядка (организация мастерской и проч.). Этого у Жорж Санд совсем нет. В «Жаке» имеется лишь слабое указание на материальное первенство мужа как на источник неравенства в супружеских отношениях. Во всем остальном наполнении и движении романа «Жак» проблема женского равенства и свободы чувства представляется лишь вопросом индивидуальной этики супругов. Чернышевский же понимал, что без общественного равенства не может быть и равенства в семье, поэтому в его романе идея женской эмансипации неразрывно связана с общей социальной проблематикой. Необходимым и первым условием раскрепощения женщины Чернышевский считал предоставление женщине полной гражданской и экономической независимости на основе ее самостоятельного труда и свободного участия во всех формах общественного строительства. Конечное устранение женского «равноправия» Чернышевским возводилось к перспективам социалистических общественных отношений (см. четвертый сон Веры Павловны)[[299]](#footnote-300).

## 5

В русской литературе XIX века не существует другого литературного произведения, которое по силе общественного воздействия могло бы сравниться с романом «Что делать?».

Огромное возбуждение, которое поднялось вокруг романа, было сразу отмечено современной ему критикой. Литературный обозреватель одного из популярных изданий 1863 года писал: «Давно не являлось произведения, которое было бы прочитано с большим любопытством и возбуждало бы более толков, как роман Чернышевского»[[300]](#footnote-301).

{271} «О романе Чернышевского, — писал Лесков, — толковали не шепотом, не тишком, а во всю глотку в залах, на подъездах, за столом госпожи Мильберт и в подвальной пивнице Штенбокова пассажа. Кричали: “гадость”, “прелесть”, “мерзость” и т. п. — все на разные тоны»[[301]](#footnote-302).

«Для русской молодежи, — вспоминает П. Кропоткин, — повесть была своего рода откровением и превратилась в программу… Ни одна из повестей Тургенева, никакое произведение Толстого или какого-либо другого писателя не имели такого широкого и глубокого влияния на русскую молодежь, как эта повесть Чернышевского. Она сделалась своего рода знаменем для русской молодежи»[[302]](#footnote-303).

«За 16 лет пребывания в университете, — говорит П. Цитович, идеологический противник романа, — мне не удавалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа еще в гимназии; а гимназистка 5 – 6 класса считалась бы дурой, если б не ознакомилась с похождениями Веры Павловны. В этом отношении сочинения, например, Тургенева или Гончарова, — не говоря уже о Гоголе и Пушкине, — далеко уступают роману “Что делать?”»[[303]](#footnote-304).

П. Капнист, автор валуевского цензурного «Собрания материалов о направлении различных отраслей русской словесности за последнее десятилетие», подчеркивая «гибельность» романа, тоже указывал на исключительность его влияния: «Несмотря на всю бедность своего практического идеала и на отсутствие всяких художественных достоинств, роман Чернышевского имел большое влияние даже на внешнюю жизнь некоторых недалеких и нетвердых в понятиях о нравственности людей как в столицах, так и провинциях… Были примеры, что дочери покидали отцов и матерей, жены — мужей, некоторые шли даже на все крайности, отсюда вытекающие, появились попытки устройства на практике коммунистического общежития в виде каких-то общин и ремесленных артелей. Всего же хуже то, что все эти нелепые {272} и вредные понятия нашли себе сочувствие как новые идеи у множества молодых педагогов»[[304]](#footnote-305).

В литературной критике развернулась горячая борьба между врагами и защитниками романа. Сторонники революционных позиций Чернышевского, конечно, не могли высказываться в печати полностью, зато в лагере реакции господствовала самая безудержная травля и клевета на роман. Роман старались дискредитировать как проповедь «грубого эгоизма», разгула «животной похоти» и дикой физической силы. Нагло коверкая в своем пересказе текст романа, один из критиков этого рода бесстыдно утверждал, что на вопрос: что делать? роман Чернышевского рекомендует «учреждать идеальные мастерские для вящего комфорта и обольщения модисток и гуляющих девушек, не стесняя их нисколько и предоставляя каждой зазывать в свою комнату возлюбленного»[[305]](#footnote-306).

В том же смысле и тоне роман обсуждался в пасквиле П. Цитовича, применявшего к героям романа разные статьи уголовного Уложения о наказаниях: статья 1549 — о похищении незамужней с ее согласия; статьи 1554 и 1555 — о двоебрачии с подлогом и без подлога; статья 1556 — о вступлении в брак без согласия родителей; статья 1592 — об упорном неповиновении родительской власти, статьи 998 и 999 — о сводничестве мужьями своих жен; статьи 976 и 977 — об употреблении чужих паспортов и т. д.[[306]](#footnote-307)

М. Катков вполне одобрял П. Цитовича, поправляя его лишь в том, что «нигилистическую заразу» усматривал не только в среде «недоучившихся гимназистов и студентов», но и в среде взрослых вполне образованных людей: «Беда в том, что Кирсановы могут быть профессорами, Мерцаловы иереями, их приятели мировыми судьями, полковниками генерального штаба, тайными {273} советниками и др.»[[307]](#footnote-308) Отсюда делался вывод о необходимости немедленно принять решительные меры «пресечения» и расправы.

Наиболее развязно и откровенно о пресечении и расправе говорил Аскоченский. Он рекомендовал прибегнуть к смирительным домам, исправительным заведениям и, наконец, к «отдаленным и глухим обителям»: «Туда их, под строжайший надзор, на монастырский хлеб и воду, копанье гряд и другую черную работу, с непременным обязательством учиться, богу молиться и бывать при каждом богослужении; туда, в исправительные заведения, этих эмансипированных супругов, да засадить на урочную работу, да не давать ни есть, ни пить, пока они не выработают себе на дневное пропитание и пока не выйдет из головы эмансипированная дурь. А если и этим не проймешь, то есть дорога и подальше… Долго ли мы будем с ними церемониться и гуманничать!»[[308]](#footnote-309)

В церковной прессе в борьбе против романа выступило духовенство[[309]](#footnote-310). Один из таких критиков, поговорив относительно «путаницы в понятиях автора» (то есть Чернышевского), пробовал использовать роман в целях христианского наставления. В «Что делать?», по его словам, присутствует «любовь христианская», хотя и «бессознательно». За такую попытку этот критик получил начальственный упрек в «противоцерковности»[[310]](#footnote-311).

Некоторые враги романа старались подорвать его авторитет упреками в ненаучности и в отсутствии знания живой практической жизни.

С аргументами от имени науки выступил тот же О. Пржецлавский, член совета министерства внутренних дел по делам книгопечатания и цензор романа «Что делать?». Под псевдонимом Ципринус он напечатал статью «Промах в учении новых людей»[[311]](#footnote-312), где «доказывал» «естественность» чувства ревности для всякого человека и всякого животного. Ципринусу возражал {274} П. Бибиков, разоблачивший в статье Ципринуса «бесцеремонное отношение к науке»[[312]](#footnote-313).

Во враждебных роману статьях на разные лады повторялся упрек в незнании жизни, в упрощенном представлении сложных жизненных обстоятельств, не допускающих столь «простого» и «легкого» решения поставленных в романе вопросов. С этой стороны нападал на роман критик «Отечественных записок», упрекавший Чернышевского в недостаточно глубоком изображении чувства любви, в незнании жизни, в наивности знаний и стремлений Рахметова, в теоретической непродуманности общей концепции всего мировоззрения, выраженного в романе, и проч. В итоге автор приходил к выводу о полном тождестве героев романа «Что делать?» с беспринципными «нигилистами» «Взбаламученного моря» Писемского. Эти последние, по его мнению, являются «прямым порождением той теории невежества, которую преподавал Рахметов своим примером неслыханно быстрого разумения всего сущего»[[313]](#footnote-314).

В том же смысле в журнале «Эпоха» высказался Н. Соловьев. По его мнению, то, что в романе названо «предрассудками», «оказывается не чем иным, как типическими особенностями женской натуры». Для женщины, в силу особенностей ее природы, Соловьев считает совершенно бесполезным и даже вредным «университетское слушание лекций», особенно «при теперешнем соотношении полов» (стр. 20). Лопухов, по его словам, насильственно развращает жену, отдавая ее Кирсанову. Соловьев возражает против женского труда в швейных мастерских: образованной женщине нужна «более широкая дорога», а механический труд в мастерских способен только «обезобразить женщину», а главное — эти мастерские «могут служить к эксплуатации женской любви и чести»[[314]](#footnote-315).

В упрощенчестве упрекал Чернышевского и Н. Страхов (Косица). Признавая, что роман написан с большим вдохновением и искренностью, Страхов уверял, что герои Чернышевского потому легко выходят из затруднений, {275} что автор в романе устранил все действительные трудности сложной человеческой психики и общественной жизни. Таким образом, приглашение к «счастью» Чернышевскому дается излишне легко: это — «простое холодное, почти нечеловеческое отрицание страданий»[[315]](#footnote-316).

С точки зрения несоответствия идеала Чернышевского человеческой природе роман «Что делать?» обсуждался Достоевским в «Записках из подполья»[[316]](#footnote-317).

Точку зрения либерала-постепеновца принял редактор «Занозы» М. Розенгейм в фельетоне «Заметки праздношатающегося», где он рекомендует Чернышевскому «не строить во сие роскошных дворцов, когда наяву столько курных изб, в которых прежде надо устроить трубы»[[317]](#footnote-318).

С одобрением отнесся к роману Н. Лесков. Он принимает провозглашенный романом идеал: «дать благосостояние возможно большему числу людей». Принимает будто бы и те пути, которые роман рекомендует к достижению этого идеала. «Такие люди, — говорит Лесков о героях романа, — нравятся мне, и я нахожу очень практичным делать в настоящее время то, что они делают в романе Чернышевского». Но мы ошиблись бы, если бы приняли эти слова Лескова за выражение солидарности с революционным содержанием романа. Лесков занимает позицию постепеновца. Люди Чернышевского, по его пониманию, «не несут ни огня, ни меча. Они несут собою образчик внутренней независимости и настоящей гармонии взаимных отношений». Чернышевский — «нигилист-постепеновец». «Чернышевский заставляет делать такое дело, которое можно сделать во всяком благоустроенном государстве»[[318]](#footnote-319).

Со стороны постановки женского вопроса роман «Что делать?» был очень сочувственно отмечен в статье В. Раевского «Новые люди». «В нашей литературе еще не было высказано такого горячего сочувствия к судьбам женщины, как в романе г. Чернышевского, сочувствия, источником которого служило не поэтическое раздражение, а светлый, гуманный и практический взгляд, {276} выработанный наукою и обществом»[[319]](#footnote-320). В статье имеется элемент некоторого скепсиса, но общий тон остается безусловно сочувственным.

В этом же смысле написана статья Е. Ц—ской «Что мешает женщине быть самостоятельной»[[320]](#footnote-321).

Редакция журнала снабдила статью примечанием о невмешательстве в мнения своей читательницы, представившей статью. Статья исключительно сосредоточена на мысли о необходимости достижения самостоятельности женщины, ни в какой степени не входя в общую систему воззрений, выраженных в романе.

Более откровенно и прямо роман приветствовался в «Народном богатстве»[[321]](#footnote-322). Правда, и здесь выдвигалась только та сторона романа, которая освещала новые пути в общественном и бытовом положении женщины, но сочувственное отношение здесь провозглашалось наиболее полно и совершенно безусловно. «Всякое назначение на общественную деятельность женщины мы будем постоянно встречать сочувствием». «Еще с большим сочувствием мы встречаем популярно изложенные экономические начала женского труда, и слава Вам, г. Чернышевский, что Вы этот важный вопрос задели в чисто литературной статье…» «От души желаем читателям нашим обратиться к “Современнику” за настоящий год и, если кто не прочел еще романа г. Чернышевского, тому предлагаем его прочесть…» Судить о том, насколько автор статьи разделял всю сумму воззрений, выраженных в романе, насколько для него была понятна конечная революционная идея романа, не представляется возможности, так как статья осталась неразвернутой и ограничивалась лишь общим одобрением.

Тогда же, в 1863 году, по-видимому, была написана и известная статья Писарева «Мыслящий пролетариат», напечатанная впервые в 1865 году в октябрьской книжке «Русского слова», под названием «Новый тип»[[322]](#footnote-323).

История общественного воздействия романа «Что делать?» документируется не только литературными отзывами и критическими статьями.

{277} Благодаря роману «Что делать?» «всюду начали заводиться производительные и потребительные ассоциации, мастерские швейные, сапожные, переплетные, прачечные, коммуны для общежития, семейные квартиры с нейтральными комнатами и др. Фиктивные браки с целью освобождения генеральских и купеческих дочек из-под семейного деспотизма в подражание Лопухову и Вере Павловне сделались обыденным явлением жизни, причем редкая освободившаяся таким образом не заводила швейной мастерской и не разгадывала вещих снов, чтобы вполне уподобиться героине романа»[[323]](#footnote-324).

Один из пионеров нашей кооперации Н. П. Баллин в своих воспоминаниях удостоверяет, что швейная мастерская романа «Что делать?» вызвала в России, по крайней мере, столько же подражаний, сколько вызвала подражаний Рочдельским пионерам история их, написанная Холиоком[[324]](#footnote-325). Проекты и уставы женских организаций 60‑х годов очень близко стоят к роману и по постановке практических задач и даже по формулировке своих основных руководящих принципов[[325]](#footnote-326).

Революционно-воспитательное влияние романа распространялось не только на формирование взглядов и убеждений, но и на воспитание самих основ внутреннего характера, на моральную самооценку и выработку идеально-волевого типа революционера. Об одном из лиц явно «рахметовского склада» упоминает Е. Н. Ковальская[[326]](#footnote-327).

Об аскетических рахметовских идеалах в кружках молодежи 60‑х годов рассказывал Л. Е. Оболенский[[327]](#footnote-328).

{278} Каракозовец П. Ф. Николаев подчеркивает близость рахметовского склада к идеалам и воззрениям каракозовцев и самого Каракозова. «Бесспорно то, — пишет Николаев, — что сближение с мастеровыми, странствование по разным кабакам и притонам, суровая дисциплина в личной жизни, плавание на волжских пароходах Ишутина и Каракозова в качестве водоливов были до значительной степени навеяны Рахметовым. Эти двое, каждый отдельными черточками, безусловно, напоминали Рахметова. Каракозов был очень похож на Никитушку Ломова»[[328]](#footnote-329).

В приговоре верховного уголовного суда по делу Каракозова говорилось: «Роман этого преступника (то есть Чернышевского. — *А. С*.) “Что делать?” имел на многих подсудимых самое гибельное влияние, возбудив в них нелепые противообщественные идеи»[[329]](#footnote-330).

Одним из ярчайших свидетельств глубокого благотворного революционизирующего воздействия романа является признание Георгия Димитрова: «Роман “Что делать?” еще 35 лет назад оказал на меня лично… необычайно глубокое, неотразимое влияние. И должен сказать, ни раньше, ни после не было ни одного литературного произведения, которое так сильно повлияло бы на мое революционное воспитание, как роман Чернышевского… И для меня нет никакого сомнения, что именно это благотворное влияние в моей юности очень помогло моему воспитанию как пролетарского революционера и находило свое выражение в дальнейшем в моей революционной борьбе в Болгарии, на лейпцигском процессе»[[330]](#footnote-331).

## 6

Пока заканчивалась работа над романом «Что делать?» и пока печатались его первые части, Чернышевский не мог не заметить, что трудности в проведении его идей в печать еще более увеличились. По ходу следствия, по характеру допросов и предъявленных обвинений {279} Чернышевский убедился, с какою тщательной придирчивостью агенты власти стремились проникнуть в его затаенный образ мыслей. Чернышевскому инкриминировались все прежние легальные подцензурные статьи. Стараниями М. Касторского и В. Костомарова вскрывался революционный смысл его философской, экономической и политической теории. За всеми оговорками, намеками, иносказаниями, недоговоренностями и умолчаниями, путем каких до сих пор Чернышевскому удавалось проводить в печать революционные идеи, теперь жадно стремились открыть доказательства его «преступного» образа мыслей.

Кроме того, Чернышевскому, безусловно, скоро стал известен шум, поднявшийся вокруг печатавшегося романа «Что делать?», и он должен был учесть возросшую подозрительность цензуры.

Та постановка широких проблем общественного переустройства, какая допускалась в романе «Что делать?», теперь Чернышевскому должна была представляться уже невозможной.

Невозможна была теперь и прежняя открытая беседа автора с читателем, как это было в романе «Что делать?». Направляющая тенденция должна была проходить еще незаметней. Новым произведениям Чернышевский стремится придать характер полной «невинности».

В «Алферьеве», «Повестях в повести» Чернышевский сосредоточивается исключительно на проблемах частного быта, преимущественно на вопросах семьи и брака.

По-прежнему выдвигая тип «нового человека», материалиста и социалиста, Чернышевский лишь косвенно, намеками, обозначает материалистические и социалистические принципы, лежащие в основе всего поведения и частных мнений своего героя.

В «Алферьеве» только путем единичных, беглых, как бы случайных указаний Чернышевский дает понять прозорливому читателю, что Борис Николаевич Алферьев является материалистом и революционером. В письмах Алферьева к Серафиме Антоновне упоминается, что он одобрительно относится к Карлу Фогту и Пьеру Дюпону, одному из поэтов революции. Важное значение имеет также характерная реплика Алферьева на пошлое замечание Чекмазова о коммунистах: «Пошляк, неизлечимый {280} пошляк! Й хорошее понятие имеет о “коммунистах, отвергающих брак”. Тебе, глупое животное, и понимать, что такое коммунизм и что говорят коммунисты. Они говорят, что ты осел и варвар — вот что они говорят». Для характеристики взглядов Алферьева очень многое означает также его отказ от профессорской деятельности на том основании, что «никакая кафедра не может быть согласна с (его — *А. С*.) убеждениями».

Наконец в этом отношении особенно показателен эпиграф к «Алферьеву» — песня каторжан из поэмы Некрасова «Несчастные». К эпиграфу сделана приписка, что эта песня является песней Алферьева. Здесь, очевидно, предуказывалась судьба Алферьева — борца за революцию.

Все эти штрихи ясно показывают, какой тип людей Чернышевский здесь имел в виду. Но этими намеками и указаниями Чернышевский и ограничивается, направляя главное повествование романа главным образом к обрисовке отношений этого героя к женщине. Все рассказанное об Алферьеве в основном сосредоточивается на выяснении его отношений сначала к Серафиме Антоновне Чекмазовой, потом к ее сестре Елизавете Антоновне Дятловой.

Еще дальше спрятан социально-политический элемент в «Повестях в повести». Передовым человеком здесь является Сырнев. О нем сказаны автором такие слова, которые заставляют в нем предполагать отрицателя всего существующего общественного уклада: «С чего бы он ни начал, вы через четверть часа видели, что он вытягивает из вас признание, что вы злодей и живете в обществе убийц, уличает вас в том, что вы дикарь, которому следовало бы ходить татуированным» (XII, 174).

Это все, что в «Повестях в повести» может быть отнесено к социально-политической тематике в собственном смысле. В остальном содержании весь роман этих вопросов совсем не касается. В предисловии к роману Чернышевский предупреждает читателя, что он берет здесь людей «совершенно только в их домашней жизни, без всяких отношений не только к столичной, даже к провинциальной общественной жизни». Он подчеркивает «сказочность» этого произведения, предназначенность его исключительно для целей «отдыха», отсутствие в нем «серьезных мыслей», полное забвение «гражданских {281} вопросов». Это, по его словам, лишь «чистая поэзия», совсем «чуждая всякого общественного служения». Такие настойчивые предупреждения, конечно, больше всего предназначались для цензурных органов, но в той мере, в какой здесь говорится об «общественности» и «гражданственности», это вполне соответствует действительности. Чернышевский здесь сознательно избегает таких тем. Что касается отсутствия «серьезных мыслей», то это уверение являлось уже прикрытием для подлинного идеологического, вполне «серьезного» содержания романа, хотя и сосредоточивающегося на частных вопросах быта, но решающего эти вопросы в перспективе общих принципов неприемлемого для властей нового материалистического мироотношения.

В связи с этим Чернышевский всячески старается скрыть свое авторское лицо и потому резко меняет прежнюю литературную манеру. В «Алферьеве», в «Повестях в повести» и в «Мелких рассказах» уже нет непосредственного авторского лиризма, присущего роману «Что делать?», нет авторских прямых высказываний. Чернышевский себя как автора маскирует подставными рассказчиками, а подлинную целостную идею произведений выражает исключительно логикой соотношения самих образов, картин и эпизодов. В «Алферьеве», внешне автобиографически сближая себя с подставным рассказчиком, Чернышевский прячет себя под маску пошляка и мирного обывателя. Об этом Чернышевский писал А. Н. Пыпину: «В этой повести Алферьев изображается в том виде, каким кажется пошловатой части публики — мнимый я, рассказчик этой повести; он (рассказчик. — *А. С*.) потом принужден сознаться, что глупо понимал лицо Алферьева и все связанные с ним характеры и факты» (XIV, 487).

Еще глубже Чернышевский скрывает свои авторские мнения в «Повестях в повести». Здесь ведет повествование уже не один рассказчик, а несколько, и каждый из них может казаться осуществляющим авторскую точку зрения. Сырнев, Панкратьев, Всеволодский, Верещагин, Тисьмина, Крылова — все они так или иначе выставляются авторами рассказов, и Чернышевский всякий раз стремится и самый рассказ стилизовать соответственно речевым и литературным вкусам и манерам этих лиц. Между тем точки зрения на вещи у них не сходятся, а {282} какая именно точка зрения принадлежит подлинному автору, разгадывается не сразу.

Объясняя возникновение «Повестей в повести», Чернышевский между прочим указывает, что ему хотелось «написать роман чисто объективный, в котором не было бы никакого следа не только (его. — *А. С*.) личных отношений — даже никакого след? (его. — *А. С*.) личных симпатий» (XII, 683). Безусловно, прием такой «объективности» вызван был у Чернышевского вовсе не проблемами формально-литературного характера, а соображениями новой тактики. К этому Чернышевский вынуждался условиями новой и на этот раз особенно тщательной конспирации.

Из следственного дела известно, что в процессе допроса был случай, когда Чернышевскому пришлось прятать свое лицо ссылкой на «объективность» художественного образа. В отобранном у Чернышевского его юношеском дневнике жандармы прочитали известные строки, в которых Чернышевский предупреждал свою невесту об опасности быть арестованным и, может быть, казненным за свой революционный образ мыслей. «Меня каждый день могут взять. Какая будет тут моя роль? У меня ничего не найдут, но подозрения против меня будут весьма сильные. Что же я буду делать? Сначала я буду молчать и молчать. Но, наконец, когда ко мне будут приставать долго, это мне надоест, и я выскажу свои мнения прямо и резко. И тогда я едва ли уже выйду из крепости. Видите, я не могу жениться» (I, 466). Эти строки были предъявлены Чернышевскому, как доказательство его «преступных» настроений. Чернышевский, защищаясь, в ответ характеризовал свой «Дневник» как юношеские черновые материалы для своих «будущих романов», а инкриминируемые строки с выражением революционных настроений объявил принадлежащими не ему, автору, а лишь проектировавшемуся художественному образу.

«Сцена, — писал Чернышевский в ответ на обвинение, — состоит в том, что какое-то “я” говорит девушке, что может со дня на день ждать ареста, и если его будут долго держать, то выскажет свои мнения, после чего уже не будет освобожден»[[331]](#footnote-332).

{283} Чернышевский, очевидно, имел в виду этот эпизод, когда в многочисленных вариантах своего предисловия к роману «Повести в повести» на всякие лады многократно повторяет свои требования о том, чтобы его как автора не смешивали с персонажами его романа. Что Чернышевский в этом случае реагировал именно на подобные придирки и обвинения со стороны следственных властей, в этом нас особенно убеждает один из черновых (ненапечатанных) вариантов предисловия, где прямо говорится о возможных «обвинениях» на основании подобных литературных материалов. Говоря о том, что неприязнь к себе как к публицисту со стороны некоторых людей он находит вполне «естественной» и что столь же «естественной» он предполагает у таких людей потребность искать в его поэтических произведениях пищу для удовлетворения этой неприязни, Чернышевский здесь, в этом варианте, прямо раскрывает, какая тут «пища» имелась в виду: «Что я вижу, что я нахожу естественным и справедливым? — То, что, если бы я перевел Мольера, то стали бы искать *для юридических обвинений против меня* перед моею родиною, кто я там: Тар…» (очевидно, Тартюф и проч.; курсив мой. — *А. С.*).

В свете этих слов становится понятой та страстная горячность и ненависть, какими дышат гневные слова предисловия, адресованные к цензорам, — «существам, имеющим вид и подобие людей».

## 7

Роман «Алферьев», «Повести в повести» и «Мелкие рассказы» в идейной проблематике очень тесно связаны между собою. В первоначальном плане Чернышевского все эти произведения должны были войти в состав какого-то одного более широкого целого, объединенного общей системой. Роман «Алферьев» хотя писался раньше «Повестей в повести», по общему замыслу Чернышевского должен был входить в состав «Повестей в повести». Лишь впоследствии, при незавершенности общего замысла, Чернышевский счел возможным говорить об «Алферьеве» как об отдельном произведении. «Мелкие рассказы» тоже, очевидно, писались как продолжение «Повестей в повести» и вместе с другими рассказами от {284} лица разных лиц должны были там занять какое-то свое место. И опять-таки, лишь впоследствии они были выделены Чернышевским в особый цикл.

«Алферьев» и «Мелкие рассказы» предназначались для второй части «Повестей в повести». При незавершенности всей задуманной системы Чернышевский счел возможным рассматривать их как отдельные произведения. Обособление их тем более было возможно, что они и в первоначальном конструктивном плане мыслились с чертами известной самостоятельности. В том письме к А. Н. Пыпину, где Чернышевский упоминает об «Алферьеве» как о части «Повестей в повести», говорится и об общем замысле задуманного произведения в целом: «Форма романа — форма 1001 ночи. Это сборник множества повестей, из которых каждая читается и понятна отдельно, все связаны общею идеею» (XIV, 487). При такой конструкции выделение «Алферьева» и «Мелких рассказов» не вызывало никаких затруднений.

Рассмотрение всех этих произведений затрудняется кроме незавершенности общего замысла еще тем обстоятельством, что каждое из них, взятое в отдельности, осталось незаконченным. «Повести в повести» (ч. I «Перл создания») и «Алферьев» обрываются буквально на полуслове. «Мелкие рассказы» тоже не имеют конца. Общая сознательная авторская скрытность, намеренная запутанность в выражении авторской точки зрения, отсутствие законченности произведения в целом и всех частей его, взятых порознь, — все эти затруднения часто не позволяют судить о функциональном значении некоторых отдельных помещенных здесь эпизодов и деталей. Тем не менее установление общего идеологического задания, принятого автором в этих произведениях, вполне возможно.

Чернышевский здесь, как в романе «Что делать?», ратует за освобождение человека от всяческих предрассудков, от умственной слепоты, от темных привычек, от ненужных, предвзятых, ничем не обоснованных аскетических самоограничений. Отвергая старые традиционные авторитарные и внешне навязанные религиозные и моральные стеснения, Чернышевский пропагандирует принцип фейербаховской свободы человека. «Наш идеал — не кастрированное, лишенное телесности, отвлеченное существо, {285} наш идеал, это — цельный, действенный, всесторонний, совершенный, образованный человек»[[332]](#footnote-333).

Фейербаховская точка зрения Чернышевским заявляется очень ясно (хотя внешне и скрыто) в самом начале «Повестей в повести», в характеристике Алферия Алексеевича Сырнева, первого положительного образа, с обрисовки которого начинается роман. В воззрениях и стремлениях Сырнева выражены важнейшие стороны мировоззрения самого Чернышевского, преимущественно те принципы, которые являлись для него руководящими при написании данного романа.

Исходя из достижений положительных точных наук, Алферий Сырнев занят применением естественнонаучных и рациональных начал к области «нравственно-общественных наук». «Он извинял все, кроме одного: опрометчивости в суждениях. Потому что почти над всем, что обыкновенно считают за достоверное по нравственно-общественным наукам, он произносил свое ледяное “неизвестно”, зато очень многое из того, что для большинства профанов и специалистов представляется загадочным или недоступным научному решению, очень многое из этого, и в том числе все существенно важное для жизни и науки, он находил уже несомненно разъясненным наукою на благо людей, уже перешедших из мрака иллюзий и фантомов, вражды и зла в светлую и добрую область “известного”».

К числу «известного» для Сырнева относится убеждение в том, что «никто из людей не способен любить зло для зла и каждый рад бы предпочитать добро злу при возможности равного выбора». Для установления гармонии и счастья в отношениях между людьми надо только уметь рассматривать, «какие сочетания жизненных условий удобны для хороших действий, какие неудобны».

С «бесстрашием мыслителя» Сырнев «все возводил к общим принципам естествознания». Мелочи жизни, частные конфликты, весь круг житейских привычек и отношений Сырнев рассматривал в перспективе общих закономерностей, осмысливая всякий частный случай как функцию общего закона. «Он любил обращать внимание именно на простейшие элементы, не на те вещи, {286} которые называются дурными, “о тех нечего и говорить; и притом они менее важны”, — нет, он “выводил функции” тех сторон жизни, которые пропускаются без внимания, как не представляющие ничего замечательного».

С точностью непреклонной логичности своих суждений Сырнев соединяет глубокую отзывчивость и гуманную сердечность в отношениях к людям. Твердая последовательность и продуманность убеждений у него сочетается с предельной прямотой и последовательностью поведения: «его воззрение на жизнь вполне соответствовало его характеру, поступки неизменно соответствовали его убеждениям».

Внешне связь интеллектуального и морального облика Алферия Сырнева с основными принципами философии Фейербаха Чернышевский очень прозрачно обозначает, называя учителя и воспитателя Сырнева именем Лукьяна Игнатьевича фон Баха («Ludwig v. Bach»), подчеркивая при этом, что это был «руководитель гениальный», человек «умнейший и благороднейший», «какого другого я не встречал в жизни и не знаю». При известном отношении Чернышевского к Фейербаху, прозрачность такой аналогии становится совершенно очевидной.

По замыслу Чернышевского, образ Сырнева, очевидно, должен был проходить через весь роман. Для читателя написанной части «Повестей в повести» это не совсем ясно, так как в первой же главе романа («Биография А. А. Сырнева») говорится о смерти Сырнева. Но в черновых материалах романа имеются ясные следы намерений автора, по которым роль Сырнева должна была продолжаться Алферьевым. На одном из черновых листов от имени Всеволодского и Алферьева (как действующих лиц романа «Повести в повести») сообщается, что Алферьев явится продолжателем Сырнева: «Утешьтесь, Сырнев умер. Плакать нечего: родился Алферьев». Как известно, Алферьев в качестве основного действующего лица появляется в романе «Алферьев». Это еще раз указывает, что роман «Алферьев» в замыслах автора должен был составить собою часть «Повестей в повести».

Тождество между Сырневым и Алферьевым очевидно. Оба они люди особенные, поражающие всех окружающих «странностями», которые по существу в основе {287} являются проявлением их ума, благородства и исключительной прямоты в следовании своим убеждениям. Оба всегда поступают по строго разумным основаниям, оба свободны от всяких предрассудков, оба всегда прямо руководствуются принципами естественности и здравого смысла, оба одинаково относятся к женщине и к вопросам любви и брака. По своей молодости оба они легко впадают в излишнюю «экзальтацию», но и это является лишь выражением высокой чистоты их побуждений и свежести натурального разумного порыва. Отсюда вытекает и трагическая, и внешне комическая сторона их жизни и поведения. Они резко противостоят половинчатости «либералов». Новизна их разумных воззрений и неспособность (враждебность) к компромиссам делает их для окружающих близоруких людей «странными» и непонятными. В них осуществляется мысль эпиграфа, поставленного в начале главы, посвященной Сырневу: «С своей чистой душой, и средь лучших людей, белый голубь он был в черной стае грачей».

Все эти черты, связанные с образами Сырнева и Алферьева, для Чернышевского имели в данном цикле произведений идеально-программное значение. Люди идеально-должного здесь противопоставляются несовершенству существующего. Все факты и события жизни, развертывающиеся во множестве пестрых и внешне разрозненных сценок и эпизодов, освещаются в перспективе того мироотношения и миропонимания, которые заявлены в лице Сырнева и Алферьева.

## 8

При внешней несвязанности отдельных рассказов, размещенных по разным отделам «Повестей в повести», все же нетрудно заметить их внутреннее тематико-идеологическое единство.

В «Объективных очерках А. А. Сырнева» последовательно проводится мысль о тусклости, безрадостности и трагизме жизни при существующей узости понятий. При незнании подлинных радостей, какие может дать жизнь, при господствующих нелепых и превратных представлениях о нравственности, связывающей естественные порывы человека и осуждающей то, что не должно подлежать осуждению, нет и счастья жизни.

{288} В условиях общей бедности жизненных радостей за великое счастие принимается что-то серенькое, совсем ничтожное и представляющееся прекрасным только потому, что люди не знают лучших перспектив и потому наивно радуются и тем крохотным долям живого чувства, которые редко и случайно выпадают на их долю. Рассказ «Приятные воспоминания» иронически говорит о наивной узости обывательских желаний, рассказ «Бал» воспроизводит ту же тему применительно к среде, культурно несколько более высокой, но тоже наивно ограниченной и успокоенной в пределах серой элементарности.

И в то же время, в силу превратности господствующих нравственных понятий, огромная героическая энергия живого человеческого существа расходуется на то, чтобы ценою жесточайших страданий заглушить и спрятать проявления больших и светлых естественных чувств и потребностей.

«Поездка с вечера» дает пример жестоких и напрасных страданий, вызванных невежеством и предрассудками окружающей среды.

Отсутствие личной свободы, условия угнетения детей родителями приводят к надругательству над высокими чувствами нежной любви между молодыми людьми. Преступником становится тот, кто, по существу, был только честен и правдив в своих возвышенных чувствах. Сын убивает отца по побуждениям справедливого гнева за нарушение и унижение прекрасных чувств своих и своей жены (рассказ «Старичок»).

Особенно печальна участь девушек. Живая и натуральная потребность любви, по условиям их воспитания и общепринятого порядка выхода замуж, осуществляется у них слепо, без разумного выбора, без подлинного знания того человека, кому они отдают свое сердце. «Что понимают девушки, когда им восемнадцать, двадцать лет? Трудно вообразить, какими глупенькими девушками бывают даже те, которые умны от природы и становятся умными женщинами. Так воспитывают, так держат девиц». Поэтому и катастрофы, и более или менее удачные браки для девушек при выходе замуж одинаково непредвидимы и случайны (рассказы «Зинаида Семеновна», «Другой проезжий жених — офицер»).

В итоге жизнь оказывается урезанной, оскопленной, Лишенной должной естественной полноты. Приглушенные {289} силы природы в человеке в условиях столь бедного и серого существования вынуждены оставаться в печальном состоянии полудремоты. Эта итоговая мысль выражена в песне девушки, помещенной в главе, замыкающей весь цикл «Объективных очерков» (гл. «Песня»).

Эта песня была взята Чернышевским из стихотворений одной знакомой ему девушки. То, что Чернышевским было тогда записано в «Дневнике» о привлекающем его смысле этой песни, вполне отвечает функциональному назначению этой песни в общей идеологической системе «Повестей»: «В самом деле, страшное дело для молодого существа, желающего жизни и любви, чувствовать, что умираешь, присужденная к смерти, не испытавши ни жизни, ни любви» (I, 389).

Глава «Дочь Иеффая» направлена против аскетической морали, больше всего опутывающей женщину. Скрытая мысль этой главы становится очевидной, если припомнить содержание библейской легенды о дочери Иеффая. По библейской легенде, судья израильский Иеффай перед сражением дал обет в случае благоприятного исхода сражения принести в жертву богу того, кто его первый встретит при возвращении домой. Победа была одержана, и при возвращении домой навстречу Иеффаю из дома вышла его любимая дочь. Потрясенный отец должен был объявить ей об обречении ее в жертву. Дочь приняла решение отца и лишь попросила его дать ей срок два месяца оплакать свою девическую молодость. После исполнения срока она возвратилась к отцу своему, который исполнил над ней свой обет. По легенде неясно, была ли дочь Иеффая сожжена или только «осталась девою» («жертва девства»)[[333]](#footnote-334).

Чернышевский имел в виду жертву девства. В истории Лизаветы Сергеевны Крыловой развивается мысль о неоправданности и предвзятости тяготеющего над женщиной фантастического идеала добродетельной пуританской непорочности. В то время как мужчины оказываются свободными от условных требований ходячей морали, женщине приходится целиком нести это бремя. Усваивая путем воспитания господствующую мораль, девушка, по незнанию, в ложном стремлении к фантастической, вымышленной «добродетели» становится врагом самой себя, уродуя собственную природу. Бессмысленность {290} этой «бесчеловечной непорочности» и уподобляется в данном случае трагическому по своей нелепости «подвигу» дочери Иеффая.

Эта мысль в дальнейшем останется господствующей на всем протяжении написанной части романа «Повести в повести» («Перл создания»). Расставленными всюду эпиграфами: «Wie Schnee, so weiss und kalt, wie Eiss» — смысл «Повестей» непрерывно перекликается с идейно созвучной «Коринфской невестой» Гете.

После «Дочери Иеффая» следует цикл «Арабески». Здесь в противовес отвергнутому аскетизму противопоставляется поэзия и радость любви и красоты. Молодой девушке свойственно инстинктивное натуральное стремление к наслаждению своею красотою и чистым чувством любви. В свете этой мысли показаны настроения Лидиньки (гл. «Характер и судьба»). Поэзии и радости любви посвящены далее главы «Сашины грезы», «Двое милых», «Арабская песня», «Моя тайна». В других номерах этого цикла проходит мысль о неотразимом и радостном обаянии женской красоты (гл. «Григорий Филиппович Лесников», «Визит», «Продолжение истории Г. Ф.», «Георг Форстер»). В поведении Форстера и Г. Ф. Лесцикова показаны примеры должного, глубокого и великодушного отношения к любимой женщине. В «Сказке о Деборе-девице» и в главе «Лань» иносказательно провозглашается призыв к смелому и свободному выходу навстречу к естественным радостям жизни.

Глава VI «История белого пеньюара» и глава VIII «Обидчивый пуританин», по содержанию и по мысли являясь непосредственным продолжением «Дочери Иеффая», полемически направлены против пуританизма и связанного с ним половинчатого либерализма.

Пуританизм оскорбителен для женщины. Конфузливость гоголевского Шпоньки или страх Подколесина, убегающего от невесты, имеют в себе не только комическую сторону, но и трагическую, так как их стыдливость предполагает в общении с женщиной обязательно что-то низменное и постыдное. Пуританизм, следовательно, в мыслях о женщине всегда содержит что-то нечистое и оскорбляющее женщину, в нем нет чистоты духа (гл. «Обидчивый пуританин»).

Обличая пуританизм, Чернышевский полемизирует и с либерализмом, связывая их вместе. Либерализм при {291} всем своем внешнем свободомыслии оставляет грань между мужчиной и женщиной, применяет к женщине особый кодекс моральных требований и в оценке ее поступков, связанных с чувством любви, сохраняет оттенок снисходительности. Подлинного признания морального равноправия женщины у либералов, следовательно, тоже нет. Наибольшую ясность в смысл полемики с либерализмом вносит глава, озаглавленная «Рассказ Верещагина». Верещагин при всем видимом великодушии предъявляет к поведению женщины повышенные требования и тем самым отделяет женщину от мужчины.

Требование должного отношения к женщине представлено в речах Лизаветы Сергеевны… «Родившись девочкою, я родилась человеком, а не чем-нибудь другим. Подобно людям, я была кормлена грудью; подобно людям, я через несколько времени начала говорить на языке, которым говорили мои родные; подобно людям, я имела чувство жажды и голода, имела потребность сна; подобно людям, я жила в комнатах, носила одежду; подобно людям, я даже стала учиться читать, писать; да, все подобно людям, хотя я родилась девочкою; это странно, по вашему мнению, что девочка, потом девушка, потом женщина, — сколько-нибудь походила на людей своими потребностями, способностями, стремлениями». Жизненная история Лизаветы Сергеевны окончательного разъяснения в романе не получает, но совершенно очевидно, что смысл этой истории Чернышевский направлял к защите всей полноты моральной свободы и независимости женщины на тех же основаниях, на каких должен быть свободен и независим в своих чувствах и поведении всякий человек.

С этими главами «Повестей в повести» (ч. I «Перл создания») по своему смыслу совсем близко сливается роман «Алферьев», который, как мы знаем, должен был занять место во второй части тех же «Повестей». В «Алферьеве» продолжается полемика с либералами. В той части, в какой роман написан, Алферьев противопоставлен либералам. В обоих эпизодах поведение Алферьева раскрывает отсутствие подлинной человечности во взглядах либералов на женщину. Для либералов, при всем их «свободомыслии», интерес мужчины и женщины друг к другу предполагает непременное сексуально-эротическое содержание, хотя бы и переживаемое более утонченно, чем это свойственно простым {292} людям. Тесная дружба на почве только духовных связей без всяких сексуальных стремлений, между молодой женщиной и мужчиной для либералов непонятна.

Первый случай, происшедший с Алферьевым, внешне как будто оправдывает такой взгляд. Порыв Алферьева к сближению с Серафимой Антоновной оказался практически разбитым, так как Серафима Антоновна совсем не понимала умных речей и писем Алферьева, а только по-своему забавлялась ими. И в глазах либералов все поведение Алферьева по отношению к Серафиме Антоновне явилось только результатом смешного теоретического чудачества «странного» молодого человека. Но это только в глазах либералов. Тут же показано, что ошибка Алферьева произошла не из-за несостоятельности его взглядов на женщину, а только из-за того, что на этот раз судьба его столкнула с женщиной, которая сама себя не уважает. Это — женщина обыкновенная, целиком пропитавшаяся взглядами своей пошлой среды, женщина — «игрушка», удовлетворяющая лишь тщеславие и чувственность своего мужа и вполне довольная таким существованием. Серафима Антоновна своим пошлым кокетством и притворством ввела в заблуждение прямого и честного Алферьева. Его «логические заключения», выведенные из ложных представлений о Серафиме Антоновне, оказались ошибочными и поставили его в ложное и смешное положение.

В другом эпизоде показана уже настоящая женщина — человек. На этот раз в нелепом положении оказались либералы, которые, по узости и пошлости своих понятий, не могли предположить тех форм подлинно человеческих, дружеских отношений, какие создались между Лизаветой Антоновной и Алферьевым. Лизавета Антоновна для Алферьева, как и он для нее, являются друг для друга только людьми, без всякой сексуальной специфики. Они живут вместе только как друзья в силу близости духовных интересов и общности взглядов. В сексуальном отношении жизнь каждого из них связывается с другими людьми. Это для либералов представляется совершенно непонятным, и они таким отношениям просто не верят[[334]](#footnote-335).

## **{****293}** 9

В последней главе «Повестей в повести» — «Кто поверит?» — от имени Л. Крыловой помещен рассказ о Дикареве. Рассказ только начат. Содержание написанного совершенно очевидно указывает, что образ Дикарева у Чернышевского был связан с личностью Руссо. Его нападки «на всякую искусственность», отчуждение от «городской цивилизации», поиски «независимости» в обстановке сельской жизни, — все это ближайшим образом напоминает Руссо. Как и Руссо, Дикарев осуществляет свои стремления к деревенской жизни благодаря содействию богатой покровительницы.

Чернышевский в крепости много занимался Руссо. Он переводил его «Исповедь» и предполагал написать его биографию (XVI, 489). Перекличка с Руссо в «Повестях» указывает на несомненную связь и преемственность идеологической трактовки вопросов любви и брака в «Повестях в повести» и в «Алферьеве», с одной стороны, и в романе «Что делать?» — с другой.

«Повести в повести» и «Алферьев» в вопросе о женщине в основном подвергают художественной разработке то, что схематически было представлено в романе «Что делать?» в четвертом сне Веры Павловны. Там речь идет о роли женщины на различных этапах развития сознания человечества. Начинателем и первым возвестителем последнего, наиболее совершенного отношения к женщине назван Руссо. «Это было недавно, о, это было очень недавно. Ты знаешь ли, кто первый почувствовал, что я родилась, и сказал это другим? Это сказал Руссо в “Новой Элоизе”. В ней, от него люди в первый раз услышали обо мне» (XI, 274).

В прошлом были века Астарты, когда женщина была рабыней, только повиновавшейся воле своего господина и услаждавшей его в промежутки набегов. Затем прошли века Афродиты, когда женщине поклонялись, но только как источнику наслаждений: человеческого достоинства не признавали в ней. Потом наступили времена «Непорочности». Эта царица была любима только издали «Когда она становилась женою, она становилась подданною…» (XI, 272). «Скромная, кроткая, нежная, прекрасная, — прекраснее Астарты, прекраснее самой Афродиты, но задумчивая, грустная, скорбящая». Земля представляется ей «долиной плача» (XI, 273).

{294} Все эти царицы еще продолжают царствовать, но царства всех их падают. Их вытесняет новая царица, самая прекрасная. Масса еще не знает ее, но будущее принадлежит ей. Соединяя в себе все, что было прекрасного в прежних царицах, новая имеет нечто, что ее возвышает над всеми. «Это новое во мне то, чем я отличаюсь от них, — равноправность любящих, равное отношение между ними, как людьми, и от этого одного нового все во мне много, о, много прекраснее, чем было в них» (XI, 275). Новая богиня несет собою всю полноту наслаждения чувством и красотой, потому что здесь красота открывается только в свободном влечении. Она также прекрасней и чище прежней «Непорочности», потому что в ней нет обмана, нет притворства, она говорит не только о «чистоте тела», в ней живет «чистота сердца». «Где боязнь, там нет любви… Поэтому, если ты хочешь одним словом выразить, что такое я, это слово равноправность. Без него наслаждение телом, восхищение красотою скучны, мрачны, гадки; без него нет чистоты сердца, есть только обман чистотою тела. Из него, из равенства, и свобода во мне, без которой нет меня» (XI, 276).

Окончательная победа новой царицы еще впереди. «Теперь те, кто признает мою власть, еще не могут повиноваться всей моей воле. Они окружены массою, неприязненною всей моей воле. Масса истерзала бы их, отравила бы их жизнь, если б они знали и исполняли всю мою волю» (XI, 274). Полное счастье равноправности в любви наступит лишь тогда, когда установится общее равенство между людьми. В аллегорическом сне Веры Павловны царица любви становится в связь и зависимость от своей «старшей сестры», богини будущего социального устройства. Она ее «владычица» и «воспитательница». «Я могу быть только тем, чем она делает меня, но она работает для меня. Сестра, приди на помощь…» И далее «старшая сестра» возвещает будущее счастье человечества в известной картине фаланстера Фурье.

Таким образом, проблематика свободы семейно-брачных отношений и здесь возводится Чернышевским к мыслям о необходимости общего социального переустройства. В «Повестях в повести» эта сторона идеи Чернышевского по известным причинам оказалась скрытой, однако присутствие ее все же предуказано в характеристиках Сырнева и Алферьева, носителей нового свободного принципа «равноправности» в отношениях к женщине.

{295} Образ Дикарева, обрисовка которого начата в последней главе «Повестей в повести» должен был представить ту же категорию «новых людей».

## 10

В состав «Повестей в повести» Чернышевским включена сокращенная редакция его собственной автобиографии. В каком соответствии эта часть находится с общим содержанием «Повестей»?

Заглавие той главы, где должна была помещаться автобиография — «Глава третья. Вставка в рукопись женского почерка, не принадлежащего к ней» (XII, 479), указывает, что Чернышевский сам отдавал себе отчет в том, что сюжетно- и литературно-стилистически эта глава для общей принятой стилевой манеры «Повестей в повести» явится инородным телом. Это именно *вставка*, принадлежащая как бы другому автору. Какими соображениями вызывалась эта вставка, об этом вполне можно было бы судить, если бы мы имели все «четыре отрывка из мемуаров», какие Чернышевский хотел развернуть в дальнейшем повествовании романа, то есть не только «Отрывок из мемуаров Л. Панкратьева», но и остальные три мемуарных отрывка, о которых говорит Л. Крылова в «Предисловии к четырем отрывкам из мемуаров». Тогда можно было бы видеть, какую общую цель ставил себе Чернышевский, помещая рядом по внешности столь разновидный материал. Но, к сожалению, кроме «Отрывка из мемуаров Л. Панкратьева», мы имеем лишь начало второго: «Кто поверит? Из жизни одного писателя. Воспоминания Л. Крыловой». Остальное осталось ненаписанным.

Тем не менее общий контекст романа в той части, в которой он написан, позволяет заметить внутренние тематические и идеологические связи автобиографической главы с общей системой мыслей, заключенных в рассказах «Повестей в повести».

В предисловии Л. Крыловой к четырем отрывкам из мемуаров отмечено, что первый мемуар (из четырех) «составляет *выборку* фактов из первой части автобиографии одного русского писателя». Действительно, по сравнению с более обширным, первым вариантом автобиографии Чернышевского, второй вариант, намечавшийся {296} для «Повестей в повести», представляет собою не столько сокращение, сколько отбор отдельных эпизодов, рассказанных здесь иногда не только не короче, но даже просторней, чем в первом варианте, а некоторые детали здесь даны заново, в первом варианте они совсем отсутствуют. Ясно, что отбор производится с какой-то целью, по критерию целесообразности для общих заданий «Повестей в повести».

Во всех эпизодах, помещенных в автобиографической главе, речь идет о невзгодах, серости, а иногда даже и преступности в жизни людей, самих по себе, по задаткам своим, безусловно, хороших, добрых, по природе рассудительных, обладающих большой энергией воли и не склонных к злому, но лишенных разумного просвещения и должного свободного понимания вещей Пафос повествования сосредоточивается, с одной стороны, на показе натурально присущей этим людям моральной чуткости, честности, трезвого жизненного здравомыслия, а с другой стороны, на обнаружении их слепоты, отягощающей жизнь множеством нелепых страхов, забот, напрасных пустых ожиданий, несообразных представлений и поступков, ведущих к ненужным огорчениям и напрасным, бессмысленным бедствиям.

Мавра Перфильевна в поездке с мужем, неосновательно заподозрив разбойников в мирных спутниках вводит себя и мужа в ненужные хлопоты, заботы и усложнения (см. I, 567, см. также XII, 481). Ивана Яковлевича Яковлева, хорошего медика и хорошего человека нелепые заботы добрых, но невежественных и непонимающих доброжелателей привели к трагедии и самоубийству.

«Вообще, не злые люди, а хорошие, добрые, бывали причиною большей части тех бед, свидетелем или слушателем которых был я в детстве. И делались эти беды почти всегда не по дурному умыслу, а вовсе без умысла или с хорошими намерениями. — Люди тогда были в Саратове — как всегда везде — очень недурные в общей массе своей, а на всякого дурного приходились десятки очень хороших людей». Необходим свет просвещения для того, чтобы рассеялся дым и туман невежества, и жизнь очистится от множества ненужных страданий, которые лишь на поверхностный взгляд кажутся роковыми, неодолимыми, — эта мысль лежит в основе всех эпизодов автобиографической главы.

Уделяя много места описанию «фантастических» и {297} суеверных элементов в жизни изображаемой среды, автор все время стремится подчеркнуть внутреннюю жизнеспособность и натуральное здоровье людей. Несмотря на обилие ложных предвзятых понятий, несмотря на беспросветную темноту всей жизненной общественной обстановки, при всей путанице мыслей, эти люди под верхними напластованиями привитой лжи и суеверий сохраняют исконно им присущее здравомыслие и моральную трезвость. Часто сбиваемые с толку наивной узостью и темнотой своего кругозора, они в пределах доступных им знаний и понятий мыслят здраво и способны чувствовать верно. Рассказывая о своих детских снах и привидениях, передавая выслушанные фантастические рассказы о «фармазонах» или о кладах, получение которых должно было достигаться продажей души черту, припоминая детские наблюдения над поведением местных «юродивых» и святош (Антон Григорьевич), автор всюду отмечает неглубокость этих «фантастических» переживаний и отрицательное или равнодушное отношение здоровой массы людей к этим болезненным исключениям. Образ Антона Григорьевича является примером «разгула беспомощной фантазии незнания». Когда у Антона Григорьевича изменились жизненные обстоятельства, он сам легко отстал от фальшивого чудачества. Рассказ Авдотьи Яковлевны о «фармазонах» служит иллюстрацией поверхностного, внешнего отношения к фантастическому элементу: «она ровно ничего не понимает под словами, которые произносит». Рассказ о кладе, добываемом ценою продажи души черту, подтверждает неискоренимость и неустранимость жизненно реальных представлений и понятий и их полную победу над вымышленной и внешненавязанной фантасмагорией: «тот мономан даже в мыслях своих не может ни на секунду перенестись в живые фантастические понятия, он и в мечтах своих — реальный мещанин или крепостной человек, живущий в городе Саратове, а не гражданин фантастического мира: фантастический мир чужд и непонятен ему, — даже вовсе и неизвестен ему, — ему известны только пустые слова, не возбуждающие в нем никаких представлений, которые бы соответствовали им». Таковы сами носители фантастического мира. Что касается всей остальной массы людей, среди которых эти носители являются единицами и исключениями, то она оказывается совершенно не затронутой подобного {298} рода вымыслами. Если «сами говорящие чувствуют, что болтают пустяки от нечего делать», то слушающие уже совсем не придают таким рассказам никакого значения. Фантастика отбрасывалась «как ничтожный хлам, не имевший никакого значения в саратовской жизни и в жизни нашего семейства».

Все это имеет ближайшую связь с первыми главами «Повестей в повести» и, в частности, с основным тезисом Сырнева в его отношении к людям: «Наука не останавливается на факте — она анализирует его происхождение…» «Никто из людей не способен любить зло для зла, и каждый рад был бы предпочитать добро злу при возможности равного выбора…» «Поэтому дело не в том, чтобы порицать кого-нибудь за что бы то ни было, а в том, чтобы разбирать обстоятельства, в которых находился человек, рассматривать, какие сочетания жизненных условий удобны для хороших действий, какие неудобны». Люди не виноваты, если условия общественной жизни держат их в темноте предрассудков. Как в автобиографии, во множестве эпизодов «Повестей в повести» речь идет о той же узости, серости и пустоте жизни, лишенной культурного содержания, о тех же напрасных катастрофах и страданиях, вызванных ошибочными представлениями и ложными моральными предрассудками и привычками. Таковы все «Объективные очерки А. А. Сырнева». Об этом речь была выше.

И основная история «Повестей в повести», история внутренно-насильственных отношений Лизаветы Сергеевны к мужу, любимому, но отталкиваемому из-за ложных понятий наивно воспитанной девушки, — тоже осуществляет общую линию мысли о предрассудках и нелепых предубеждениях, коверкающих жизнь людей, от природы умных, честных и способных к светлому и трезвому пониманию вещей.

Все произведение в целом занято пропагандой свободы чувств и трезвых знаний, как основных условий, дающих жизненное счастье.

Во всем содержании «Повестей в повести» преследуется тупость ума, косность и рутинная предвзятость слепых моральных предубеждений — все то, что является ненужной внутренней помехой к непосредственному, непредубежденному и внутренно-открытому выходу человека к разумной и свободной жизни.

Тем же пафосом проникнута и автобиография.

## **{****299}** 11

В непосредственной идеологической связи с «Повестями в повести» находятся и «Мелкие рассказы». У нас не имеется прямых указаний, говорящих о том, что Чернышевский имел в виду включить «Мелкие рассказы» в одно общее целое вместе с «Повестями в повести» и «Алферьевым». Однако его слова о предположенной им композиции этого целого по типу «1001 ночи» позволяют думать, что «Мелкие рассказы» должны были получить свое место в этом же целом.

«Мелкие рассказы» были написаны в 1864 году в течение месяца — с 21 февраля по 21 марта.

Каждый из рассказов этой серии, будучи законченным произведением, в то же время поставлен в определенное внутреннее соотношение с другими рассказами. Один из рассказов поясняет тему другого, третий так построен, что смысл его явно направлен к оценке предыдущего, четвертый дает общую разновидность третьей темы и т. п.

Кроме того, взаимная связь рассказов усиливается наличием особых вставок между ними, которые, несомненно, имеют назначение предуказать и направить мысль читателя к пониманию всех рассказов вместе.

Такие связывающие предуказания и намеки даются чаще всего в виде коротких диалогов между вымышленными читателями и автором (№№ 4, 8, 11, 16, 17, 18, 26). Одна из таких сцен развита в небольшую аллегорическую пьесу (№ 19). Иногда диалоги заменяются перепиской между автором и читательницей (№№ 12, 13, 27). К читателю («X») автор («N») ироничен и насмешлив, а к читательнице (г‑жа «X») благосклонен, хотя и не считает ее вполне доразвившейся до полного понимания его мыслей.

Все рассказы, рассматриваемые в отдельности, вне связи с другими рассказами, без учета всех резонирующих сцен, помещенных между ними, могут быть восприняты как ряд анекдотов, занимательных лишь необычайностью поставленных ситуаций или исключительностью каких-нибудь качеств и чудачеств действующих лиц, и только. Но стоит обратить внимание на непрерывную перекличку, какую ведут между собой отдельные номера рассказов, как сейчас же за невинностью мещанского анекдота прозревается скрытая ирония автора, и в ней сейчас же узнается мысль демократа-просветителя Чернышевского.

{300} Как и в «Повестях в повести», в целях той же «невинности», Чернышевский в «Мелких рассказах» совершенно устраняет темы социального устройства и вообще замалчивает наиболее острые пункты своих воззрений. Кроме того, как и в «Повестях в повести», здесь сохраняется та же манера повествования через подставных рассказчиков с явным стремлением скрыть авторские мнения и создать иллюзию его полной «объективности» и «невмешательства».

Конечно, такая «объективность», устраняя непосредственные высказывания самого автора и тем самым затушевывая авторское отношение к чувствам и поступкам персонажей, все же нисколько не исключала самой логики сопоставления, приводящей читателя к совершенно определенным выводам.

Пафос каждого рассказа принадлежит не автору, а тому рассказчику, от лица какого ведется рассказ. Многие из рассказов имеют подзаголовок, указывающий на принадлежность рассказа какому-то иному лицу, не автору (№№ 2, 20, 21, 23, 24, 25, 29). Но и помимо этого все рассказы (кроме «Видели ль вы?») явно стремятся к построению речи в стиле мещанского просторечия. Рассказ выступает не только как «чужой», но и внутренно чуждый уровню развития и вкусам читателя и тем более самого писателя.

Наивность и неоправданность удивления или увлечения подставных рассказчиков своими «героями» подчеркивается репликами (г‑на «X» и г‑жи «X»). Они требуют у автора (у г‑на «N») объяснений. Но автор уклоняется и не дает прямых ответов. Вместо них он бросает какие-то намеки и будто бы совсем посторонние мысли и непрерывно держится в позиции запрятанного лукавого «себе на уме». Смысл рассказа по видимости остается как бы окончательно затемненным.

Но это лишь видимость. За просветами недомолвок, а главное, из соотношения рассказов между собою выступает авторская мысль, превращающая простодушие и наивность непритязательного анекдота в урок и сатиру.

Все рассказы можно было бы назвать рассказами о людской «глупости» и недомыслии. Каждый из них передает случаи очевидной нелепости в поступках, в чувствах и в настроениях героев.

Лежание Алексея Флегонтовича на боку (№ 6) — глупость, дикая несообразность. Бывают же такие глупые {301} люди! — как бы восклицает автор. И на недоумение своих читателей (реплики г‑на «X» и г‑жи «X») он отвечает справкой из «Мемуаров» Сен-Симона, которая дает исторически удостоверенную, аналогичную историю с герцогом Альбой (№ 10, «Герцог Альба»). Возможно ли, чтобы влюбленный в одну сестру, когда стало невозможным жениться на ней, сейчас же полюбил другую сестру, жениться на которой ему было позволено? («Влюбленный»). И это возможно. В параллель дается рассказ о сватовстве герцога Сен-Симона. Библиографические ссылки, какие здесь Чернышевский дает на «Мемуары» Сен-Симона и на сочинения Дидро, совершенно точны. Соответствующие номера являются сокращенными пере водами из указанных источников.

Возможно ли поощрительное отношение к этим диким подвигам грубой и жестокой физической силы? (№ 2, «Духовная сила»; № 25, «Не всякую пятку хватай»). Возможно ли такое бессмысленное вранье, которое столь наивно рассказывается и иногда также наивно выслушивается? (№ 23, «Невеста»; № 24, «Хохот»; № 25, «Не всякую пятку хватай»). «Это не люди, это звери», — возмущаются читатели (№ 26, «Новые сцены»). «Это не звери, — отвечает автор, — это дети; вся эта несообразность — лишь следствие их неразвитости и безрассудства» (№ 26). Возможно ли такое простодушие, такая невинность в разврате, как это случилось с героиней рассказа «Видели ль вы?» (№ 22)? «Да, по наивности, по глупости это может случиться», — отвечает автор.

Мать мужа и сам муж Натальи Петровны Свирской не сознавали глупости и несообразности своего корыстного и поощрительного отношения к ухаживанию губернатора за ней. Естественно возмущение благоразумной Натальи Петровны, которая отомстила за свое рабское положение, доведя мужа и мать до неожиданного для них логического конца (№ 15, «Наталья Петровна Свирская»). Помещик Баташев, выселивший и уничтоживший целую деревню из-за пустого каприза, — не только самодур, но и глуп (№ 20, «Чингисхан»).

Столь трудно налаженную жизнь с мужем сама Анна Степановна изломала из-за глупого, никому не нужного паломничества в Киев для «покаяния» (№ 21, «Истории Елизара Федотыча»).

С другой стороны, люди столь преданы рутине, столь мало рассуждают, что их поверхностный взгляд часто {302} укоряет за необдуманность там, где поступок как раз отвечает действительному благоразумию (№ 1, «Приключение друга»).

Таковы все рассказы. Каждый из них представляет как бы пример умственной темноты, феноменальной и вредной нелепости в поведении людей. Но мораль рассказов этим не ограничивается. Здесь есть ответ на вопрос, как нужно относиться к столь диким поступкам. Без осуждения — рекомендует автор. Виноваты общественные условия, при которых люди не могут подняться к должному уровню разумного понимания вещей. Эта мысль высказана в рассказе «Из Бхагават-Гиты» (№ 5) Человек не сам выбирает свои свойства. Та же мысль высказана в конце рассказа «Видели ль вы?» (№ 22): «Но должен же быть ум в человеке», — «должна быть воля…» — «Я также полагаю, — отвечает собеседник, — что не дурно было бы Вам иметь миллион дохода, — имеете Вы? И осуждают!» Нерассудительные люди сами по себе не виноваты, их нужно лечить, то есть просвещать. Люди сами не понимают своего недомыслия и в своих глупых мыслях и поступках часто бывают столь простодушны, что способны тщеславиться ими («Чингисхан», «Духовная сила» и др.). Нужен здравый смысл и трезвый самоотчет в собственном поведении, необходимо распространение знания и просвещения.

В столь настойчивой защите своих героев от индивидуальных обвинений Чернышевским осуществлялось революционное указание на необходимость радикального пересоздания существующих самодержавно-крепостнических порядков, обрекающих человека на умственную тупость и низменность понятий.

В основу сатиры Чернышевского положена та же революционная мысль, которая неизменно проводилась им во всей публицистике и, в частности, была заявлена по поводу сатиры Салтыкова-Щедрина: «Самый закоснелый злодей все-таки человек, т. е. существо, по натуре своей наклонное уважать и любить правду и добро и гнушаться всем дурным, существо, могущее нарушать законы добра и правды только по незнанию, заблуждению или по влиянию обстоятельств сильнейших, нежели его характер и разум, но никогда не могущее, добровольно и свободно, предпочесть зло добру. Отстраните пагубные обстоятельства, и быстро просветлеет ум человека, и облагородится его характер» (IV, 288).

# **{****303}** Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского[28](#_e_n_28)

## 1

Во все годы пребывания в Сибири Чернышевский очень много писал. Первое время Чернышевский был уверен, что его оторванность от жизни будет непродолжительной. Он надеялся на скорую возможность получить разрешение печататься. Эти ожидания особенно крепли с приближением момента окончания срока каторги, который, по расчетам самого Чернышевского, должен был наступить 10 августа 1870 года. В письме к жене от 18 апреля 1868 года, посланном помимо жандармских рук, Чернышевский с откровенностью писал о своих планах: «Хоть и давно предполагал возможность такой перемены в моей собственной жизни, какая случилась, но не рассчитывал, что подобная перемена так надолго отнимет у меня возможность работать для тебя. Думал: год, полтора, — и опять журналы будут наполняться вздором моего сочинения, и ты будешь иметь прежние доходы или больше прежних» (XIV, 496). Теперь Чернышевский надеется, что «к следующей весне» он будет жить уже ближе к России: «зимой или в начале весны можно мне будет переехать на ту сторону Байкала… Вероятно, можно будет жить в самом Иркутске, — или даже в Красноярске». «Переехав жить на ту сторону Байкала, я буду близко к администраторам, более важным, нежели здешние маленькие люди… Тогда придет время писать для печатанья и будет можно воспользоваться множеством планов ученых и беллетристических работ, которые накопились у меня в голове за эти годы праздного изучения и обдумывания. Как только будет разрешено мне печатать, — а {304} в следующем году, наверное, будет, — отечественная литература будет наводнена моими сочинениями» (XIV, 496 – 497). Та же уверенность в скорой возможности переместиться поближе к России высказывается Чернышевским в письмах к жене 7 июля 1869 года и 29 апреля 1870 года: «К осени, думаю, устроюсь где-нибудь в Иркутске или около Иркутска и буду уж иметь возможность работать по-прежнему» (XIV, 500). О том же в это время он писал и А. Н. Пыпину: «К осени устроюсь где-нибудь так, что буду иметь возможность наполнять книжки журнала, какой ты выберешь, моими работами» (XIV, 500).

В письмах к жене, в объяснение мотивов своих настойчивых литературных занятий, Чернышевский в эту пору выдвигал преимущественно соображения денежного характера. Он страдал от мысли, что семья осталась на чужих руках, что его жена и дети не могут быть материально обеспечены так, как ему хотелось. Перспектива перемещения ближе к России Чернышевского радовала со стороны возможностей получить заработок, на который он надеялся: «Тогда тебе, моя милая, будет удобно жить вместе со мной. Надобно думать также, что тогда мне будут открыты средства зарабатывать деньги и что все неудобства и недостатки, которым так долго подвергала тебя и наших детей моя прежняя беззаботность об обеспечении вам средств к жизни, — что все эти недостатки прекратятся» (XIV, 498, ср. еще о том же 497, 499, 500).

Но, конечно, о возможности печататься Чернышевский думал не только ради забот о жене и детях. Он, безусловно, надеялся вновь включиться в общественную борьбу. Он знал, что его деятельность нужна родине, и он готовился вновь взять литературное оружие и опять стать вождем в деле подготовки русской революции, в неизбежности которой он был уверен. С этой стороны он даже переживаемую катастрофу в своей личной судьбе склонен был рассматривать как могущественное приобретение, увеличивающее силу его революционного авторитета. Находясь в Тобольской тюрьме (в 1864 г.), Чернышевский говорил С. Г. Стахевичу: «Как для журналиста, эта ссылка для меня прямо-таки полезна: она увеличивает в публике мою известность»[[335]](#footnote-336). Позднее, в 1871 году {305} Чернышевский о том же писал жене: «А что касается лично до меня, я сам не умею разобрать, согласился ли б я вычеркнуть из моей судьбы этот переворот, который повергнул тебя на целые девять лет в огорчения и лишения. За тебя я жалею, что было так. За себя самого совершенно доволен. А думая о других — об этих десятках миллионов нищих, я радуюсь тому, что без моей воли и заслуги придано больше прежнего силы и авторитетности моему голосу, который зазвучит же когда-нибудь в защиту их» (XIV, 504).

В связи с событиями в Западной Европе Чернышевский в конце 1870 года и начале 1871 года ждал для России новой войны, за которой должна была последовать революция и, следовательно, коренной переворот в его личной судьбе. «И теперь легко предвидеть, — писал Чернышевский жене, — что будет с Россиею через два, три года? — или через год — вот этого только еще не вижу я отсюда: будет ли отсрочка хоть на три или хоть на два года столкновению России с Западной Европой, или оно уже началось. Бедный русский народ, тяжело придется ему в этом столкновении. Но результат будет полезен для него. И тогда, мой друг, понадобится ему правда. Я уж не молод, мой друг, но помни: наша с тобой жизнь еще впереди» (XIV, 505).

Конечно, такого рода непосредственная революционная деятельность Чернышевскому представлялась пока проблематически, где-то еще далеко впереди, но и теперь, добиваясь возможности печататься, Чернышевский стремился к осуществлению своего общественного призвания, поскольку позволили бы существующие политические условия. Перед ним стояла прежняя задача — вести подготовку революции, распространять через литературу новые идеи, которые вели бы к освобождению человеческой личности от предрассудков и укрепляли бы в массах способность бороться за осуществление своих жизненных прав и стремлений.

Конечно, Чернышевский учитывал, сколь строга будет к нему цензура в том случае, если бы он получил право печатания. Поэтому он старался выбрать, по крайней мере, по внешности самые «невинные» темы, преимущественно из области частно-бытовых отношений, интересуясь главным образом положением и ролью женщины в семье и обществе. Однако многие беллетристические произведения этого периода касались открыто вопросов {306} политической жизни России. Таков роман «Пролог»[29](#_e_n_29). По имеющимся сведениям, политической проблематике была посвящена также повесть «Старина» и некоторые другие написанные тогда, но несохранившиеся произведения.

В период пребывания на Александровском заводе Чернышевский читал свои произведения товарищам по заключению. Из революционных деятелей товарищами Чернышевского по ссылке в Александровском заводе были: М. Д. Муравский, П. Д. Баллод, Д. Т. Степанов, И. Г. Жуков, В. С. Кувязев, Н. В. Васильев, Н. Н. Волков, А. А. Красовский, Н. П. Странден, Д. А. Юрасов, М. Н. Загибалов, П. Д. Ермолов, В. Н. Шаганов, П. Ф. Николаев, С. Г. Стахевич. Чернышевский часто развлекал их беллетристическими рассказами или читая им из того, что им было в ту пору написано, или устно импровизируя что-либо на данный случай беседы. Кроме того, Чернышевский импровизировал и писал пьесы для их домашнего театра. «Писать для Николая Гавриловича, — вспоминает П. Николаев, — значило то же, что для рыбы плавать, для птицы летать, писать для него — значило жить. В последующее время, когда судьба уже разбросала нас в разные стороны, когда Николай Гаврилович жил уже на Вилюе, он писал затем только, чтобы все написанное немедленно же сжигать, и, однако, он все-таки писал. Судите же, как усердно он должен был писать в то время, когда у него была внимательная публика, всегда заинтересованная, всегда готовая его слушать. Особенной продуктивностью отличался он в первые три зимы, когда у нас устроились домашние спектакли. Зимние вечера так долги, так унылы, так однообразны. Сидят, сидят люди, клеят гильзы, починиваются… Наконец все переработано, все перечитано. А интеллигентская привычка поздно ложиться остается, несмотря ни на что, несмотря на то, что приходится вставать довольно рано». Тогда Чернышевский рассказывал. «Ровно шла его речь, без перерывов развивалась интрига, часто довольно сложная, появлялась сеть лиц, часто тонко задуманных, излагался психологический анализ, иногда довольно сложный. И все это без обдумывания, без приготовления, прямо с первого абцуга, посредством какого-то необыкновенного вдохновения. Это были какие-то вдохновенные импровизации, которые слушались так, как читается {307} роман, над которым автор немало посидел и поработал»[[336]](#footnote-337).

Многие повести и пьесы, написанные здесь, Чернышевский в январе 1871 года отправил с «оказией» в Петербург родным для печати. «В ожидании переезда, — писал тогда Чернышевский жене, — я перестал писать повести, которые изобретаю: при переезде чем меньше бумаг, тем лучше. И без новых прежние достаточны для наполнения десятков книжек журналов. Чтобы оставить при себе несколько поменьше, посылаю тебе пачку, из которой кое-что, и может быть, и удобно для напечатания» (XIV, 505).

В этой пачке были присланы: 1. «Пролог пролога», 2. «Дневник Левицкого», 3. «Тихий голос, или История одной девушки», 4. «Другим нельзя», драма без развязки, 5. «Потомок Барбаруссы», 6. «Кормило кормчему», 7. «Знамение на кровле», 8. «Великодушный муж», 9. «Мастерица варить кашу». Номера 4, 5, 6 и 7 названы «Эпизодами из книги Эрато», номера 6 и 7, кроме того, имеют подзаголовок «Из чтений в Белом зале».

Безусловно, это было далеко не все, что тогда у Чернышевского имелось. Многое, как он и сам отмечал в письме к жене, оставалось у него на руках: «Эта пачка — незначительная часть приготовленного мною для печати; я выбрал только то, что не нужно мне для справок. Вообще то, что я пишу, связано — один роман с другим, другой с третьим, — так что многое, готовое у меня, должно оставаться в моих руках до отделки следующих рассказов, которыми займусь по переезде» (XIV, 505).

Все отосланное в этой пачке дошло по назначению, но было напечатано лишь в 1906 году в первой части X тома Собрания сочинений Чернышевского.

Все, оставшееся на руках Чернышевского, по-видимому, погибло или при переезде в Вилюйск, или впоследствии при многочисленных обысках. О некоторых из этих утраченных произведений Чернышевского сохранились {308} сведения в воспоминаниях его товарищей по заключению.

В Вилюйске обстановка была уже иная. Около Чернышевского, кроме приставленных к нему двух урядников и одного жандармского унтер-офицера, никого не было. Жизнь проходила уже совсем одиноко. Из приезжавших к Чернышевскому мало кого допускали. Администрация все более и более пугалась возможности бегства важного узника и «принимала меры». Местные жители, с которыми он мог входить в отношения, нисколько его не интересовали: «говорить мне с ними ровно не о чем, и я с каждым годом более и более бесцеремонно объясняю им, что мне с ними скучно» (XIV, 622).

Через все письма Чернышевского к жене опять проходит постоянное сожаление о том, что он не в состоянии материально помогать ей и детям. Он чувствует себя виноватым и вновь возвращается к надеждам на единственное средство — печататься. Чернышевский отдавал себе отчет в том, что о публицистике для него теперь не могло быть и речи, но надеялся выполнить свои намерения, лишь бы ему позволили писать хотя бы на самые безобидные, самые нейтральные темы. «Я виноват, — пишет он, — я был беззаботен к приобретению денег». «Могу ли исправить. Попробую…» «С официальной точки зрения может казаться соединенным с некоторыми неудобствами единственный способ, каким я способен зарабатывать деньги, литературный труд.

Это потому, что и официальный мир, и публика знают меня лишь как публициста. Я был публицистом. Так. И не имел досуга писать как ученый. Но более, чем публицист, я ученый. И кроме того, что ученый, я умею быть недурным рассказчиком; от нечего делать я сложил в своих мыслях едва ли меньшее число сказок, чем сколько их в “Тысяче и одной ночи”; есть всяких времен и всяких народов; сказки — это нимало не похоже на публицистику. А ученость давно признана и у нас в России делом, не мешающим ровно ничему.

Попробую. И прошу, чтоб об этом было подумано так: “Посмотрим, что такое это будет”. А я уж и знаю, разумеется, что такое это будет: будет все только такое, что нисколько не может относиться ни до каких-нибудь русских дел, ни до каких-нибудь нерусских, кому-нибудь неудобных.

Мне понятно, разумеется, что надобно мне будет {309} соблюдать некоторые формальности, касающиеся моей фамилии. Я вижу, что мое имя не упоминается в русской печати. Мне ясно, что это значит. Но не из авторского же самолюбия стану я писать. Конечно, лишь для того, чтобы получались за это деньги и передавались тебе. А когда так, то разумеется, что все нужные формальности будут соблюдаемы мною с безусловною строгостью» (XIV, 583)[[337]](#footnote-338).

В половине февраля 1875 года Чернышевский официальным путем через якутского губернатора отправил редактору «Вестника Европы» Стасюлевичу поэму «Гимн Деве Неба», надеясь, что она в силу далекости от всякой современности не встретит препятствий к напечатанию.

«Мое желание быть полезным моему семейству должно быть уважено», — писал он об этом в письме к А. Н. Пыпину 3 мая 1875 года (XIV, 605). К тому же письму, отправленному А. Н. Пыпину тем же официальным путем, были приложены еще «шесть листков литературного содержания». Здесь был отрывок из «Академии Лазурных гор», отрывок из поэмы «Эль-Шемс Эль-Лейла Наме» в виде стихотворения «Из Видвесты» и стихотворного посвящения «Стране Роз, Розы Дочь». Кроме того, в письме подробно излагался план целого цикла повестей и стихотворений под общим заглавием «Академия Лазурных гор». Произведения подписывались псевдонимом «Дензиль Эллиот». В конце письма Чернышевский приписал постскриптум, предназначенный для администрации: «Чернышевский *очень серьезно* надеется, что благоразумие административных людей не допустит *никого* мешать ему печатать произведение человека, постороннего всему русскому, Дензиля Эллиота; он подавляет в себе всякую мысль о том, что кто-нибудь будет мешать ему в исполнении его обязанностей семьянина. Это очень серьезно. *Н. Чернышевский*» (XIV, 618).

10 июня 1875 года Чернышевский посылает А. Н. Пыпину еще семь листов рассказов и разговоров из «Академии Лазурных гор» и листок заметок о них редактору и типографии. «Пишу, — сообщает здесь Чернышевский, — и бросаю лист за листом. И буду продолжать {310} так, пока увижу, что “Гимн Деве Неба” напечатан…» «Как увижу, что “Гимн Деве Неба” напечатан, пойдут к тебе массы» (XIV, 619).

Ожидания были напрасны. Посылаемые произведения не доходили ни до Стасюлевича, ни до Пыпина, все они оставались в III Отделении. Чтобы побудить администрацию в какой-нибудь мере подвинуть дело и выразить готовность переносить всякие лишения в личной жизни, лишь бы добиться права на печатание, Чернышевский добровольно поставил себя на режим одиночного заключения. Подробный рассказ об этом находим в письме Чернышевского к А. Н. Пыпину от 13 марта 1876 года. Берем отсюда некоторые извлечения, характеризующие ужас положения Чернышевского перед неумолимой жестокостью жандармов. «Я давал (в январе — прошлого года — в письме к Ольге Сократовне) обещание, что для возможности печатания моих произведений буду добровольно исполнять все, что покажется нужным для того. Что может быть нужно? Чтоб я не выходил из моей комнаты, — так я думал; и чтоб я не виделся ни с кем, — так я думаю.

Около половины прошлогоднего (1875) лета я засел в моей комнате; не абсолютно безвыходно, но почти безвыходно. Я выходил раз в месяц на полчаса отдать деньги двум старухам за обед и за молоко. Только. И понемногу довел дело до того, что перестал принимать в свою комнату кого бы то ни было, кроме якута, подающего мне самовар и обед и не умеющего говорить по-русски (а я по-якутски не знаю ни одного слова)…

И более чем полгода добровольно просидел в одиночном заключении, более строгом, чем правила, какие соблюдались при мне в Алексеевском равелине.

Это — для доказательства, что я серьезно говорил и повторяю: все, что нужно для печатания моих произведений, я готов исполнять и имею силу исполнить» (XIV, 630 – 631).

При том же письме к А. Н. Пыпину, посланном опять через якутского губернатора, Чернышевский, очевидно, еще надеясь на выполнение своего желания, опять послал Пыпину «Гимн Деве Неба» и стихотворение «Из Видвесты». Результат был тот же. Посылаемое Чернышевским из недр III Отделения не выходило.

Некоторые следы того, что Чернышевский писал в эти годы, остались в виде результатов тех полицейских {311} обысков, каким в Вилюйске он подвергался неоднократно. 30 декабря 1873 года обыск у Чернышевского был произведен полковником Купенко по поручению генерал-губернатора Восточной Сибири Синельникова, получившего анонимное письмо с сообщением об имеющемся будто бы намерении Лопатина, Утина и Бакунина освободить Чернышевского. В одном из дел департамента государственной полиции о Чернышевском сохранились копии нескольких литературных отрывков, отобранных при обыске. Здесь имеется несколько вариантов «Очерков содержания всеобщей истории человечества», отрывок под заглавием «Рассказы А. М. Левицкого. Рассказ первый. В гостиной, за чайным столом», отрывок без заглавия, начинающийся словами: «Очаровательна любимица вечно-весеннего солнца», и текст «Гимн Деве Неба»[30](#_e_n_30).

После попытки Мышкина освободить Чернышевского, у него опять был произведен обыск. В записной книжке А. Н. Пыпина об этом имеется запись: «Конечно, ничего не было найдено, кроме стихотворения “К Деве Неба” в нескольких им переписанных экземплярах. Кроме того, задержано было одно письмо ко мне, отличавшееся от других именно смелостью и резкостью тона. В письме было также стихотворение, где описывалась борьба каких-то мифологических царей — с местными словами и множеством примечаний, объяснявших эти местные слова и всякие другие подробности. Стихотворение это назначалось для печати»[[338]](#footnote-339).

В письме к жене 21 июля 1876 года Чернышевский пишет, что он и теперь продолжает писать «сказки», хотя уже с меньшей настойчивостью, чем прежде. Количество написанного было огромно. Сохранять написанное Чернышевский не считал возможным… «За Байкалом я тоже исписывал очень много бумаги, почти каждый день без пропуска. И со мною жили товарищи, читавшие мои сказки (то были почти все только сказки; некоторые были хорошие; но — время шло, содержание их ветшало, и я бросал в печь одну за другою)… Здесь иногда я принимаюсь писать сказки; но это не долгие периоды, а — месяца два, много три; а между ними сначала были полугоды, а после и целые годы, а вот, напоследок и года полтора, я полагаю, — такого времени, {312} что я не имел охоты писать для бросания в печь» (XIV, 660 – 661). О том же Чернышевский писал 14 августа 1877 года А. Н. Пыпину: «И когда бы можно было печатать, что пишу, тебе можно было б отдыхать. Я пишу все романы и романы. Десятки их написаны мною. Пишу и рву. Беречь рукописи не нужно: остается в памяти все, что раз было написано. И как я услышу от тебя, что могу печатать, буду посылать листов по двадцати печатного счета в месяц» (XIV, 87).

Из всего этого обилия напрасно потраченного труда уцелели и дошли до нас лишь две части романа «Отблески сияния». Все остальное погибло.

Рукопись «Отблесков сияния» была прислана в 1916 году в Академию наук Д. И. Меликовым, членом Якутского отдела Русского географического общества и членом Якутского суда. В сопроводительном заявлении Д. И. Меликов писал, что рукопись была прислана ему в Якутск Н. Г. Чернышевским в мае 1884 года «с посторонним лицом»; о присылке ее было условлено раньше, при посещении Чернышевского Меликовым в Вилюйской тюрьме весною 1883 года. О своей встрече с Чернышевским Д. И. Меликов написал воспоминания «Три дня с Чернышевским»[[339]](#footnote-340).

В сообщениях Д. И. Меликова имеется явная хронологическая несообразность: отъезд Н. Г. Чернышевского из Вилюйска Меликовым приурочивается не к 1883 году, когда это действительно произошло, а к 1884 году.

Сообщение Д. И. Меликова о поступлении к нему рукописи «Отблесков сияния» от самого Н. Г. Чернышевского оспаривал М. Н. Чернышевский. В 1884 году Н. Г. Чернышевского уже не было в Сибири. По мнению М. Н. Чернышевского, «Отблески сияния» являются одною из тех рукописей, «которые захватывались у Чернышевского при неоднократных обысках после попытки Мышкина».

Письмо Н. Г. Чернышевского к А. Г. Кокшарскому от 9 мая 1883 года убеждает в том, что у Н. Г. Чернышевского к Д. И. Меликову действительно имелось в известной мере доверчивое отношение, делающее вполне возможным его личное обращение к Меликову с частной просьбой.

{313} Таким образом, сообщение Д. И. Меликова о передаче ему «Отблесков сияния» самим Чернышевским через какое-то «постороннее лицо» является вполне вероятным. Медиков запамятовал лишь время этого события, которое произошло, очевидно, весною не 1884, а 1883 года. Цель, какую здесь имел в виду Чернышевский, представляется вполне очевидной. Зная по многократному опыту, что все рукописи, направляемые официальным путем, безнадежно пропадают в недрах полиции, Чернышевский на этот раз решил провести дело совершенно конспиративно и услугами Д. И. Меликова хотел воспользоваться для доставления рукописи в Петербург А. Н. Пыпину частным путем, с «оказией». В своих воспоминаниях о встрече с Н. Г. Чернышевским Д. И. Меликов, между прочим, сообщает: «Много жаловался Николай Гаврилович на скуку и безделье, указывал на то, что пробовал писать и отправлять в печать через непосредственное начальство. Рукописи брали, а печатать не печатали и не возвращали, а потому он продолжал писать и сжигал затем все написанное. Рассказывая об этом, Николай Гаврилович обещал посылать свои рукописи мне, в мое полное распоряжение, причем указывал, что при решении печатать какую-либо рукопись я должен посылать ее для напечатания Пыпину»[[340]](#footnote-341).

В частности, посылка «Отблесков сияния» предназначалась для конспиративного печатания через А. Н. Пыпина. Об этом говорит написанное Н. Г. Чернышевским на первом листке рукописи «Отблесков» письмо к А. Н. Пынину: «Милый Сашенька, целую тебя и всех вас. Благодарю всех за любовь к Оленьке. Это моя посылка. Здесь абсолютная тайна. Пусть будет так и в Петербурге; тогда возможно печатать. Если нельзя печатать по-русски, то надобно перевести на английский и французский (на оба лучше) и напечатать в Лондоне и в Париже — роман имеет настолько достоинства, что это даст деньги. Продолжение будет через два, три месяца. Это громадный роман, это “Отдел второй. Общий эскиз”, и он лишь действительно эскиз, в котором сделаны легкие очерки главных контуров тем, которым счет — десятки и десятки и которые — или повести, или сказки {314} (волшебные или просто фантастические) и целые романы. Это будет “Отдел третий. Фантазия”. Главное содержание фантазий переносится в передовые страны от Италии до Америки. Это цикл неизмеримо обширный. Эту рукопись я советовал бы напечатать, не дожидаясь продолжения. Псевдоним для подписи — какой угодно. Об этом вымышленном авторе можно напечатать в примечании к печатаемой главе какую угодно историю; например, он молодой человек, он умер; вот то из его рукописей, что отдал он в распоряжение нам; остальные его рукописи в руках у его родных, и они обещали, разобрав их, отдать нам, или что-нибудь, что угодно — лишь бы облегчить возможность печатания и сохранения тайны. — Деньги все отдать Оленьке. — Жму твою руку. Твой *Н. Ч*.»[[341]](#footnote-342).

Таковы были обстоятельства, в обстановке которых создавались Чернышевским его последние художественные произведения. Это были условия еще более тяжкие, чем в ту пору, когда он находился в Петропавловской крепости. Тогда тяжесть тюремного поднадзорного самочувствия смягчалась мыслью о возможности более или менее благоприятного выхода, на который Чернышевский тогда надеялся. Теперь эти надежды с каждой новой попыткой безвозвратно исчезали. Отчаянные усилия Чернышевского найти доступ к печати неизменно наталкивались на тупую жестокость власти. Творческая деятельность протекала во мраке глухой безнадежности. И только героическая сила духа Н. Г. Чернышевского поддерживала его творческую волю и побуждала к неутомимым поискам новых возможностей для осуществления тех жизненных целей, в какие он неизменно верил.

## 2

Произведения Чернышевского сибирского периода показывают, что в мыслях своих он продолжал жить в кругу тех общественных событий и интересов, которым {315} он отдавался до сих пор. Его поглощает мысль о революции в России. Он ждет ее. Обнимая в своем воображении недавнее прошлое, он пересматривает создавшееся положение общественных сил, пытается заглянуть в судьбы дальнейшей борьбы и ответить на вопросы о том, какой путь должны взять и возьмут те лучшие люди, которые отдают себя интересам трудящихся масс. В его планах было намерение написать целый цикл автобиографических художественных произведений, где была бы развернута история общественной борьбы, в которой он сам являлся непосредственным участником. К этому циклу относится «Пролог», «Пролог пролога» и «Дневник Левицкого».

В сопроводительных замечаниях к рукописи «Пролога» Чернышевский называет его «продолжением “Старины”, которая была послана прежде» (XII, 505). Очевидно, «Старина» раньше «Пролога» была послана родным в Петербург. Иначе невозможна была бы ссылка на нее как на что-то известное. Возможно, что она не дошла до адресата, а может быть, была им уничтожена.

Николай — он (Н. Ф. Даниельсон) в письме к Карлу Марксу 16/18 января 1873 года в ответ на вопросы Маркса о жизни и положении Чернышевского сообщал, что один из друзей Чернышевского, «который с юности был с ним вместе», боясь компрометировать себя связями с Чернышевским, сжег полученный им из Сибири роман Чернышевского, «рисующий общественное движение 40‑х годов в столице и в провинции, впечатление, произведенное Крымской войной на общество, и общественное движение, явившееся результатом ее, освобождение крестьян и т. д.»[[342]](#footnote-343). Возможно, что в этом сообщении речь идет о «Старине» и о ее петербургском обладателе А. Н. Пыпине.

О содержании «Старины» имеются некоторые сведения в воспоминаниях С. Г. Стахевича, В. Н. Шаганова и П. Николаева. Центральным лицом этого произведения являлся Волгин, молодой человек, только что окончивший Петербургский университет. Волгин направляется в родной провинциальный город на службу. Обстановка, в которую он попадает, очень близко напоминает атмосферу отношений Чернышевского с его родными, {316} когда он жил в Саратове у родителей, состоя преподавателем саратовской гимназии. По дальнейшему изложению «Старины» можно думать, что в этом произведении была выдвинута идея крестьянского восстания, рисовалось угнетенное положение крестьян и высказывалось сочувствие крестьянскому бунту. В записной книжке Волгина, например, имелось несколько строк о крестьянской избе, имеющих «тот смысл, что если бы это жилье было назначено для коровы или для лошади, хлев был бы не особенно хорош, но, можно сказать, сносен»[[343]](#footnote-344).

В романе большое место занимал эпизод с описанием крестьянского бунта. Рассказ об этом заканчивался сценкой, революционный смысл которой несомненен. «Бунт усмирен силою оружия, но предводитель бунтовщиков скрылся; через несколько дней к Волгину заходит человек, одетый в чуйку, по-видимому, какой-то мещанин, — это и есть разыскиваемый властями предводитель бунтовщиков; у него с Волгиным происходит непродолжительный разговор, в конце которого Волгин неожиданно для собеседника наклоняется к его руке и целует ее. Он добывает в скором времени паспорт и несколько денег для этого человека; и тот устраивается в каком-то городе в качестве мелочного торговца»[[344]](#footnote-345).

Роман «Пролог» посвящен изображению революционной борьбы в России 60‑х годов.

В основу социальной проблематики романа легло главное трагическое противоречие, в каком оказался революционный деятель того времени.

Ясное понимание необходимости крестьянской революции в России и сознание отсутствия революционных возможностей в массах как главного условия для успеха революции — вот то противоречие, на котором сосредоточена была мысль Чернышевского.

Образы Волгина и Левицкого воплощают собою революционное разрешение вопроса о путях борьбы за действительное улучшение жизни крестьян.

{317} Волгин защищает крестьянские интересы. Во всей своих стремлениях он сознает себя в первую очередь защитником «народа». В сжатой форме эта позиция Волгина представлена в словах Соколовского, где Волгин характеризуется как представитель мнений «ужасных (с точки зрения помещиков. — *А. С.*), но врожденных русскому народу, народу мужиков, не понимающих ничего, кроме полного мужицкого равенства, и приготовленных сделаться коммунистами, потому что живут в общинном устройстве» (XIII, 195). Речь идет о социалистической утопической мечте, о «переходе к социализму через старую, полуфеодальную, крестьянскую общину»[[345]](#footnote-346).

Очевидно, что и в Сибири Чернышевский продолжал смотреть на русскую общину как на возможный зародыш социалистического строя. Это и сказалось в данной характеристике «мужицкой» позиции Волгина. При этом надо подчеркнуть, что Чернышевским здесь отчетливо учитывается необходимость политической независимости крестьянства и, кроме готовности крестьян «сделаться коммунистами, потому что живут в общинном устройстве», «народ мужиков» выставлен с непременным предварительным требованием «полного мужицкого равенства».

Эта тема о необходимости политического переворота в России как первейшего условия для дальнейшего счастливого устроения страны в концепции образа Волгина является важнейшей. «Чернышевский был не только социалистом-утопистом. Он был также революционным демократом»[[346]](#footnote-347).

До тех пор пока решение вопроса о крепостном праве находится в руках помещиков, Волгин считает это дело ничтожным. Для того чтобы гарантировать подлинные выгоды крестьян, надо уничтожить помещичью власть, изменить в стране весь государственный строй в целом. К этой мысли Волгин возвращается много раз. «Все вздор перед общим характером национального устройства» (XIII, 242). «Что такое крепостное право? — Мелочь…» «Сущность дела в том, что за право существовать и работать, мужик обязан платить частному лицу — землевладельцу — подать: натурою или деньгами — {318} барщину или оброк». «Вот серьезная сторона дела. Перемены в ней не будет, потому что общество не думает об этом».

Для Волгина было бы предпочтительнее, если бы дело «освобождения» крестьян велось бы прямыми крепостниками. Либеральные предложения являются только обманом, затушевывающим подлинный крепостнический смысл их намерений. Поэтому они более вредны. Чем более обнаженно и нагло повело бы себя дворянство, тем яснее была бы для народа подлинная сущность помещичьего «освобождения» крестьян. «Я не нахожу причины, — говорит Волгин, — горячиться даже из-за того, будут или не будут освобождены крестьяне, тем менее из-за того, кто станет освобождать их — либералы или помещики… Или, помещики даже лучше…» «Пусть дело об освобождении крестьян будет передано в руки людям помещичьей партии. Разница не велика». «Была бы <разница> колоссальная, если бы крестьяне получили землю без выкупа… Выкуп — та же покупка. Если сказать правду, лучше пусть будут освобождены без земли».

Ленин в своих характеристиках позиции Чернышевского любил ссылаться именно на эти высказывания Волгина. В них наиболее отчетливо и ясно открывается глубокое понимание Чернышевским внутренней связи экономической и политической проблем своего времени.

«Чернышевский понимал, что русское крепостническо-бюрократическое государство не в силах освободить крестьян, т. е. ниспровергнуть крепостников, что оно только и в состоянии произвести “мерзость”, жалкий компромисс интересов либералов (выкуп — та же покупка) и помещиков, компромисс, надувающий крестьян призраком обеспечения и свободы, а на деле разоряющий их и выдающий с головой помещикам. И он протестовал, проклинал реформу, желая ей неуспеха, желая, чтобы правительство запуталось в своей эквилибристике между либералами и помещиками и получился крах, который бы вывел Россию на дорогу открытой борьбы классов»[[347]](#footnote-348).

Сознание необходимости и неизбежности революции в Волгине соединяется с отрицанием ее возможностей в данный момент. Внутренняя трагедия Волгина показана {319} как противоречие между его желаниями и сознанием отсутствия реальных возможностей для осуществления этих желаний. Видя необходимость революции в России и стремясь к ней, Волгин не находит здесь главнейшего условия для революции: революционной настроенности масс. Вместо борцов он видит «нацию рабов». «Русский народ не способен поддерживать вступающихся за него». Он слишком покорен полицейским окрикам. Смысл этих горячих упреков формулирован Лениным. Он назвал эти упреки Волгина словами «настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения. Тогда ее не было»[[348]](#footnote-349).

Скептическими размышлениями о неготовности русского народа к восстанию вопрос о революции в России для Чернышевского не снимался. Если народ не был пробужден «долгою агитациею», то он мог быть поднят «особенными обстоятельствами» (VII, 146). Эта мысль включена в охват рассуждений Волгина о России. Он считает, что такие «особенные обстоятельства» для России неминуемо должны прийти в будущем, хотя их и нет в настоящем. Нужно ждать новых событий: «Придет серьезное время… Связи наши с Европою становятся все теснее, а мы слишком отстали от нее. Так или иначе, она подтянет нас к себе». «В 1830 году буря прошумела только по Западной Германии: в 1848 году захватила Вену и Берлин. Судя по этому, надобно думать, что в следующий раз захватит Петербург и Москву».

Нужно ждать новых событий, а до тех пор Волгин рекомендует сдержанность.

Конечную завершающую мысль о необходимости теперь же делать все возможное для приближения революции Чернышевский в романе выразил не в Волгине, то есть не в том образе, в котором он изображал себя, а в том, в котором воспроизводил личность Добролюбова — в Левицком. Острое чувство общественного долга, твердое и непреклонное требование непрерывной активности разламывает скепсис Волгина и зовет к революционной работе при всех обстоятельствах для использования всех возможностей. Эти требования всегда были и в убеждениях и в практике самого Чернышевского, но наиболее твердые и решительные формы такого настроения {320} им приписывались Добролюбову, которого «по энергии натуры» он ставил выше себя (X, 123). Поэтому и в романе, в диалектике своих сомнений и исканий, Чернышевский, расчленяя себя, свои решающие мысли оставил за Добролюбовым.

Эту последнюю и решающую линию Чернышевский выразил в образе Левицкого, конечно, не потому, что этого рода качеств и мыслей не было в том прототипе, с которого писался Волгин, то есть в самом Чернышевском. Чернышевский лишь расчленил себя, оставив и сгустив в одном образе преимущественно одну сторону своих мыслей и переживаний и перенеся другую, побеждающую сторону своих мыслей в другой образ, связанный с таким человеком, которого он ставил выше себя.

Остальные персонажи романа представительствуют иные политические течения. Рязанцев выражает дворянский соглашательский либерализм. Савелов осуществляет маневрирующую позицию правительственного чиновника. Чаплин является воплощением тупой и жестокой реакции. Особое место занимает Соколовский, давая собою образ революционного борца, пламенного и самоотверженного, но пока еще не в достаточной степени учитывающего всю глубину создавшейся обстановки и тем самым отличающегося от Волгина и Левицкого.

Исторический реализм и документальность романа подчеркиваются тем обстоятельством, что все его главные персонажи в известной мере воспроизводят качества и поведение определенных исторических лиц. Волгин — это сам Чернышевский, Левицкий — Добролюбов, Рязанцев ближайшим образом связан с личностью К. Д. Кавелина, Савелов воспроизводит черты Н. А. Милютина как политического деятеля во время реформ, Чаплин близок к графу Муравьеву Вешателю, в лице Соколовского изображен известный революционер З. Сераковский. В то же время Чернышевский как художник, исходя в построении этих образов от конкретных личностей, подвергал известный ему материал творческому преобразованию, отбирая, углубляя и воспроизводя лишь те черты, которые составляли их общественно-историческую характерность, и тем самым возводя свои образы до глубины общественной типичности.

Роман «Пролог» по глубине понимания изображенных здесь процессов общественной борьбы представляется явлением совершенно особым во всей русской литературе {321} XIX века. Важность и значительность поставленных проблем, четкость и меткость общественно-политических характеристик, живая правдивость образов, сила проникновения в коренные начала сталкивающихся общественных противоречий ставят роман на уровень исключительно высокий. Цитируя строки романа, В. И. Ленин формулировал его огромное значение: «Нужна была именно гениальность Чернышевского, чтобы тогда, в эпоху самого совершения крестьянской реформы (когда еще не была достаточно освещена она даже на Западе), понимать с такой ясностью ее основной буржуазный характер, — чтобы понимать, что уже тогда в русском “обществе” и “государстве” царили и правили общественные классы, бесповоротно враждебные трудящемуся и безусловно предопределявшие разорение и экспроприацию крестьянства»[[349]](#footnote-350).

Продолжением романа «Пролог» должны были явиться «Рассказы из Белого зала». Здесь воображение Чернышевского было устремлено в будущее. Отправляясь от мрака настоящего, Чернышевский устремлялся к далеким перспективам, когда человечество найдет лучшие формы совместной жизни и придет к счастью полной радости и красоты. «Человечеству предстоит будущее прекрасное», — пишет здесь Чернышевский. «И теперь очень многое из этого прекрасного удободостижимо для передовых наций Америки и Европы и очень скоро войдет в их жизнь; а от них будет очень быстро переходить и в быт других народов» (XIII, 524).

Указывая на Америку и Европу, Чернышевский вовсе не имел в виду выделить в этих странах какие-нибудь идеальные совершенства. Наоборот, в его фантазии возможность счастливого устроения рисовалась ему в условиях полного отстранения от принятых порядков и при создании новой обстановки, абсолютно далекой от всякой возможности вмешательства властей, традиций и привычек. Новые люди должны все создать заново, все начать с самого начала. Отправным моментом его картин фантастического счастья всегда является бегство некоторой группы людей в далекие, неприступные, но прекрасные {322} места, где они и ведут свою светлую, разумную и счастливую жизнь, ими самими построенную.

«Рассказы из Белого зала» начинали повествование с эпизодов и сцен, демонстрировавших напрасные страдания, невознагражденные усилия и горькое разочарование в надеждах и попытках немедленно переделать мир и устроить общественное благо.

По воспоминаниям В. Шаганова, действие «Рассказов из Белого зала» открывалось с 1862 – 1863 годов. «В финале событий, которыми кончается роман “Пролог” ни одна группа лиц, ни представители этих групп не остаются удовлетворенными этими событиями и оставляют сцену с желанием продолжать борьбу и против общего порядка, и друг против друга. Неудовлетворенные желания становятся острее, и борьба должна стать серьез нее; но поэтому-то у честных партий, замешавшихся в борьбу, и союзников становится менее. Они должны начинать как будто снова, как будто еще ничего не было начато. Прежняя неорганизованная масса либеральных кружков становится в сторону от борьбы и центе тяжести борьбы переносится в ряды молодежи Тут еще является новый усложняющий фактор — польское восстание. Благовидности преследования развязывают руки, и оно начинается. К весне 1863 года гибнут последние кружки русской молодежи. Более крупные личности погибли еще за год ранее. И вот в эту-то темную ночь наступившей реакции одно богатое русское семейство удаляется за границу. Это семейство того помещика у которого жил Левицкий. Оно состоит из жены этого помещика, взрослого сына и еще двух-трех девушек — их родственниц. Местом жительства они выбирают ост ров Сицилию, около Катании. Семейство обладает большими денежными средствами и может жить хорошо открыто. Оно нанимает какой-то дворец богатого аристократа. Но семейство не живет тут безвыездно — это только их зимняя дача. Оно посещает столицы и университетские города Европы. Оно желает познакомиться с выдающимися учеными, политическими деятелями и представителями различных партий. Цель этого семейства — сближаться с этими людьми, сближать их между собою и помогать, насколько возможно делу этих людей. Семейство надеется, что к ним скоро явятся и люди из России, которые для них, конечно дороже их иностранных друзей. Но надо иметь и этих: Интересы {323} могут быть общие. Роман начинается И должен был продолжаться рядом рассказов о лицах и событиях, в которых заключается весь преобладающий интерес новейшей Европы. Порой эти лица должны и сами являться на сцену со своими идеями и стремлениями Тут есть рассказы и об итальянских Бурбонах; должен был явиться лично и сам Гарибальди. К этому семейству, на дачу около Катании, заезжает и Флуранс, когда он в 1863 году отправляется в Кандию сражаться за свободу греков. Тут должны являться и лица из России».

Все эти лица в совместных беседах излагают и обсуждают «планы о возможности лучшего устройства человеческой жизни». Наконец «группа русских удаляется на один из необитаемых островов Тихого океана с целью испробовать условия совершенно новой социальной жизни и возрастить такое поколение, которое бы уже твердой ногой встало в этой новой жизни»[[350]](#footnote-351).

По воспоминаниям Николаева, все разнообразные лица, собравшиеся в Белом зале замка «некой маркизы Бельджиозо», в своих встречах и беседах, во всех сношениях «с реформаторами всех стран» были воодушевлены общим намерением «сделать какую-то отчаянную последнюю попытку мирового преобразования»… Дело, однако, кончается тем, что «компания, разбитая и разочарованная в попытках общественной деятельности, решается устроить, по крайней мере, свое личное счастье и для этого уезжает куда-то на Маркизские острова, где и основывает свою коммуну на новых началах, выработанных академией Ниноны»[[351]](#footnote-352).

К сожалению, ни Шаганов, ни Николаев не сообщают, в чем же состояли планы посетителей Белого зала. Тогда, может быть, были бы ясны и источники их разочарования.

Сохранившийся отрывок одного из «Рассказов из Белого зала» («Потомок Барбаруссы»), к сожалению, не дает на этот счет никаких данных ввиду его незаконченности.

Представляется, что содержание «Рассказов из Белого зала», по крайней мере наполовину, должно было носить сатирический характер, направленный против {324} идеологических нелепостей и предрассудков, враждебных материалистическому и социалистическому мировоззрению Чернышевского.

На это указывает содержание двух других отрывков того же цикла — «Кормило кормчему» и «Знамение на кровле».

«Кормило кормчему» и «Знамение на кровле» составляют две части *одного* произведения, которое должно было входить в «Книгу Эрато» или в те же «Рассказы из Белого зала».

О «Книге Эрато» Чернышевский писал в сопроводительном списке: «“Книга Эрато” — это энциклопедия в беллетристической форме. Я работаю над нею уже больше двух лет. Это будет нечто колоссальное по размеру.

Канва главного романа: итальянка, вдова русского вельможи, сама еще более знатная — по деду, голландскому банкиру, компаньонка лондонской отрасли Ротшильдов (доход от фирмы — 100 000 фунт. стерл.), получает после деда фамильную виллу, Кастель-Бельпассо. Поселяется там с детьми, родными, друзьями (друзья — люди небогатые); начинаются спектакли, литературные вечера и проч. и проч. Это общество — общество, приключения которого рассказываются в основном, очень многосложном романе; а литературные вечера и разговоры по поводу их дают рамку для бесчисленных эпизодов всяческого содержания.

Посылаемые мною эпизоды (№ 4, 5, 6) служат образцами, как разнородны эти вставки» (XIV, 507). Так как под номерами 4, 5 и 6 в списке стоят «Драма из русской жизни» — «Другим нельзя», «Потомок Барбаруссы», имеющий подзаголовок «Для Белого зала» и (под одним общим номером) «Кормило кормчему» и «Знамение на кровле», то надо думать, что «Рассказы для Белого зала» и «Книга Эрато» — это лишь два заглавия для одного и того же произведения или одно из них должно было входить в состав другого.

Во всяком случае, состав этой книги, по замыслам Чернышевского, должен был быть очень разнообразен и, очевидно, большая часть здесь была уделена сатирической борьбе с предрассудками, темнотой и невежеством, прикрываемым авторитетом науки.

Об этом ясно говорят слова Чернышевского, сказанные в сопроводительном списке о «Кормиле кормчему» {325} и «Знамении на кровле»: «“Кормило кормчему” и “Знамение на кровле” — ученый фарс, по поводу которого подымаются отчасти смехотворные, отчасти серьезные споры, знакомящие публику Белого зала с различными системами экзегетики и т. п. наук и нелепостей» (XIV, 507).

В «Кормиле кормчему» повествуется в иронически-торжественном библейском стиле о татарском пророке Абу-Джафаре, Продажной Душе. Во время кавказских войн он старался быть угодным и князю Воронцову, и Шамилю: «И ездил он в Тифлис и был угоден князю Воронцову; и ездил в Гунаб к Шамилю и был угоден Шамилю… И стал Абу-Джафар втайне продавать водку правоверным; въяве же девушек кавказских русским офицерам… И благо ему было в горах Кавказских…» Скоро Абу-Джафар стал пророком. По требованию Воронцова явился он в лагерь к Шамилю и в тоне библейских пророков возвестил о готовящейся неминуемой гибели Кавказа. Чтобы спастись, кавказцы должны покориться русским. Его пророчество темным народом принимается за правду. «И возопили воплем великим, как рев моря в плеске бури волнами о скалы Кавказа: смирится Кавказ и спасется Кавказ! Так написано в книге судеб. И смиримся, и спасемся!» Обман Абу-Джафара разоблачает Шамиль вместе со своим верным другом Арслан-беем. Абу-Джафар подвергается казни. В лагере Шамиля опять спокойно. Послушание Шамилю не нарушается.

«Знамение на кровле» продолжает этот рассказ, на этот раз уже в простом повествовании, без библейской орнаментации. В стане Шамиля на одной из саклей появился баран и стал блеять по-козлиному. Народом это было принято за новое предвещание об угрожающей гибели. Стали наступать на Шамиля: «Мирись с русскими, мирись!» Шамиль сначала растерялся, а потом придумывает свое «пророчество», противоположное по смыслу, где гибель предсказывается для русских. Баран объявляется слугой шайтана. Народ опять успокаивается. «Дня через два для народа будет явное дело: баран понапрасну смущал правоверных, надобно смеяться над шайтаном: не удалось проклятому шайтану обмануть народ. И каждый будет говорить, что он с самого же начала понимал это, только дивился глупости других…» (XVI, 536).

{326} В драме «Другим нельзя», намечавшейся для того же цикла, ставится вопрос о возможности новой организации семейно-брачных отношений. Эта тема Чернышевского всегда очень привлекала[[352]](#footnote-353). И в «Старине» и в «Прологе» параллельно общественно-политической проблематике развертывается обсуждение и оценка общепринятых брачных отношений и на основе критики существующего указывается рациональное будущее. В «Старине», поскольку она нам известна из воспоминаний Стахевича, Чернышевский, давая образ Платоновой, невесты Волгина, защищает девушку, которая по своему внешнему поведению для близоруких людей создает себе репутацию легкомысленной и порочной, между тем как все ее «странности» являются результатом особенностей ее глубокой, открытой и честной натуры[[353]](#footnote-354). В «Прологе», особенно в «Дневнике Левицкого», по-новому ставится вопрос о том, что считать порочным или, наоборот, чистым в отношениях между мужчиной и женщиной. Принятые «законные» формы брака насквозь оказываются пронизанными грязным расчетом и тайным развратом. И наоборот, что по внешности, сравнительно с принятыми формами, представляется недалеким людям порочным, это оказывается более соответствующим честному принципу природы и искренности.

В «Прологе» с этой точки зрения рисуются отношения нескольких брачных пар: Волгин и его жена, отношение Волгина к увлечениям жены, характер этих увлечений; Савеловы муж и жена, ее увлечение Нивельзиным, деспотизм и грязная нечистоплотность ее мужа, волевая слабость Савеловой и отсталость ее понятий; светлые отношения между Дашей и Мироновым; развратное животное Чаплин и его чувства к Савеловой; над всем этим опять примерные отношения Волгиных, разумность и непредубежденность их взглядов, взаимная открытость и честность — вот ряды сопоставлений, наполняющих роман «Пролог».

{327} В «Дневнике Левицкого» эта сторона выдвинута еще шире. Левицкий и Анюта — характер их чувства; Анюта и Иван Ильич — почему они понравились друг другу; новое очарование Левицкого — Мери, чистота этого очарования; Илатонцев и Дедюхина, Илатонцев и Мери, Левицкий и Настя, чистая непосредственность их связи и отвратительная грязь в адюльтере супругов Дедюхиных, — где, в чем заключаются во всех этих случаях светлая радость или грязная порочность — вот одна из важных тем «Дневника Левицкого».

При рассмотрении «Повестей в повести» и романа «Алферьев» нам уже приходилось указывать, что в вопросе о построении новых форм брака Чернышевский находился под некоторым влиянием утопизма Фурье[[354]](#footnote-355). В драме «Другим нельзя» сказывается та же точка зрения.

Имеющийся текст драмы «Другим нельзя» содержит только ее первую часть. Здесь действие сосредоточивается на судьбе молодой и чистой девушки Елены Михайловны Зиновьевой, дочери бедного чиновника. У нее имеется жених, образованный и умный человек. Но по случайной необходимости он оказался в отъезде, и никаких известий от него не поступает. Между тем Елена Михайловна привлекла внимание соседнего богача Хоненева, дикого человека, который, вопреки ее воле, ставит себе целью сделать ее своей женой. Впоследствии обнаруживается, что Хоненев, действуя вместе с подкупленным отцом, продавшим ему свою дочь, перехватывал письма жениха Елены Михайловны, чтобы, создав впечатление их взаимного забвения, оттолкнуть их друг от друга. Нахальные преследования Хоненева, однако, не побеждают воли девушки. Тогда Хоненев хочет увезти ее насильно. Но в это время является друг ее жениха, который знал все обстоятельства этого грязного дела, и, чтобы спасти гибнувшую девушку, предлагает ей вступить с ним в фиктивный брак. Она соглашается. Проходит два года. Молодые супруги живут вместе дружно и благополучно. Однако Елена Михайловна о чем-то грустит. Грусть свою она скрывает от мужа, но муж, по-видимому, догадывается о ее причинах. На этом сохранившийся текст пьесы прерывается.

{328} Дальнейшее содержание пьесы известно из воспоминаний П. Николаева. Приводим его рассказ. «Проходит год или два; фиктивный брак обратился в действительный, благодарность и уважение перешли в любовь, хотя первая любовь и жива, как прежде, и молодая женщина часто грустит о первом избраннике своего сердца, которому она отдала свою первую, молодую любовь, и не скрывает этой грусти от мужа… Так идет жизнь и смирно, без треволнений. Но вдруг является незабытый жених. Он входит как раз во время сцены супружеской нежности и с криком: “Значит, я опоздал!” — останавливается в дверях. Начинается мучительная для героини пора; первая любовь вспыхивает с прежней силой, но вместе с тем она сознает полную невозможность для себя оставить мужа, которого тоже любит по-прежнему. Молодая женщина изнемогает в борьбе этих двух привязанностей, одной — порывистой и страстной, а другой — тихой и нежной. Ей помогает муж. Она возмущается сначала, когда он делает намеки на единственный возможный исход. Наконец он высказывается прямо. “Милая девушка! — приблизительно так говорит он ей, — милая девушка, ты таешь, потому что любишь и меня и его. Бросить меня ты не можешь, потому что любишь; разлюбить его тоже не можешь. Исход ясен. Для других он невозможен, другим нельзя, а тебе можно, потому именно, что ты милая девушка. Ты женщина, но по чистоте и ясности чувства ты девушка. Согласись же на мой исход, хотя и будем помнить, что другим нельзя!” Занавес падает, и зритель догадывается, что исход и произошел именно в направлении последнего монолога…»[[355]](#footnote-356)

В воспоминаниях В. Г. Короленко содержание этого произведения передается в ином варианте. Здесь речь идет не о драме, а о повести под названием «Не для всех, или Другим нельзя». Действующими лицами являются русская девушка и два ее поклонника. Она любит их обоих. Два друга-соперника кидают жребий, и один из них, уступая, исчезает без вести. Оставшиеся супруги во время путешествия на Великом океане попадают {329} в шторм и переживают опасность полной гибели. Их спасает неожиданно бросившийся с острова человек. Он оказывается исчезнувшим другом и соперником. Эти три лица теперь живут втроем на пустынном острове. Любовь вновь воспламеняется. Происходят сцены мучений, ревности и отчаяния. Затем, после колебаний, они решают жить «втроем». «Наступает мир, согласие, и вместо ада на необитаемом острове водворяется рай». Далее действие переносится в Англию. Оказавшиеся здесь супруги терпят неприятности. Их преследует «общественное мнение», а затем вмешивается власть, и их предают суду. После блестящей речи одного из подсудимых (женщины), который отстаивает право каждого устраивать жизнь по указаниям своей совести, присяжные их оправдывают, и они уезжают в Америку, где среди брожения новых форм жизни их союз находит терпимость и законное место.

К своему рассказу В. Г. Короленко делает следующее примечание: «По поводу передачи этой “повести” я должен сделать существенную оговорку. Записки Шаганова я читал еще в Якутской области в 1884 году. Кроме того, я встречался и лично с Шагановым, и с другими бывшими товарищами Чернышевского по каторге (Странден, Юрасов, Загибалов, Николай Васильев, поляк Станислав Рыхлинский и др.), от которых тоже слышал рассказы о совместной с ним жизни. Настоящие мои воспоминания написаны в 1889 году, то есть спустя 4 – 5 лет по выезде из Якутской области. В недавнее время вышли самые записки Шаганова в издании Э. Пекарского, а также “Личные воспоминания” Николаева. В обоих изданиях излагаемое мною произведение Чернышевского называется не повестью, а драмой (“Другим нельзя”) и по внешнему содержанию значительно отличается от моего варианта. В том же виде, то есть в форме драмы, оно появилось в X томе собр. соч. Ч—го. Таким образом, я должен бы изменить свое изложение соответственно с этими точными указаниями. Но меня останавливает то обстоятельство, что в моей памяти остались очень ясно не только общая идея, но и некоторые детали “повести”. Особенно отчетливо я помню указание на жизнь в Англии, на суд и защитительную речь… Эти подробности не могли, очевидно, попасть в мое изложение случайно, как простые неточности памяти. Нельзя ли допустить, что было два варианта. Чернышевский {330} мог сначала кому-нибудь *читать* ненаписанную повесть, которую затем написал уже в форме *драмы*. В надежде содействовать разъяснению этого вопроса и отсылая интересующегося читателя к указанным печатным источникам, я решил все-таки оставить и свой вариант, отмечая связанные с ним сомнения»[[356]](#footnote-357).

Рассказ П. Николаева, по-видимому, воспроизводит продолжение пьесы Чернышевского наиболее точно. Об этом свидетельствует совпадение некоторых слов его пересказа со словами самого Чернышевского, сказанными в его письме к жене, при котором в числе других произведений посылалась и эта вещь. «А из того, что посылаю, — пишет Чернышевский, — расскажу тебе о “Драме без развязки”, — так назвал я два с половиной действия четырехактной драмы, которая в полном своем составе называется “Другим нельзя”. Остальные полтора действия пришлю после. Они так безнравственны, что и подумать страшно: муж учит жену всему дурному: “Другим нельзя, а тебе, Леночка, можно, потому что ты милая девица”» (XIV, 506).

Вопрос о новой нормализации отношений между мужчиной и женщиной занимает Чернышевского и в повести «История одной девушки», наиболее законченной сравнительно со всеми произведениями, посланными одновременно. В рассказе ясно проведена мысль о необходимости изменения существующих форм брака.

При наличии элементов утопизма положительной стороной всех мыслей Чернышевского об установлении новых отношений между мужчиной и женщиной является его постоянное требование «равенства», то есть полной экономической, политической и юридической независимости женщины от мужчины. Только при этом условии может найти себе осуществление принцип действительной свободы, гарантирующей полноту и радость взаимной любви.

## 3

Среди пьес, какие писал Чернышевский для любительских спектаклей в Александровском заводе, были и такие, которые посвящались темам политической борьбы. Политическая тематика здесь пряталась в аллегорической {331} иносказательности. Комедия, с виду не выходящая за пределы нравоописательного обличительства, в аллегорическом переложении дышала острым политическим смыслом.

Такова комедия «Мастерица варить кашу».

В прямом значении эта пьеса ничего «неблагонамеренного» или политически подозрительного не могла иметь. Речь идет о девушке (Наде), подвергающейся угнетению со стороны барыни (Агнесы), у которой она живет на положении бедной родственницы-служанки. Потом открывается, что угнетательница-барыня ни в каком родстве с девушкой не состоит, а вместе со своими предками и другими сообщниками является простой хищницей, умертвившей мать девушки и потом присвоившей себе ее наследственное достояние. Выросшая девушка используется в качестве служанки, а ее наследство присваивается. Чтобы в дальнейшем обеспечить власть над девушкой и ее имуществом, для нее подыскивается сговорчивый жених, который бы, женившись на ней, не препятствовал господству хищников. Такой жених находится (Румянцев). Но тут вмешивается честный, образованный молодой человек (Клементьев), искренне полюбивший Надю. Благодаря опрометчивой болтливости домашнего библиотекаря-историографа (Иннокентьева), ему удается открыть секрет и все мошеннические проделки и планы хищников и тем самым спасти девушку от их жадных рук. Мошенники получают возмездие.

Аллегорический смысл этой пьесы вскрывается в пересказах В. Шаганова и П. Николаева. В их воспоминаниях содержание пьесы передается по памяти; ни заглавия пьесы, ни имен ее действующих лиц они не помнят. Печатного текста пьесы, изданного в 1906 году, они, очевидно, или не принимали во внимание, или совсем не знали. Тем более интересно совпадение передаваемой ими аллегории с содержанием напечатанного текста. Выписываем это место из воспоминаний В. Шаганова.

«Здесь некоторая дама (власть), забрав в свои руки либералов, составляет с ними комплот для окончательного закрепощения в своих сетях молодой девушки (читай: народ), уже достигшей совершеннолетия. Требовалось ее отдать замуж, но партия должна быть подыскана такая, чтобы порядок дел от этого не изменялся и {332} чтобы ее воспитательница могла беспрепятственно делиться с ее мужем всем ее достоянием. Девушка сначала надеялась на молодого человека, которого полюбила, но он был удален бог знает куда, и ничего не было о нем известно. Она уже и сама начала терять голову и почти давала согласие на брак, предлагаемый воспитательницей, но в самую решительную минуту явился-таки молодой человек и увел девушку у всех из-под носу… Тут было очень интересное вводное лицо — историограф — и милые сценки кокетства власти с либералами»[[357]](#footnote-358).

Надо представить, какую яркую остроту приобретала эта пьеса в глазах зрителей, которые были посвящены в ее секретный смысл.

Очень едкий смысл имеет фигура Городищева — управляющего Агнесы и ее любовника, который, как истый либерал, за углом поносит Агнесу и жалуется на тяжесть ее капризов, а в действительности является старательным пособником в ее мошенничестве, плутовстве и хищничестве, от которых и он получает свою выгоду.

Такая пьеса у Чернышевского, очевидно, была не одна. П. Николаев в воспоминаниях передает содержание другой подобной же комедии. Текст ее совсем не сохранился. Предметом обличения опять является власть и либералы, особенно либералы…

«Это была чистая аллегория, была довольно сценична и полна неподдельного юмора по самой ситуации, если не по развитию. Вот ее содержание: два джентльмена, вполне культурные, один из них литератор и поэт, другой юрист, оба чрезвычайно либеральные… идут по улице и ведут либеральные разговоры. Проходя мимо одного дома, они слышат страшные вопли, очевидно, кем-то истязуемой женщины, и, как следует порядочным культурным людям, вбегают в дом, чтобы спасти несчастную жертву чьего-то дикого произвола. Их встречает старый слуга и со слезами на глазах сообщает им, что здесь каждый день происходит та же история, что барин калечит барыню не на живот, а на смерть, так что она, бедная, из синяков не выходит. Плача, он просит джентльменов {333} выдумать что-нибудь для спасения барыни, прибавляет, что дом и все имущество принадлежит барыне, а этот тиран кутит и мутит на ее же деньги. Понятно, что культурные люди приходят в справедливое негодование, поток либеральных речей льется неудержимо: время деспотизма прошло, есть законы, есть нравы, не позволяющие подобных безобразий и т. д. В это время выходит сам тиран: культурные люди подходят к нему с объяснениями, но сразу начинают мямлить и потрухивать, и когда тиран хватается за нагайку, чтобы вздуть освободителей, то они позорно валятся на пол от припадка страха. Тиран повелевает им лечь на брюхо и ждать его велений, а сам удаляется в другую комнату, откуда раздаются новые стоны. Между тем культурные люди, лежа на брюхе, начинают понемногу приходить в другое настроение. Теперь они уже восхищаются могучей силой, проявляющейся в поведении мужа-деспота; они не прочь петь дифирамб этой силе, слагать ей оды. Тиран является, садится на стол — начинает куражиться над ними. Они от неудобного положения переменяют позы и делают легкие телодвижения, стараясь, однако, не выходить из пределов почтительности перед силой. Тиран замечает эти телодвижения и хватается было опять за нагайку, но они успокаивают его уверениями, что их телодвижения делаются единственно ради моциона. Он умилостивлен и подносит им даже по рюмке водки, от чего культурные люди приходят немедленно в восторженное состояние и слагают в честь его оду. Тиран, опьяневший от водки и лести, все больше и больше кобенится. Тогда внезапно старый слуга, которому наконец опротивела вся эта гнусность, бросается на него с кулаками и с криком: “Вон из дому моей госпожи!” Ошеломленный внезапностью нападения, трусливый муж-деспот моментально вылетает вон, а культурные люди приходят в восторг и бросаются обнимать храбреца, рассыпаясь в уверениях в сочувствии; но тот гонит и их в шею с горькими словами: “Эх вы, освободители!”»[[358]](#footnote-359)

## **{****334}** 4

То, что сохранилось из написанного Чернышевским в Вилюйске, отличается от предыдущего еще большим удалением от современной тематики. После пережитых неудач Чернышевский стремится усилить впечатление «невинности» и «безопасности» своих писаний в глазах жандармерии и цензуры. Посылая М. Стасюлевичу отрывки «Академии Лазурных гор» и «Гимн Деве Неба» (1875 г.), Чернышевский в письме к нему подчеркивает те тщательные меры, какие он принял для того, чтобы, во-первых, законспирировать свое авторство и, во-вторых, придать содержанию своих произведений такой характер, какой совсем не вызывал бы никаких цензурных сомнений. Он выступает здесь под именем «Дензиль Эллиота». Пишет он стихами. И то и другое сделано, чтобы устранить всякие подозрения, связанные сего именем. Так объяснял дело сам Чернышевский в письме к Стасюлевичу. «Иметь дело с Чернышевским не может быть приятностью ни для кого на свете. Но Вы и не будете иметь ровно никакого дела с Чернышевским или до Чернышевского. Вы имеете дело с мистером Дензилем Эллиотом, автором “Гимна Деве Неба”.

Это маленькая поэма. Русской публике известно, что Чернышевский никогда не напечатал ни одного стиха.

Поэтому Дензиль Эллиот и дебютирует поэмой. Кто он, Дензиль Эллиот? Поэт.

И догадки по необходимости идут в направлении, по которому не может встретиться фамилия Чернышевского» (XIV, 585).

Относительно содержания посылаемых произведений Чернышевский здесь же пишет: «Читают. “Гимн Деве Неба”. — Что такое. Удивительно, что такое. Хорошее; правда; но что-то небывалое на нашей памяти.

Серьезная оратория во славу Артемиды! Не в шутку, а на самом деле, апофеоза Артемиды!

Ясно: Дензиль Эллиот до того сжился с миром понятий Древней Греции, что, вероятно, мелки и скучны ему мысли даже и английской обыденной газетной жизни.

Да. Это так.

Не то, что о России или Германии, странах чужих ему, даже об Англии он забывает для преданий старины; для дивной природы юга; для вечных интересов мысли» (XIV, 585 – 586).

{335} Ясно, что и стихотворная форма, и античная тематика для Чернышевского в «Гимне Деве Неба» была делом вынужденным. Тут была проба писать в таких формах и с таким содержанием, которые в наибольшей степени гарантировали бы невозможность сомнений и придирок со стороны цензуры.

Кроме «Гимна Деве Неба», М. Стасюлевичу послан был вводный отрывок к «Академии Лазурных гор» и небольшое стихотворение «Из Видвесты». Все это являлось началом каких-то больших задуманных циклов. Их содержание ввиду отрывочности не позволяет вскрыть идеологических намерений автора. Внешняя тематика и там и здесь совершенно далека от всякой европейской современности.

Как уже было сказано, эта посылка в ту пору до М. Стасюлевича не дошла. Попытавшись еще раз в 1876 году добиться напечатания «Гимна Деве Неба» и опять потерпев неудачу, Чернышевский, по-видимому, в последующие годы не забывал своих замыслов. Оказавшись в Астрахани и получив разрешение печататься, он направляет для печати опять «Гимн Деве Неба». Поэма была напечатана в «Русской мысли», 1885, № 7, с подписью «Андреев».

Отметим, что в читательских кругах, знавших, что автором «Гимна Деве Неба» является Н. Г. Чернышевский, это стихотворение воспринималось как иносказание, имеющее современный общественный смысл. А. Тверитинов сообщает:

«По поводу этого стихотворения я имел разговор с одним из редакторов “Русской мысли”, который переписывался с Чернышевским (В. М. Лавров. — *А. С*.). “Что это означает? Какой смысл?” — спрашивал я. “Нужно понимать иносказательно. Оно значит: если сражение проиграно, то унывать все-таки не следует”»[[359]](#footnote-360).

Тогда же, в 1875 году, у Чернышевского складывался замысел написать поэму в древнеперсидском колорите. Несколько стихов из этой поэмы приведены Чернышевским в его письме к жене 18 марта 1875 года (XIV, 596).

Подробно о замысле этой поэмы Чернышевский сообщал в письме к сыновьям 1 ноября 1881 года и 2 апреля 1882 года.

{336} Поэма должна была называться «Эль-Шемс Эль-Леила Наме. Книга солнца ночи. Перевод с персидского». Чернышевским был намечен подробный план этой поэмы, разработку и выполнение которого он предлагал сыновьям. «Я задумал было, — пишет Чернышевский, — написать поэму из староперсидских исторических легенд, перенося время действия (для простора фантазии) в древность Ирана более глубокую, чем самые первые куски легенд, сохранившихся у Фердавси. План поэмы, само собою разумеется, обдуман у меня подробно. Но отчасти по трудности для меня облекать мои мысли русским ритмом… отчасти по отвлечению меня от этой работы другими занятиями, я имею готовыми в голове лишь немногие коротенькие кусочки стихотворной одежды этой поэмы…

Я думал бы написать для вас план этой поэмы, а вы разработали бы его» (Письмо 1 ноября 1881 г., XV, 338).

В письме 2 апреля 1882 года он сообщает и план этой поэмы, правда, не доведенный до конца. В поэме на первом месте должна была фигурировать женщина — героиня, спасительница персидского царства от какой-то грозившей ему гибели. Она рождается и вырастает в неведомой стране, но судьба ее приводит в персидское царство, где она становится женою молодого персидского царя. Она умна, великодушна, воинственно храбра, победоносно сражается с дивами и чудовищами, встречающимися ей на пути во время странствований; она же руководит походом персов против могущественного врага, вырабатывает мудрейший план битвы и победоносно командует войсками.

«Вся поэма — вымысел, не стесняемый ни легендами персиян о своей стране, ни рассказами Геродота о персах, ни подробностями результатов, добываемых изучением староперсидских развалин и чтением клинообразных надписей». Идеею поэмы должна быть «общность интересов всех цивилизованных народов той поры — египтян, сирийцев, и ассириан и вавилонян, и индусов и иранцев, которым всем надобно отстаивать блага цивилизованной жизни от пограничных полудиких номадов» (XV, 353) и других народов.

План поэмы Чернышевским не был изложен до конца, но по некоторым фактам поведения главной героини поэмы можно судить, что устроительницей «общности {337} интересов» всех народов должна была явиться она, мудрейшая из всех.

Выполнение поэмы не было осуществлено. Из написанного Чернышевским сохранились лишь те два небольших стихотворных отрывка, которые были помещены в его письмах, — один в письме к жене 18 марта 1875 года, другой в письме к сыновьям 1 ноября 1881 года.

В «Отблесках сияния», последнем сохранившемся произведении сибирского периода (1882 – 1883), Чернышевский трактует тему о построении идеально-разумной жизни. Рисуется идеально поставленная жизнь в какой-то колонии или усадьбе. Здесь живут люди, идеально отвечающие всем требованиям гуманности и благоразумия. Среди них лучшей из лучших является Лоренька — дочь владельца поместья. В ее ведении находится организация и управление всем хозяйством усадьбы. Сама она не показана. В романе присутствуют только «отблески» ее «сияния». Но к ней направлены все мысли и восторги остальных лиц, и от нее исходит все счастье, роскошь и красота, которая всех окружает. Она же является главной устроительницей и духовного мира каждого из персонажей. Все, что есть хорошего в людях, связанных с усадьбой, все это возникло и развилось при благоприятном влиянии и руководстве Лореньки. Она прекрасная хозяйка, образованная, рассудительная, самоотверженная, предусмотрительная в своих постоянных заботах о людях. Все, что она думает, всякое влияние, какое она оказывает на других, — все это в конце концов ведет к благополучию и усовершенствованию хозяйства, с одной стороны, и внутреннему миру и счастью всех окружающих, с другой. Всякий, кто с нею сталкивается, усваивает ее образ мыслей, заражается ее благородством, честностью, серьезностью в намерениях и исполнительностью в труде. Поэтому в усадьбе господствует идеальный порядок, все идет по строго рассчитанному плану, без праздности, но и без переутомления, при постоянном серьезном взаимном благожелательстве между всеми лицами, участвующими в общем труде и общем покое.

Кроме Лореньки, разумно сознательными людьми являются герой повести, брат Лореньки, и молодые члены семейства садовника. Однако они все же не идут в уровень с Лоренькой. У каждого из них имеется, сравнительно с Лоренькой, какой-нибудь недостаток, который {338} и составляет предмет критического освещения. Наибольшая доля критических замечаний относится к матери героини и героя; она не может освободиться от некоторых предрассудков и предубеждений: неодинакового отношения к мужчинам и женщинам, барского отношения к слугам и проч.

«Отблески сияния» не являются произведением законченным. Сохранившаяся написанная и приготовленная к отсылке часть составляет лишь фрагмент какого-то большого замысла. Поэтому представляется трудным судить, каковы были конечные намерения автора.

Вершиной творческих достижений Чернышевского в сибирский период его жизни является роман «Пролог». Все остальные произведения являются результатом вынужденных исканий таких форм, в каких могла бы найти выход его творческая энергия, жестоко преследуемая и раздавленная полицейскими запретами. Все, что было для Чернышевского дорогого и светлого, в чем он находил осуществление своего жизненного назначения, в чем являлось живое и полезное применение его богатых сил, — все это было отнято. Общественная деятельность была невозможна, обнаружение мыслей и знаний запрещено, участие в строительстве жизни оказывалось совсем недоступным. Прежние идеалы и стремления призывно мерцали в мечтах и отдаленных надеждах. Внешне связанный и обессиленный, Чернышевский надеялся, что ему все же удастся перекинуть свой голос за жандармскую ограду и найти читателя. В тягчайшей обстановке насилия и полицейского выслеживания Чернышевский оставался борцом за осуществление переустройства действительности на основах разума, светлой гуманности и всеобщего свободного и радостного труда.

# **{****339}** О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова[31](#_e_n_31)

## 1

Вопрос о единстве формы и содержания в «Вишневом саде» в настоящее время стоит наиболее остро. В последних работах о Чехове стало господствовать мнение, что в «Вишневом саде» ни идеологической, ни стилистической определенности и целостности нет и искать ее не следует, что сам Чехов по разным причинам не отдавал себе отчета в содержании и смысле написанного им текста и незаметно для себя соединил в пьесе внутренне несовместимые элементы.

Известно, что сам Чехов назвал «Вишневый сад» комедией и протестовал, когда эту пьесу называли драмой, что он был недоволен, когда в пьесе находили много «плачущих», что, намечая исполнителей для роли Ани и роли Шарлотты, Чехов очень заботился, чтобы роль не попала такому артисту, который не сумеет дать необходимой веселости или юмора, что он был вообще недоволен постановкой пьесы в Московском Художественном театре. На основании подобных высказываний Чехова были сделаны попытки истолковать и сыграть «Вишневый сад» исключительно как «веселую комедию»[[360]](#footnote-361). Они окончились неудачей. Было признано, что «самый текст пьесы не давал театру материала именно {340} для того, чтобы поставить и сыграть “Вишневый сад” как веселую комедию»[[361]](#footnote-362). Отсюда делался вывод о несоответствии между действительным содержанием «Вишневого сада» и личными высказываниями о нем самого Чехова.

Вывод излишне поспешный. Чехов, конечно, знал и вполне отдавал себе отчет в эмоциональной двусторонности «Вишневого сада». Его высказывания нисколько не отвергают в «Вишневом саде» грустной стороны, которая, очевидно, по его намерениям, должна была совмещаться с комедийным элементом. Вспомним, что термин «комедия» в понимании Чехова вовсе не означал отсутствия в пьесе печального и очень тяжелого содержания. Комедией названа «Чайка», где развертывается тяжелая судьба Треплева, Нины Заречной, Маши Шамраевой, где финал завершается самоубийством Треплева. Первая пьеса «Иванов» названа драмой, однако Чехов называл ее и комедией, несмотря на то что, меняя частности, она по всем редакциям оканчивалась смертью героя.

По свидетельству К. Станиславского, термин «драма» для Чехова не был безусловным даже применительно к «Трем сестрам», то есть к пьесе, которую он сам называл «скучной», «тягучей» и с настроением, «как говорят, мрачней мрачного».

В «Вишневом саде» комическая стихия представлена более сильно, чем в какой-либо другой пьесе Чехова, в том числе, конечно, и в «Чайке». В «Вишневом саде» Чехов видел «местами даже фарс». Но именно — «местами». Это вовсе не значит, что Чехов всю пьесу понимал как сплошную веселость и комизм. Обратим внимание и на эти выражения Чехова: «Пьесу назову комедией…»[[362]](#footnote-363) «Вышла у меня не драма, а комедия…» (20, 131). Сами по себе эти выражения показывают, что комедийность «Вишневого сада» в сознании Чехова вовсе не была совершенно бесспорной и исключительной.

В тех высказываниях, где Чехов касается отдельных деталей «Вишневого сада», тоже не видно, чтобы он, {341} давая указания артистам, забывал написанный им текст. Чехов удивлялся, каким образом в «Вишневом саде» оказывается много плачущих. «Плачет только одна Варя», — настаивает он. По-видимому, ясно: автор не помнит, что у него в разных местах «плачут» и Раневская, и Варя, и Дуняша, и Трофимов, и Гаев, и Лопахин, и даже Пищик[[363]](#footnote-364).

Но, во-первых, нельзя все ремарки, упоминающие плач или слезы, по смыслу считать одинаковыми. Слезы как выражение острого прилива страдающей печали в пьесе действительно показаны лишь в нескольких и немногих местах: у Раневской в I акте, при встрече с Трофимовым, напоминавшим ей об утонувшем сыне; у Раневской в III акте при словах: «Ведь мой сын утонул здесь. Пожалейте меня, хороший, добрый человек»; у Гаева при возвращении с торгов; у Вари после неудавшегося разговора с Лопахиным и, наконец, у Гаева и Раневской при выходе из дома. В остальных случаях смысл момента, где указан плач или слезы, предполагает взволнованность различного характера и иногда лишь с легким оттенком грусти. Указание на слезы иногда соединяется и с радостным волнением: у Раневской при возвращении на родину, у Фирса — обрадованного приездом Раневской. Часто слезы фигурируют для обозначения особой искренности и сердечности тона: у Трофимова при словах: «Ведь он обобрал вас»; у Лопахина в конце III акта; у Вари при обращении к Трофимову в III акте; у Гаева при обращении к Ане в I акте; у Вари при обращении к Раневской в III акте. Кроме того, нужно выделить особые «сопровождающие» слезы легко плаксивой Вари при рассказе Ани о парижской поездке или при словах Гаева о возможности спасти усадьбу (в I акте). Наконец, совсем особо стоят слезы Дуняши при словах: «Блюдечко разбила», или у Пищика: «Где деньги… Вот они…»

Таким образом, несмотря на обилие ремарок о слезах, смысл самого текста указывает на их очень ограниченное и крайне сдержанное прямое применение.

А кроме всего этого, напрасно слова Чехова в вышеуказанном письме, где он протестует против слез и плача, {342} понимают в смысле требования совершенного устранения печальных и грустных чувств. Вовсе этого нет. Там речь идет не об устранении таких чувств, а лишь об оттенках в их внешнем выражении. Нужно продолжить чтение письма. После слов о том, что в пьесе нет «плачущих», Чехов пишет: «Часто у меня встречаются “сквозь слезы”, но это показывает только *настроение* лиц, а не слезы» (20, 163). Итак, настроение, по характеру близкое к слезам, должно оставаться, но слез, буквального плача не должно быть. Чехов борется против сгущений, он ищет меры. Он боится преувеличений, ему нужны немногие, слегка наложенные штрихи, которые обозначили бы необходимую ему эмоциональную выраженность без всякой подчеркнутости и резкости.

Вот другой случай, где поправка Чехова касается лишь соблюдения необходимой меры эмоционального выражения. Во II акте МХТ имел в виду дать декорацию с кладбищем. Чехов поправляет: «Во втором акте кладбища нет» (20, 163). А в письме К. С. Станиславскому он поясняет: «Кладбища нет, оно *было* давно. *Две, три плиты*, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось» (20, 189 – 190). Опять речь идет об оттенке, но об устранении. Эмоциональная тональность сохраняется, но остается лишь намеченной, обнаруженной лишь настолько, чтобы дать направление к известному эмоциональному восприятию происходящего, не поглощая при этом всех других оттенков и линий, которые должны здесь же проходить в общем звучании.

Наконец нужно вспомнить, что поправки и пожелания Чехова, направленные к постановке пьесы, касаются не только комических и веселых мотивов, но и элементов совсем противоположных. Напомним здесь хотя бы его заботу о печальной эмоциональной тональности звука от сорвавшейся в шахтах бадьи. Эта грустная интонация звука театру вначале не удавалась, и Чехов настойчиво останавливал Станиславского, стараясь разъяснить. «Не то, не то, — повторял он, — жалобнее нужно, этак как-то грустнее и мягче»[[364]](#footnote-365).

Четвертый акт Чеховым назван веселым (см. 20, 135). Там действительно много комизма (фокусы Шарлотты, промахи Епиходова, шампанское, выпитое Яшей, {343} калоши Трофимова). Но это не отменяет грустного конца акта. Станиславский рассказывает, что Чехов похвалил его за исполнение роли Гаева в конце IV акта. Это сцена прощания, то есть такая сцена, которая, конечно, Станиславским проводилась в тонах драматических[[365]](#footnote-366).

М. П. Лилина, исполнявшая в первые годы роль Ани, писала Чехову в феврале 1904 года:

«Думала сегодня вечером поговорить с Вами об Ане: Вы говорите, что крик теперь лучше, это хорошо; а так ли я говорю: “Прощай, дом, прощай, старая жизнь”, я говорю со слезами в голосе; раза два я пробовала говорить бодрым голосом, да не выходило. Вы скажите: как по-Вашему»[[366]](#footnote-367).

И Чехов ответил: «Дорогая Мария Петровна, прощай, дом, прощай, старая жизнь — Вы говорите именно так, как нужно» (20, 238).

Все это показывает, что Чехов прекрасно видел в «Вишневом саде» и грустное и смешное и, несомненно, отдавал себе ясный отчет, сочетая их вместе.

Недовольство Чехова Московским Художественным театром, очевидно, было вызвано тем, что там происходило какое-то нарушение необходимых пропорций.

Напрасно упрекают МХТ, что он совсем не давал смешного. Смешное было и в первых постановках. Некоторые рецензенты в свое время даже находили, что «Вишневый сад» на сцене Художественного театра был дан в слишком «легком, смешливом, жизнерадостном исполнении». Находили, что Станиславский в роли Гаева слишком «чудит», что Качалов дал слишком жизнерадостного Трофимова, что Москвин упростил Епиходова, представив «просто болвана», «без присущего этому лицу драматизма»[[367]](#footnote-368).

Смешное было, но дело заключалось, очевидно, не только в этом. Нужно было взять во всем какую-то свою меру, которая и не была осуществлена.

{344} Неправильное представление о безотчетном отношении Чехова к тексту «Вишневого сада» явно повлияло и на решение вопроса о целостности этой пьесы.

По мнению Ю. Соболева, комический и драматический элементы в пьесе находятся в полной неслаженности, явившейся результатом чисто механического смешения двух элементов. Сначала будто бы Чехов писал смешную комедию с центральной ролью комической старухи, но так как в МХТ не нашлось подходящей исполнительницы для такой роли, Чехов решил эту роль приспособить к таланту О. Л. Книппер и в этих целях ввел в пьесу драматические ноты, не согласовав их с прежним комическим слоем[[368]](#footnote-369).

Помимо явной механической упрощенности в понимании творческого процесса, такое предположение неприемлемо и потому, что оно не вяжется с фактами. В процессе работы над пьесой Чехов несколько раз писал о «старухе», но нигде не говорил о комизме этой роли. Затем, если предположить переделку этой роли именно для О. Л. Книппер, то непонятно, почему эта переделка должна была идти обязательно в направлении к драматизации и к устранению комических моментов. Первоначально для О. Л. Книппер Чехов намечал комическую роль Шарлотты, следовательно, в сознании Чехова комизм роли и талант О. Л. Книппер вовсе не были несовместимыми (20, 172). Кроме того, Чехов Раневскую именовал «старухой» или «старой женщиной» одинаково как до написания «Вишневого сада», так и после (20, 29, 205).

Но недоразумения в понимании «Вишневого сада» вызывались не только ложной мыслью о несоответствии между содержанием пьесы и высказываниями о ней со стороны самого Чехова. Те авторы, которые в своих суждениях опирались на текст пьесы, находили там материал для самых противоречивых суждений. В зависимости от того, на что устремлялось главное внимание критики, из разных элементов пьесы выделялась какая-либо одна сторона, и ее содержание распространялось на смысл пьесы в целом. Поэтому мы имеем такую большую пестроту мнений о социальном смысле «Вишневого сада».

{345} Одни критики, обращая преимущественное внимание на сочувственные моменты в изображении Лопахина, считали этот образ наиболее близким для социальных симпатий самого Чехова[[369]](#footnote-370). Другие подчеркивали и выдвигали сочувственное изображение уходящего дворянства, утверждая, что «Вишневый сад» является «выражением феодально-дворянской романтики»[[370]](#footnote-371). Третьи считают «наиболее симпатичным» персонажем для Чехова студента Трофимова[[371]](#footnote-372).

Пока речь идет об отдельных сторонах каждого из главных персонажей, во всех этих статьях говорится много справедливого, вполне отвечающего тексту пьесы, но как только вопрос касается оценки персонажа в целом и понимания пьесы в ее синтетическом смысле, каждое из этих мнений оказывается как бы вынужденным при усиленной акцентуации одних моментов текста к забвению или произвольной перетрактовке других.

С. Д. Балухатый в последних работах[[372]](#footnote-373), оперируя текстом пьесы и высказываниями самого Чехова, приходит к выводу о непримиримой несовместимости разных элементов в сложении как отдельных персонажей «Вишневого сада», так и всей пьесы в целом. Он утверждает, что по первоначальному авторскому замыслу «Вишневый сад» должен был быть оптимистическим гимном новым силам жизни, пришедшим на смену старому дворянскому миру. Но с такою задачею Чехов не справился в силу промежуточности своего классового положения. «Чехов не освободился окончательно от эстетического очарования культурой вымирающего сословия» (230), и в то же время в нем сказалось «тяготение буржуазной {346} демократии к создателям капиталистического прогресса» (231). Поэтому у него не было решительности в осуждении ни дворянства, ни буржуазии (смягченные образы Раневской и Лопахина). В Трофимове Чехов хотел дать образ «молодого революционера», но и здесь не получилось четкости, потому что «революционные слои общества были мало знакомы писателю» (231). Чехов хотел сообщить пьесе «мажорный тон», но над ним тяготела «старая манера», она «отложилась в неизменном виде в ткани новой пьесы» (232) и «подчинила себе новый замысел автора» (233). В результате «Чехов дал не радикально новую форму, но, соединяя разнородные и разносмысловые начала, лишь наложил новое на старое» (273).

О том же «отсутствии» у Чехова «четкого общественного мировоззрения» как об источнике «двойственности» и «неопределенности» образов «Вишневого сада» говорит и В. Гольдинер: «Несоответствующие сущности этого образа (т. е. образа Лопахина. — *А. С*.) полутона, в которых написана фигура Лопахина. (“Тонкие, нежные пальцы, как у артиста… тонкая, нежная душа”), — отражение не определившегося до конца отношения художника к своему герою»[[373]](#footnote-374).

Таковы итоги изучения «Вишневого сада» к настоящему времени. Конечно, с такими итогами помириться нельзя. Против них восстает весь характер творчества Чехова и сам «Вишневый сад» как произведение величайшей художественной силы.

Не отрицая наличия в пьесе тех «противоположностей», о каких говорила критика, мы вправе спросить: не было ли у Чехова общей мысли, которая включала бы в себя и двойственное освещение действующих лиц, и сложность сочетания различной эмоциональной тональности в общем движении пьесы? Видимые противоречия не охвачены ли более общим единством, где они получают целостный, разумно-дифференцированный смысл?

## **{****347}** 2

Прежде всего обратим внимание на особенности драматического конфликта, развертывающегося между основными действующими лицами пьесы.

В «Вишневом саде» в полном соответствии с исторической действительностью дана социальная расстановка сталкивающихся сил: уходящее дворянство — Раневская и Гаев, поднимающаяся буржуазия — Лопахин, не сливающаяся ни с дворянством, ни с буржуазией и устремленная в какие-то иные социальные перспективы мелкобуржуазная интеллигенция — студент Трофимов, сын аптекаря. Психика каждого из этих лиц поставлена в тесную связь и зависимость от его условий жизни. Хозяйственная беспечность Раневской и Гаева явно говорит о привычках праздного существования и готовой обеспеченности за счет чужого труда; хозяйственная рассудительность Лопахина и его приобретательский пафос соответствуют исторической позиции поднимающейся буржуазии; одинаково отрицательное отношение Трофимова к пережиткам крепостнического дворянства и к новым способам буржуазной эксплуатации вполне соответствует общественным воззрениям революционно настроенных групп интеллигенции того времени; уход Ани за Трофимовым, отклик ее на призывы к труду и к новому будущему естественны для потомков разорившегося дворянства, потерявшего прежние устои жизни.

Основным поводом, вокруг которого происходит концентрация, обнаружение и движение этих противоречий, является утрата усадьбы Раневской.

Но как Чехов обставляет этот конфликт?

Тема распада дворянско-помещичьего хозяйственного строя, разорения дворян и хищнического обогащения поднимающейся буржуазии в литературе давно уже не была новой. Известно, что этот процесс экономических сдвигов в жизни России в половине XIX века получил отражение больше всего в творчестве Салтыкова-Щедрина, касались его и Л. Толстой и А. Островский и др. Там эти противоречия брались со стороны хозяйственно-имущественной конкуренции. Столкновения между купцом и помещиком происходят на почве враждебно-активного стяжательства купца и обороны, правда, вялой и бессильной, но все же обороны помещика. В связи с этим там отношения между сталкивающимися лицами {348} окрашены явной враждебностью, взаимным недоброжелательством (иногда до времени лукавым и скрытым).

У Чехова взят конфликт на той же основе социальных противоречий, но не с этой стороны, то есть не со стороны хозяйственно-материальных и сознательно-враждебных притязаний сталкивающихся лиц. В «Вишневом саде» нет ни враждебной агрессии купца, ни сопротивляющегося ему и борющегося за свои хозяйственные выгоды помещика. В завязке «Вишневого сада» для помещиков нет даже угрозы разорения. Драматическое положение Раневской и Гаева состоит не в том, что они с утратой усадьбы хозяйственно обессиливаются и теряют привычную материальную обеспеченность. В исходной ситуации пьесы подчеркивается, что хозяйственные ресурсы, какие им могла дать усадьба, следуя совету Лопахина, легко можно было бы сохранить и даже увеличить (эксплуатация имения путем сдачи земли в аренду для дачников). Но пойти на эту меру Раневской и Гаеву мешают особые чувства, которые связывают их с усадьбой в том виде, как она есть. Вот именно эта область чувств и является главным предметом фиксации во всем конфликтном сложении пьесы.

Социально-конфликтное состояние действующих лиц (Раневская, Гаев, Лопахин, Трофимов) сосредоточено на невольных, самою жизнью созданных различиях в инидивидуально-интимной психике каждого из них. Судьба усадьбы у разных людей поднимает разные переживания, естественные и близкие для одной стороны и совершенно посторонние, чуждые для другой. В развитии этих противоречий и состоит драматическая тема основного сюжетного узла пьесы.

В связи с этим обрисовка каждого действующего лица состоит в показе несоответствия между его субъективно-интимным состоянием и тем, как это состояние воспринимается и понимается другим лицом, его невольным антагонистом.

Чувств Раневской и Гаева не разделяет Лопахин, и их поведение ему представляется странным и непонятным; он удивляется, почему на них не действуют столь для него очевидные доводы к благоразумному и выгодному исходу из их затруднений. К этой же усадьбе сам Лопахин имеет свои «особые чувства», которые опять-таки являются дорогими лишь *для него* и представляются странными и даже предосудительными для других, {349} Трофимов не разделяет чувств ни Раневской, ни Лопахина. То, что для них дорого, с этим у Трофимова нет никаких эмоциональных связей. С усадьбой и вишневым садом у него соединен свой ход чувств и мыслей, весьма далекий от переживаний Раневской и тем более Лопахина. То, что для Раневской представляется важным и ценным, для Трофимова давно уже подлежит разрушению и устранению, то, что Раневскую пугает, то для Трофимова звучит радостным призывом. Здесь с Трофимовым объединяется и Аня. Но их собственный внутренний мир чувств остается чуждым и странным для остальных. Решительность суждений, истинность которых представляется Трофимову столь очевидной, его горячность и вера в скорое и счастливое обновление жизни и весь круг его поведения людьми другого мира воспринимается как что-то не совсем серьезное, по молодости наивное, иногда нескладное и смешное.

В таком двояком освещении — изнутри и извне — происходит все наполнение ролей каждого лица. С одной стороны, пьеса стремится оттенить и выдвинуть субъективную важность, серьезность и значительность той сосредоточенности, которая волнует данное лицо, а с другой — показать; всю ее относительность, эмоциональную неразделенность и удивляющую или смешную странность в глазах других лиц.

В обнаружение привязанности Раневской к усадьбе и вишневому саду вовлекаются темы о самом важном и значительном в ее личной жизни: воспоминания о матери, о детских годах, о внутренней, уже ушедшей чистоте и ясности детских чувств, о смерти любимого ребенка, о собственной внутренней запутанности и искании уюта и отдыха в атмосфере прежней чистоты. На этом фоне выступает уже любовь к саду, к вещам, к стенам и комнатам, которые овеяны далекими и субъективно дорогими для Раневской воспоминаниями. Относящиеся сюда высказывания Раневской Построены в лирически повышенной интонации. Смысл вплетенных сюда лирических восклицаний отмечается и развертывается сейчас же в элегически-медитативных признаниях: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» и т. д.

{350} В одном месте проявление чувств Раневской совсем близко к смешному: «Я не могу усидеть, не в состоянии… *(Вскакивает и ходит в сильном волнении.)* Я не переживу этой радости… Смейтесь надо мной, я глупая. Шкапик мой родной… *(Целует шкаф.)* Столик мой…» Но автор, как бы предупреждая возможность комического впечатления, сейчас же ставит реплику Гаева: «А без тебя тут няня умерла».

И всюду, на протяжении всей пьесы, там, где речь возникает о привязанности Раневской к дому и усадьбе, автор не забывает сейчас же подчеркнуть грустные или трогательные моменты ее воспоминаний.

Рядом с Раневской идет Гаев. У обоих психологическое наполнение однородно, но лирическая часть, направленная к обнаружению того, что в их положении показано значительно-волнующим, преимущественно выражена в Раневской, а обратная сторона, то есть та, где происходит фиксация странности их психики и поведения, сосредоточена на Гаеве. Лирическая часть в роли Гаева почти совершенно, отсутствует. Только отдельные, кое-где расставленные штрихи и намеки, особенно в III и IV акте, показывают, что все, чем страдает Раневская, одинаково относится и к нему. Зато все впечатление нелепости, нескладности оказывается присущим преимущественно Гаеву, хотя черты, лежащие в основе этого впечатления (безделье, праздное существование, беспочвенная мечтательность), должны относиться вообще к дворянскому кругу. Заметим здесь, что речи Гаева (к шкафу, к природе), вставленные в качестве выражения его смешной склонности к лишним и ненужным словам, в содержании своем не являются смешными. И здесь, таким образом, смешное и странное сливается со значительным.

Лопахин дан в том же двойном освещении. Он не понимает особых чувств Раневской и Гаева. Он не понимает и стремлений Трофимова, и для них он чужой и внутренне посторонний. Но в роли Лопахина есть тоже свои лирические моменты, где он раскрывается в субъективном пафосе. И здесь пьеса принимает опять все меры к тому, чтобы сделать ощутимой серьезность и внутреннюю значительность его стремлений и чувств, как их субъективно, в себе, ощущает сам Лопахин.

Самым трудным местом в этом смысле является момент возвращения Лопахина с торгов, когда он только {351} что купил усадьбу. Ситуация сама по себе вполне отвечает мысли о невольной и неизбежной расходимости и разобщенности чувств столкнувшихся здесь людей. Нужно было дать почувствовать одинаково законную оправданность и горя Раневской, и радости Лопахина. Сознавая всю эмоциональную невыгодность в положении Лопахина, открыто радующегося около чужого горя, Чехов обставляет это место всевозможными средствами для его эмоционального оправдания. Как в обрисовке Раневской, так и здесь автор подчеркивает внутреннюю естественность и неизбежность тех особых чувств, которые должны были волновать Лопахина при покупке имения.

Известный пьяный монолог Лопахина в содержании своем контрастно развертывает как раз те пункты, на которых концентрировались и чувства Раневской. Там воспоминания детства, и здесь воспоминания детства, там представление о родовой традиции, корнями уходящей в далекие поколения отцов и дедов, здесь тоже: «Вишневый сад теперь мой, мой!.. Не смейтесь надо мной! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшествие, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню. Я сплю, это только мерещится мне» и проч.

Самая несдержанность эмоциональной вспышки Лопахина здесь тщательно мотивируется и оговаривается. Это происходит сейчас же после покупки, когда чувства еще не улеглись, ими трудно было владеть. Лопахин пьян. Начало речи Лопахина сопровождается ремаркой: «сконфуженно, боясь обнаружить свою радость». После монолога он подходит к Раневской со словами утешения и ласкового укора: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь». А дальше он уже берет тон иронии к собственному нечаянно распустившемуся размаху: «Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю! *(С иронией.)* Идет новый помещик, владелец вишневого сада!»

Чехов чувствовал возможность искажения субъективно оправданной и по-своему серьезной лирики Лопахина и поэтому заботливо предупреждал в письмах, чтобы актер не впал здесь в привычное исполнение купеческих ролей (20, 170, 169).

{352} И в роли Трофимова нужно различать внутренний лирический пафос и тот аспект, в каком воспринимается его мир со стороны всех окружающих. Для него самого его убеждения и его вера ценна и близка и глубоко серьезна. Но эта серьезность и значительность его внутреннего мира существует только для него самого и отчасти для Ани, которая воодушевлена его верой. Для других он «облезлый барин», странный и смешной человек. «Вы ничего не делаете, — говорит ему Раневская, — только судьба бросает вас с места на место, так это странно… Не правда ли? Да? И надо же что-нибудь с бородой сделать, чтобы она росла как-нибудь. Смешной вы!» А его смелость в решении всех вопросов, его вера в будущее объясняется лишь тем, что он молод, не успел перестрадать ни одного вопроса и жизнь еще скрыта от его молодых глаз (Раневская).

Имеется в пьесе один вводный мотив, который явно предназначен к тому, чтобы оттенить и подчеркнуть мысль об относительности, об индивидуальной закрытости, неразделимости и непобедимой власти субъективно переживаемого эмоционального мира. Речь идет о любви Раневской к тому, кого она оставила в Париже. В начале пьесы Раневская решительно отказывается от всякого напоминания о нем (рвет телеграммы, полученные от него). В III акте этот мотив вновь всплывает и на этот раз в совершенно ясном тематическом применении. В городе происходят торги, которые должны решить судьбу усадьбы. Раневская страдает. На призыв Раневской о поддержке Трофимов отвечает ей рассудительной идейно-оправданной репликой: «Продано ли сегодня имение, или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка…» Раневская отвечает лирическим выражением неудержимого страдания, которого опять Трофимов разделить не может: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом. *(Обнимает Трофимова, целует его в лоб.)* Ведь мой сын утонул здесь… *(Плачет.)* Пожалейте меня, хороший, добрый человек».

Сейчас же после этого происходит сцена с поднятой Трофимовым телеграммой из Парижа. Раневская признается, что она не может справиться со своим чувством {353} к человеку в Париже: «Я люблю его, это ясно… Люблю, люблю. Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу…» Трофимов, явно не понимая чувств Раневской, по-своему волнуясь, отвечает опять рассудительными словами: «Ведь он обобрал вас… Ведь он негодяй…» и проч. Тогда Раневская сердится и говорит Трофимову резкости: «… в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить… И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод… Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа…» Два повода к столкновению сходятся в одной мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих. Главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, поясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл.

## 3

Соответственно с этой темой об обособленности и субъективной относительности индивидуального внутреннего мира размещены в пьесе и роли других второстепенных лиц. Весь этот дополнительный ансамбль персонажей вовлечен в пьесу не только ради достижения бытового колорита. Бытовой колорит само собой, но те немногие линии и черты, какие в пьесе даны для каждого из этих лиц, свидетельствуют о некоторой общей устремленности автора в их подборе. Каждое лицо обнаруживает себя в каких-то посторонних, как бы случайных мелочах, но эти внешние незначительные бытовые мелочи всегда даны в таких моментах и пунктах, которые явно указывают на их общий смысл. У каждого из этих лиц имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. Каждый среди других — один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности и несливаемости.

Наиболее отчетливо это выражено в роли Шарлотты. Шарлотта развлекается и смешит других, но она всегда остается для всех чужой. Она страдает в своем одиночестве и прямо говорит об этом: «Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не {354} знаю… Ничего не знаю… Так хочется поговорить, а не с кем… Никого у меня нет… все одна, одна, никого у меня нет и… и кто я, зачем я — неизвестно…»

В IV акте развертывается картина последних прощальных минут перед отъездом из проданной усадьбы. Бездомная одинокая жизнь Шарлотты теперь отягощается новой и уже совершенной бесприютностью. Она теперь никому не нужна. В момент лирического прощального разговора Ани и Любови Андреевны Шарлотта появляется, «тихо напевает песенку». Гаев на это замечает: «Счастливая Шарлотта: поет!» Шарлотта, действительно, не нарушает тона обычной для нее шутливой забавы, берет узел, похожий на свернутого ребенка, и дает сценку «чревовещания»: «мой ребеночек, бай, бай… *(Слышится плач ребенка: уа, уа!)*» и т. д. Потом бросает узел и говорит: «Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так…» И эта реплика сразу делает для зрителя прозрачным ее состояние одинокой молчаливой тревоги.

В других лицах нет столь открытой драмы осознанного одиночества, но обособленность за каждым остается, в каждом случае сохраняя двойную тональность, то смешную, то печальную.

Варя, «монашенка», внешне близкая и для Раневской и для Ани, но чуждая всем по интимному душевному миру, всегда сосредоточена на какой-то своей мысли и заботе. С ее «странностями» тоже связаны некоторые комические штрихи. Над нею смеются Лопахин, Трофимов, досадует Аня («Охмелия, иди в монастырь…» «Блаалепие!» и т. п.). Но комизм, связанный с Варей, тоже сопровождается грустным чувством. Зрителю ясна серьезность домашних забот Вари. Кроме того, ее отношения с Лопахиным полны драматизма. Та душевная неувязка, которая мешает Лопахину, несмотря на взаимное расположение, сделать ей предложение, поставлена в пьесе в полном соответствии с общей цепью внутренней несмыкаемости и разброда. Варя одна среди всех. Она одинока.

Отчетливо отмечена обособленность Симеонова-Пищика. Он тоже как-то участвует в общей компании («попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй»), но у него свои заботы, свое особое направление мыслей. Он постоянно думает о своей дочке Дашеньке и все время ищет денег: «Мне бы, Любовь Андреевна, душа моя, {355} завтра утречком… двести сорок рублей. Гаев. А этот все свое» и проч.

В своем мире, и очень далеком от настоящего, живет Фирс, осколок давней крепостной поры. Но он этого не замечает, и торжественность привычных ему забот и волнений вызывает или общую снисходительную улыбку, или самодовольную грубость Яши — лакея нового типа. Но для самого Фирса его заботы и волнения весьма важны и значительны («… без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом…»).

Епиходов смешон в своих неудачах, смешны его высказывания невпопад и вся его сумбурная, претендующая на образование фразеология. Но в то же время в пьесе дается понять, что за этой смешной стороной в нем самом кроется какая-то действительная горечь. В главном для себя он тоже остается отрезанным от других. Он любит Дуняшу и очень смешно об этом говорит: «Если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа…» Но через неуклюжее умничанье в его словах пробивается и печальное: «Я знаю свою фортуну, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово… У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь».

Комично складываются отношения Дуняши и Яши, и комическое впечатление получается в результате взаимно наложенной несообразности и несоответствия в словах и настроениях одного и другого. При внешней близости между ними нет тени предполагаемого внутреннего совпадения. Дуняша объясняется в любви, а Яша нелепо морализует и форсит «образованностью»:

«Дуняша. Если, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

Яша *(целует ее)*. Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя помнить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Дуняша. Я страстно полюбила вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать.

Пауза.

Яша *(зевает)*. Да‑с… По-моему так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная».

{356} В результате получается, что у всех лиц пьесы имеется внутри что-то эмоционально дорогое и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих.

## 4

Поскольку в пьесе речь идет о конфликте, источники которого находятся вне воли людей, становится понятным идейно-тематический смысл той атмосферы взаимного расположения, теплоты и сердечности, какая господствует между всеми действующими лицами (кроме Яши; о нем речь особо), особенно между главными лицами пьесы. Становится ясным, что Чехов, рисуя представителей данных социальных групп, имел в виду в каждом из них лишь те социально характеризующие черты, какие тематически и типологически отвечали сущности намеченного им конфликта, то есть теме невольного расхождения, без взаимного недоброжелательства.

В самом деле, Чехов знал дворян-помещиков, жадных, узких себялюбцев, надутых кастовым, сословным чванством, знал и купцов-кулаков вроде Колупаевых и Разуваевых и других подобных хищников, грязных, жестоких, не имеющих никакой жалости. Однако для «Вишневого сада» Чехов остановился не на них и не включил сюда таких типов, как жаба-Рашевич с его злобной философией «о белой кости» (рассказ «В усадьбе») или хотя бы как помещик Павел Александрович с его жестокой рассудительностью и бездушием (рассказ «Жена»). Вместо Раневской могла бы оказаться барыня, подобная самовлюбленной ханже-княгине, благотворительствующей, но совсем не понимающей истинной доброты (рассказ «Княгиня»). На месте Лопахина мог бы быть какой-нибудь Цибукин («В овраге»). Знал Чехов и купцов — хищных владельцев пригородных дач (рассказ «Кулачье гнездо», 1885). Но в «Вишневом саде» Чехов для представителей тех же социальных слоев из огромного материала жизни взял иные черты. Почему?

Такая ситуация, когда между Раневской. Лопахиным или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством и когда тем не менее они все же внутренне оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают {357} друг друга, эта ситуация сама собою содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми таким образом уводятся вглубь, в общий строй жизни, который определил неминуемость той драмы, какая происходит теперь.

Ясно, почему в «Вишневом саде» нет борьбы между действующими лицами. Как видим, это происходит вовсе не потому, что Чехов не умел завязать и развязать этой стороны драматического движения, и не потому, что Чехов хотел достичь обновления формы как таковой, а потому, что перед творческим вниманием Чехова в «Вишневом саде» стояла такая область человеческих отношений, которая как раз не включала в свое содержание подобных моментов активности. Разрозненность между людьми его здесь интересовала только со стороны непроизвольности и неизбежности внутреннего разлада в данной обстановке общественной жизни. Как увидим ниже, в «Вишневом саде» критике подвергаются не отдельные люди, а само сложение общественных отношений.

## 5

В связи с особым содержанием конфликтного состояния действующих лиц находится и характер бытового наполнения пьесы.

Каждое лицо имеет свою неудовлетворенность, свой круг индивидуально-внутренней сосредоточенности, не разделяемой окружающими и чуждой для них. Поэтому жизнь каждого протекает как бы в двойном процессе. Каждый, общаясь с другими, живет только вполовину и в общей жизни участвует лишь частью, и притом наиболее верхней частью своей души, а то, что внутренне для каждого является наиболее дорогим и важным, оказывается лишним, никому не нужным и неосуществленным. Виноватых нет, а всем жить душно, скучно, и всем хочется вырваться к какой-то другой жизни.

Постольку, поскольку данный конфликт рисуется как постоянная принадлежность этой жизни, как драматизм, присущий в этих условиях обычному состоянию человека, пьеса и должна была фиксировать обычный ход жизни в его буднично-обыкновенном, длящемся обиходе.

{358} Бытовой поток жизни в этом случае для Чехова являлся не только дополнительным аксессуаром, дающим средство конкретизации главных образов, но и прямым объектом творчески фиксированного жизненного драматизма.

Поэтому центральное событие пьесы (продажа усадьбы) Чеховым не изолируется от повседневного хода жизни, а дается в перспективе общих разрозненно-сплетающихся бытовых линий. Вправленное в бытовой контекст центральное событие уже не представляется исключением, а составляет лишь часть общего обычного содержания жизни этих людей.

Ощущение пестроты и непрерывности обычного хода жизни достигается наложением взаимно перекрещивающихся линий прошлого и настоящего, мотивов, непосредственно связанных с судьбою усадьбы, и мотивов, посторонних и принадлежащих нейтрально и привычно текущему бытовому обиходу.

Все происходящее показано как продолжение и результат давнего сложения жизни. Прошлое непосредственно присутствует в настоящем, наполняет его собою, связывает текущий день со вчерашним, указывается на давность сложения той индивидуально-психической инерции, с какою действующее лицо выступает теперь. Текущий момент с центральной завязкой пьесы оказывается распределенным в множественной перспективе разнообразных и не теперь только явившихся, а давно уже привычных индивидуальных настроений.

Кроме того, аспект и тон бытовой обычности сообщает происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности этого состояния. Жизнь идет своим чередом, обычным порядком, и каждый в ней участвует, не нарушая ее общего хода. Однако среди ежедневных встреч, вялых разговоров, полуравнодушных споров и робких полупризнаний каждый из них, как только на минуту отвлечется и окажется перед самим собой, сейчас же ощущает, как в нем что-то остается непримененным, всегда зовущим и неисполнимым. А жизнь идет, сорится изо дня в день бесплодно и безрадостно. Горечь жизни этих лиц, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычно томительно-неполном ежедневно-будничном состоянии.

В общей пестроте текущего, для всех одинакового {359} дня внутренняя сосредоточенность каждого лица раскрывается в репликах и признаниях, как случайное и частное проявление его давнего и привычного самочувствия. Вырвавшийся лиризм снова обрывается чем-либо внешним (бытовым, обычным) и уходит внутрь. При новом появлении данного лица его внешне нейтральное, обычно-бытовое поведение зритель воспринимает уже вместе с прежде узнанной внутренней стороной, видит в нем эту скрытную сторону и легко предполагает ее даже в незначительных, внешне посторонних словах. Так создается двойное звучание каждого лица, что в общем эмоциональном сложении пьесы дает то «подводное течение», о каком говорил В. И. Немирович-Данченко.

## 6

Из этой специфики конфликтного состояния каждого лица естественно возникали все особенности чеховского построения сцен и диалогов.

Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий. В результате какого обстоятельства возникают эти черты? Что их разрывает? Почему темы повисают неподхваченные и неразвитые? Что выражено этой неразвитостью и неподхваченностью?

Возьмем такие моменты пьесы, где темы рвутся в силу внешнего вторжения какого-либо нового входящего лица. Входы и выходы мотивируются различными поводами бытового порядка. Нее оправдывается естественно-случайным сплетением обиходных текущих мелочей. Но мы знаем, что каждый выход и вход был во власти автора. Для чего же ему понадобились столь частые, изломы? Что они вносят в предыдущее и последующее? В какой связи между собой находятся эти внешние, казалось бы, разрозненные и раздробленные куски мозаических наложений?

Для примера остановимся на III акте, где таких «случайных» вторжений больше всего. Центральное место в этом акте занимают резко выраженные внутренние расхождения Раневской с Трофимовым, потом с Лопахиным. Эти два крупных звена обставлены мелкими эпизодами, внешне тематически иногда совсем не связанными. Каждый эпизод дает какую-то свою, на момент {360} появляющуюся и быстро убегающую тему. Но, оказывается, все эти мелкие летучие темы являются лишь вариантами к главным моментам акта, они идут своим аккомпанементом согласно и параллельно со смысловой устремленностью главных эпизодов.

Акт открывается разговором Пищика с Трофимовым. В основе разговора лежит тема об особой индивидуальной сосредоточенности Пищика («Голодная собака верует только в мясо… Так и я… Могу только про деньги…»). Здесь же происходит полушутливая, полусерьезная перебранка Трофимова и Вари, иллюстрирующая их взаимную несовпадаемость: чем Варя бранится, тем Трофимов гордится. «Варя *(сердито)*. Облезлый барин. Трофимов. Да, я облезлый барин и горжусь этим» и проч. Варя здесь же, совсем не в тон происходящему, упоминает о своей заботе, которую никто не разделяет: «Варя *(в горьком раздумье)*. Вот наняли музыкантов, а чем платить?..» Далее развертываются фокусы Шарлотты. Между тем Раневская думает о своем: «А Леонида все нет» и проч. Тут помещена очень маленькая ссора Вари с Трофимовым, здесь уже окончательно обнаруживается внутренняя сосредоточенность Вари на своем горе, что и поясняется репликой Раневской: «Не дразните ее, Петя, она и без того в горе». Далее идет сцена столкновения между Трофимовым и Раневской, о ней мы говорили выше. А затем следует короткий обмен репликами Фирса и Яши. Фирс говорит о своем, а Яша ему отвечает: «Надоел ты, дед. Хоть бы скорей подох». Эта сцена сменяется известием о старике, сообщившем в кухне о продаже усадьбы. Взволнованная Раневская посылает Яшу узнать точнее, в чем дело. Яша смеется. Чему смеется? «Очень уж Епиходов смешной. Пустой человек. Двадцать два несчастья!» Здесь же Яша жалуется на неподходящую для него компанию и просится в Париж. Появляющаяся Дуняша тоже поглощена своим («Вы, говорит, как цветок» и проч.). Вошедший между тем Епиходов говорит Дуняше о своей любви. Дуняша ему не отвечает («После поговорим… Теперь я мечтаю…»). Далее Варя ссорится с Епиходовым, тут входит Лопахин, и акт завершается картиной полярной противоположности во внутреннем состоянии Лопахина и Раневской.

Таким образом, внешне наложенные куски и отрезки все одинаково выражают одну и ту же черту, и тем самым {361} подготовляют, углубляют и наполняют друг друга широким обобщенным содержанием. Композиционно внешняя разрозненность и скольжение служат для выражения общей картины внутренних несовпадений между всеми лицами.

Этим примером внутренней объединенности внешне разрозненных, мозаично наложенных диалогических клочков мы здесь ограничимся. Тот же принцип распространяется на все акты, это нетрудно заметить, развернув текст пьесы.

Но пестрота диалогической ткани «Вишневого сада» состоит не только в этом. Темы рвутся и перебиваются и внутри уже завязанных и объединенных бесед. Когда уже лица сошлись вместе и, по-видимому, ведут общий разговор, каждый остается предоставленным потоку своих ассоциаций, у каждого сознание захвачено происходящим и общим только наполовину, и сквозь это общее, разламывая его, непрерывно сквозят и прорываются у каждого какие-то свои повороты мыслей.

Отметим прежде всего ряд высказываний, ни к кому не обращенных. Такие высказывания не рассчитаны на определенного собеседника, они больше всего обращены внутрь и поэтому построены в тонах лирической медитации. Эти высказывания вторгаются в общий разговор совершенно неожиданно, без всякой внешней связи с предшествующими репликами. В первом акте среди общего разговора после реплики Вари: «Поглядеть — все ли вещи привезли», — поставлены слова Раневской: «Неужели это я сижу? *(Смеется.)* Мне хочется прыгать, размахивать руками. *(Закрывает лицо руками.)* А вдруг я сплю? Видит бог, я люблю родину» и проч. В третьем акте, когда Шарлотта занимает всех фокусами, Раневская вместе с другими аплодирует: «Браво, браво…» И сейчас же сюда вплетено ни к кому не обращенное размышление о своем: «А Леонида все нет. Что он делает в городе так долго, не понимаю» и проч.

В том же тоне и без всякой связи с предыдущим часто говорит Фирс о чем-то своем. Например, в III акте он тоже ждет Гаева, и, конечно, с точки зрения своих «значительных» забот: «Леонида Андреевича еще нет, не приехал. Пальто на нем легкое, демисезон, того и гляди, простудится» и проч. Слова Шарлотты в начале II акта (о ее одиночестве) тоже ни к кому не обращены, хотя она находится среди других лиц и вступает с ними в разговор.

{362} Иногда и непосредственно обращенное высказывание совсем не входит в общую связь разговора. Оно перебивает кем-то начатую тему и является реакцией только по отношению к блуждающим собственным мыслям. Варя подает Раневской телеграммы. «Раневская. Это из Парижа. *(Рвет телеграммы, не прочитав.)* С Парижем кончено…» Тут вступает Гаев: «А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? Неделю назад я выдвинул ящик…» и проч.

К этой же категории фактов относятся те случаи, когда высказывания начинаются в определенной связи с данным пунктом беседы, но потом сейчас же переламываются и сворачивают на что-то свое, казалось бы, совсем далекое от того, о чем только что шла речь. Разговаривают о Лопахине как о женихе Вари. «Любовь Андреевна. Что же, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек». Пищик поддерживает разговор: «… человек, надо правду говорить… достойнейший… И моя Дашенька… тоже говорит, что… разные слова говорит. *(Храпит, но потом просыпается.)* А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне взаймы двести сорок рублей». Беседуют Трофимов и Раневская. Трофимов говорит, что он и Аня «выше любви». Раневская отвечает: «А я вот, должно быть, ниже любви…» И сейчас же: «*(В сильном беспокойстве.)* Отчего нет Леонида? Только бы знать: продано имение или нет?» и проч.

Очень характерны и ответные реплики собеседника. Часто они совсем не захватывают обращенного к ним высказывания, скользят вяло или совсем проходят мимо. В I акте беседуют Дуняша и Аня. Здесь интересно и переломленное высказывание Дуняши, начатое в одном направлении и внезапно повернутое на «свое», а также и ответные реплики Ани, сначала вялые, а потом совсем проходящие мимо.

«Дуняша. Вы уехали в великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя. *(Смеется, целует ее.)* Заждалась вас, радость моя, светик… Я скажу вам сейчас, одной минутки не могу утерпеть…

Аня *(вяло)*. Опять что-нибудь…

Дуняша. Конторщик Епиходов после святой мне предложение сделал.

Аня. Ты все об одном… *(Поправляя волосы.)* Я растеряла все шпильки.

{363} Дуняша. Уж я не знаю, что и думать. Он меня любит, так любит!

Аня *(глядит на свою дверь, нежно)*. Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала».

Бывает и так, когда отвечающий отводит тему разговора, почему-либо не принимая ее и уклоняясь от прямых слов, как бы считая их ненужными и оставляя свое при себе.

«Лопахин. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет. Только одно слово.

Любовь Андреевна. Кто это здесь курит отвратительные сигары… *(Садится.)*

Гаев. Вот железную дорогу построили — и стало удобно.

Лопахин. Только одно слово. *(Умоляюще.)* Дайте же мне ответ.

Гаев *(зевая)*. Кого?

Любовь Андреевна *(глядя в свое портмоне)*. Вчера было много денег, а сегодня совсем мало».

Подобная уклончивость сказывается не только в оформлении главного конфликта пьесы, но и во множестве всяких сопутствующих мелочей. После слов Вари о том, что хорошо бы Аню выдать замуж за богатого человека, Аня отвечает: «Птицы поют теперь в саду, который теперь час?» В свою очередь, Варя, говоря с ней о Лопахине, что-то не досказывает и заговаривает об ином: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на самом деле ничего нет, все, как сон… *(Другим тоном.)* У тебя брошка, как пчелка». Известное гаевское «круазе в середину, дуплетом в угол» есть не что иное, как штампованное прикрытие того, что его волнует и о чем он внутренне не может или не хочет говорить (см. эту бильярдную реплику в I акте после речи к шкафу, здесь он ее произносит немного сконфуженный; во II акте она помещена после слов Раневской: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». Здесь Гаев «круазе в середину» произносит в «глубоком раздумье». В IV акте перед отъездом Гаев, произнося эти слова, «сильно смущен, боится заплакать»).

Наконец эта невыраженность волнующих чувств и мыслей особую форму принимает в отношении Лопахина и Вари. Они нравятся друг другу, но остающаяся между ними непреодолимая неслаженность мешает прямому {364} обращению, и чувства прикрываются подшучиванием («Ме‑е», «Охмелия, иди в монастырь») и внешней показной неприязнью (Варя грозит кулаком, замахивается палкой). Подлинное проникает и сюда; и реплика, начатая «сердито и насмешливо», иногда заканчивается ласково и мягко (см. в III акте момент возвращения Лопахина с торгов).

Наличность столь сложных непрерывных противоречий во взаимном общении действующих лиц, одновременное сочетание самых разнообразных взаимно пересекающихся ассоциаций и вспышек чувств порождает само собой особое сложное в чеховском диалоге чередование и сочетание интонационных оттенков. В одной маленькой сцене, даже в одной реплике эмоциональный тон речи у одного и того же лица должен меняться несколько раз, и все эти перемены всегда определены психологическим смыслом речи, который, в свою очередь, определялся идеологической установкой всего произведения. Примеров приводить не будем, текст их был бы почти тот же, что мы выписали выше, когда говорили о колебаниях и разрывах в смысловом наполнении речи (см. разговор Ани и Дуняши, Ани и Вари в I акте и т. п.). Смысл и тон, как всегда, неразрывно слиты.

## 7

Динамическое строение пьесы, то есть поступательное движение по актам, развертывается: 1) по линии непрерывного усиления общей стихийной расходимости между всеми действующими лицами и 2) по линии нарастания чувства общей неудовлетворенности жизнью и параллельного нагнетания страстных желаний лучшего будущего.

Первый акт, дающий экспозицию всего движения пьесы, в своем фокусе имеет приезд и встречу Раневской. С этим связывается лиризм взаимной дружеской теплоты и расположения. Но уже и в I акте сосредоточенность на приезде Раневской не исключительна. Драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. Здесь уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной грустью, и Лопахин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и Симеонов-Пищик, и Дуняша со своим небольшим, но все {365} же особым, внутренним миром. Вокруг Раневской не прекращаются общие и для каждого свои будни жизни.

И здесь же в I акте вводится сопоставление жизни, какова она есть и какою должна бы быть. В словах Ани приоткрывается беспорядочно сложившаяся судьба Раневской: «Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с книжкой и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, я обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить…» А в словах самой Раневской, в ее лирических воспоминаниях о светлой поре ушедшего детства звучит печаль о неоправданных чистых надеждах.

Цветущий вишневый сад перед окнами, осененный первыми лучами раннего утра, созвучно окрашивает всю сцену чувством зовущей, но неосуществленной чистоты и красоты жизни. «Весь, весь, белый! О сад мой! После темной ненасытной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя… Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!»

Второй акт, целиком вводя в атмосферу обыкновенной, будничной, ежедневно-постоянной жизни, разъясняет общее конфликтное состояние, намеченное в I акте.

Типически взятые небольшие бытовые сценки, наложенные друг на друга в простом, как бы случайном чередовании, в своем внутреннем содержании демонстрируют чувство неполноты жизни у всех участников этих сцен. Акт открывается обнаружением обособленности и скучающего одиночества Шарлотты («Так хочется поговорить, и не с кем… никого у меня нет» и проч.). Потом показывается внутренняя несходимость между Епиходовым, Дуняшей и Яшей. Чувство Епиходова к Дуняше и Дуняши к Яше остаются без ответного согласия, непримененными, как ненужный остаток. Их сменяет другая группа: Раневская, Гаев, Лопахин с разводящей темой о сдаче усадьбы дачникам. В их беседе главные чувства остаются невыраженными, задерживаются каждым и зрителем лишь предполагаются. Появляются Трофимов и Аня. Обнаруживается, что и они внутренне живут в каком-то своем обособленном мире своих желаний и надежд. И здесь же, в обстановке внешнего общения, но внутренне от всех особо, поставлены совсем одинокие Фирс и Варя.

Вместе с этой фиксацией взаимной обособленности {366} и неудовлетворенности отдельных лиц в словах Раневской, Лопахина и в особенности Пети Трофимова развертывается перспектива общего физического и морального неблагообразия, безотрадности, бессодержательности и мрачной пустоты жизни всего этого круга в целом. «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного…» «Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом… Зачем так пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить?» Гаев соглашается. И Лопахин подтверждает: «Это правда. Надо прямо говорить, жизнь наша дурацкая». И как разъясняющий итог звучат слова Трофимова о жизни вялой, сонной, ленивой, об отсутствии подлинного идейного содержания в жизни интеллигенции, о недостатке деловой принципиальности, о духовной лености и праздном, болтливом эгоизме. «Громадное большинство той интеллигенции, которую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока неспособно. Называют себя интеллигенцией, а прислуге говорят “ты”, с мужиками обращаются, как с животными, учатся плохо, серьезно ничего не читают, ровно ничего не делают, о науках только говорят, в искусстве понимают мало…»

Тем самым от неустроенности личной судьбы и личного счастья отдельных лиц мысль поднимается к общественным масштабам, и на этом фоне опять звучит страстная жажда иной, лучшей, красивой, богато наполненной жизни. «Господи, — думает Лопахин, — ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами…» — «Вся Россия — наш сад», — волнуясь, убеждает Трофимов Аню. «Я предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его… Вот оно, счастье, вот оно идет, подходит все ближе и ближе, я уже слышу его шаги…»

Далеко уходящие горизонты полей, музыка еврейского оркестра, приглушенно звучащая откуда-то издали, грустные звуки гитары Епиходова, звук сорвавшейся где-то далеко в шахтах бадьи, «замирающий, печальный», — все это, размещенное по разным моментам всего акта, эмоционально синтезирует и недовольство настоящим, и томящие, призывные стремления к лучшему будущему.

Третий акт дает наибольшее обострение и окончательное разъяснение противоречий. Бал, Раневская ждет {367} беды. Кругом веселятся. Пищик твердит о своей заботе. Аню уже не тяготит предстоящая утрата усадьбы. До конца развертывается внутреннее непонимание между Раневской и Трофимовым, появляется Лопахин, и дается резко выраженный конфликт его неудержимой радости и тяжелой печали Раневской.

И опять в прежнем плане противопоставления мутного настоящего желанной мечте о будущем звучат обобщающие слова Лопахина: «О, скорей бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь…»

«Тихо играет музыка», — делает ремарку Чехов, и с обещающими и зовущими звуками музыки соединяются уверения Ани, что счастье где-то есть, что оно придет и принесет свою радость: «Не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа… Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час».

Четвертый акт довершает картину полного разобщения. Внутренне окончательно разъединенные, оставшиеся без прежних внешних связей, все уходят в разные стороны: Раневская — в Париж, Гаев — в город, Варя — к Рагулиным, Шарлотта — к новым господам, Трофимов и Аня — в неизвестность, надеясь найти новое счастье.

Мысль о бессодержательности уходящей жизни эмоционально подчеркивается идущим через всю пьесу мотивом уходящего времени. Это звучит то там, то здесь, в коротких, как бы случайно брошенных словах разных персонажей. «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне пятьдесят один год, как это ни странно» (Гаев, I акт). «Да, время идет», — раздумчиво повторяет Лопахин. (Там же.) Упоминания об умершей няне, о столетнем шкафе, воспоминания о детстве — все это непрерывно держит перспективу далеко уходящего потока жизни. Этому же содействует периодически появляющийся Фирс, осколок давно уже ушедшего прошлого. В декорации II акта присутствуют остатки могильных плит. Пищик, узнав о продаже усадьбы, растерянно произносит: «Всему на этом свете бывает конец». В III действии молодому Пете Трофимову Варя неожиданно замечает: «Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!..» В IV акте Лопахину в беседе с Трофимовым принадлежат слова: {368} «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь, знай себе, проходит…» В этой же теме дано известное обращение Гаева к природе: «О природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь…» Наконец, в той же мысли о прожитой жизни дана последняя замыкающая пьесу реплика Фирса: «Жизнь-то прошла, словно и не жил… Эх ты… недотепа!» Здесь же, сопутствуя, снова звучит страстная жажда светлого будущего в призывах Ани и Трофимова:

«Аня. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

Трофимов. Здравствуй, новая жизнь!»

## 8

Выше говорилось о том, что комическое и драматическое, бодрое и печальное в «Вишневом саде» включены в общую пестроту субъективных особенностей в самочувствии и во взаимных оценках всех действующих лиц. Внутренний мир каждого по-своему значителен, а внешне, для окружающих, имеет свою комическую, в лучшем случае, «странную» сторону. Над всеми тяготеет скучная, безрадостная жизнь. Все носят в себе постоянное чувство неудовлетворенности. Все по-своему ждут выхода из этой томительно бесплодной и безрадостной жизни. Но внешне это оказывается или скрытым, или непонятным для других и в общем быту перемешивается и теряется в пестроте перекрещивающихся состояний и настроений. В этом смысле смешное и грустное является лишь двумя сторонами жизни каждого действующего лица[[374]](#footnote-375).

В каждом лице зритель видит обе эти стороны и в них соучаствует.

Но остается вопрос: при этой всеобщей относительности одинаково ли распределено сочувственное участие автора {369} к каждому персонажу и ко всем его отдельным переживаниям? Если каждый персонаж освещен двойным светом (изнутри сочувственно-значительное, извне, то есть по оценке окружающих, в нем же — смешное или странное), то подвергается ли это сложное содержание каждого персонажа какой-либо авторской оценке сравнительно с другими персонажами? В чем состоит мерило этих авторских оценок и каковы их итоги?

В пьесе имеется только одно лицо, обрисованное с полным неодобрением, без всякого сочувствия. Это — лакей Яша. В чем же состоит то особенное в Яше, что определяет и особое к нему отношение? Общий принцип сложения образа Яши тот же самый, как у других действующих лиц. Яша индивидуальна обособлен в своем внутреннем мире, у него тоже своя «мечта» — Париж. Среди окружающих он по-своему тоже «одинок». Такою обособленностью Яша ставится в полную аналогию со всеми другими лицами. Но, в отличие от них, все проявления Яши вызывают не улыбку невинного комизма, как это сделано применительно к Дуняше, Епиходову, Фирсу и другим, а комизма, соединенного с негодованием и отвращением. Почему это происходит? В ответе на этот вопрос мы получаем первую неполную, но совершенно очевидную опору для раскрытия авторского критерия в эмоциональном освещении персонажей.

Исключительность Яши среди других действующих лиц состоит в его особенной моральной тупости, совершенной холодности к душевному миру окружающих. Поэтому известная индивидуальная обособленность у Яши принимает до крайности грубый, цинический характер. Яша откровенно и нагло третирует все, что не соответствует его личному представлению о «хорошей» парижской жизни. Он всюду самодовольно превосходствует и смеется больше всех. Сосредоточенный только на себе, он ни на минуту не почувствует другого человека и эмоционально никого не пощадит. Факты, включенные Чеховым в этот образ, непрерывно выдвигают эту черту. Мать пришла из деревни повидаться с сыном после долгой разлуки. «Яша. Очень нужно. Могла бы завтра прийти». Мать пришла проститься. «Яша *(машет рукой)*. Выводят только из терпения!» Фирс простодушно говорит Яше о своем нездоровье. «Яша. Надоел ты, дед. *(Зевает.)* Хоть бы ты поскорее подох!»

У каждого из других лиц пьесы есть своя боль, свои {370} заботы, своя мечта, но у них это не заслоняет чувства жизни других людей, не лишает их какой-то своей доли отзывчивости и сдержанности. Яша всюду последовательно упоен собою и может отвечать только выражением своего превосходства. Дуняша перед разлукой плачет и хочет участия, а Яша отвечает: «Что же плакать? *(Пьет шампанское.)* Через шесть дней я опять в Париже. Завтра сядем в курьерский поезд и закатим, только нас и видели. Даже не верится. Вив ля Франс!.. Здесь не по мне, не могу жить… Ничего не поделаешь. Насмотрелся на невежество — будет с меня. *(Пьет шампанское.)* Что ж плакать? Ведите себя прилично, тогда не будете плакать». Заметим, что Яша же больше всего виновен в том, что Фирс не был отправлен в больницу.

Комизм, связанный с остальными «второстепенными» действующими лицами, имеет совсем другой характер; в нем совсем нет оттенка неприязни. Смешные черты Фирса, Епиходова, Дуняши, Пищика, Шарлотты и Вари сочетаются с трогательными отношениями к другому человеку, с большой долей бережности и участия к чужой жизни. Комическая заботливость Фирса («Опять не те брючки одели» и проч.) связана сего своеобразно воспитанным чувством собственного жизненного долга. У Пищика эгоистическое выпрашивание денег смягчено простодушием и чуткостью к чужой печали (отношение к Раневской и проч.). Епиходов и Дуняша по-своему страдают от неразделенной любви. Шарлотта тоже несчастна, но всех развлекает и никому не надоедает собою. Во многом смешная Варя, не знающая радостей, своими скучными заботами держит на себе обиход всего дома и составляет одну из самых драматических фигур во всей пьесе. Таким образом, в этих лицах сочувствие автора и зрителя присутствует лишь там, где данное лицо, несмотря на невольную, объективно вызванную индивидуальную обособленность, сохраняет внимание к людям, стремится к душевному общению и желает быть участливо полезным.

В обрисовке главных действующих лиц эта сторона выступает особенно явственно.

Сочувствие к Раневской определяется не только тем, что ее жаль в том несчастье, какое она переживает (утрата родной усадьбы). Если отнять от Раневской ее доброту, приветливость, мягкость, живую сердечность в общении с людьми — с Фирсом, с Лопахиным, с Варей, {371} с Аней, с Трофимовым, с пришедшими крестьянами, — едва ли осталось бы то трогательное чувство, которое она вызывает. Следовательно, драматизм, присущий образу Раневской, для Чехова был неразрывно связан с чертами гуманности, живой обращенности человека к другим людям. У Гаева такой обращенности нет, и драматизм в Гаеве, хотя в какой-то доле, тоже присутствует, но звучит уже иначе. Другое дело, какие объективные результаты могла иметь ее доброта.

Оценка Раневской в пьесе осложнена указаниями на ее беспечность, практическую непредусмотрительность, которая тяжело отражается не только на ее личной судьбе, но ложится большим бременем на всех близких ей людей. Она «сорит деньгами», не понимая их источников, по давней безотчетной крепостнической привычке жить на чужой счет. Она иногда сознает, что ее беспечность печально отзывается на благополучии живых людей: «Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно…» Но привычка оказывается сильнее ее, и она не видит, как ее доброта *объективно превращается в свою противоположность*. Прямое значение в этом отношении получают слова Трофимова: «Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, — говорит он Ане, — живших раньше и теперь живущих, так что ваша мать, вы, дядя, уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, за счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней».

В результате возвышенные качества Раневской, ее отзывчивость и сердечность в данной обстановке оказываются примененными лишь случайно, лишь к узкому кругу лиц, с которыми она соприкасается лицом к лицу. И жизнь вокруг Раневской, несмотря на ее субъективно добрые склонности, остается серой, нечистой и несправедливой.

С точки зрения противоречий между субъективными намерениями и объективными последствиями дается оценка деятельности и всей личности Лопахина.

В стремлениях Лопахина есть своя принципиальная сторона. Его внутренний пафос соединен не только с чувством личного возвышения. Лопахин понимает, что жизнь, какая теперь имеется, это — жизнь «нескладная», «несчастливая», и он по-своему думает содействовать ее исправлению. В этом отношении у Лопахина, по сравнению с Раневской, имеется даже некоторое преимущество. {372} Доброта Раневской не выходит за пределы узкого круга лиц, с которыми она входит в непосредственное общение. Такая доброта (в других проявлениях) имеется и у Лопахина (его отношение к Раневской, к Трофимову, к Пищику и др.), но к этому у Лопахина в какой-то мере присоединяется и кругозор общественного характера. Субъективно свою деятельность Лопахин ценит не только как способ личного обогащения, а как путь к построению новой жизни общества. В частности, ему представляется, что дачи, о построении которых он мечтает, послужат каким-то отправным началом для создания уголка нового и уже общественного благополучия. «До сих пор, — говорит он, — в деревне были только господа и мужики, а теперь появились еще дачники. Все города, даже самые небольшие, окружены теперь дачами. И, можно сказать, дачник лет через двадцать размножится до необычайности. Теперь он только чай пьет на балконе, но ведь может случиться, что на своей одной десятине он займется хозяйством, и тогда ваш вишневый сад станет счастливым, богатым, роскошным…» И в момент наибольшего патетического подъема Лопахин опять повторяет: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь…»

Несомненно, именно в этих субъективно доброжелательных стремлениях Лопахина, направленных на цели общественного благоустройства, и лежит импонирующая сторона его личности. Именно в этом отношении он не похож на простого «кулачка» (20, 170).

Но рядом с этим в пьесе ясно дается понять, что субъективные намерения Лопахина не найдут себе осуществления в объективных результатах его деятельности. Это выражено опять в словах Трофимова. Сколь ни добры намерения Лопахина, напрасно он надеется методами своего купеческого строительства построить счастливую жизнь. Такие планы — это лишь пустое мечтательство, «размахивание руками». Здесь открывается прямой смысл известного предупреждения Лопахину со стороны Трофимова: «Не размахивай руками! Отвыкни от этой привычки — размахивать. И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать…»

За личные качества, за добрые побуждения Трофимов любит Лопахина. Сейчас же вслед за словами о {373} «размахивании руками» Трофимов прибавляет: «Как-никак все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа…»

Но тем не менее тот же Трофимов ясно предусматривает объективно хищническую роль буржуазной деятельности Лопахина и в этом втором, объективном плане дает ему известную, совершенно противоположную характеристику: «Я, Ермолай Алексеевич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен». В той же мысли дано и сложное состояние Лопахина при покупке усадьбы (и конфузится и радуется). Лопахин не хочет быть «хищником», но в его положении нельзя не быть «хищником».

Таким образом, двойственное оценочное отношение автора к Лопахину, как и к Раневской, имеет свою ясную и последовательную логику. Объективный ход вещей при существующих условиях приводит даже лучшие стремления и добрую волю того и другого к отрицательным результатам. Лучшие качества и лучшие стремления пропадают зря, напрасно и бесплотно.

Образ Трофимова тоже эмоционально двоится, и нетрудно указать ту грань, которая отделяет эмоциональное соучастие автора от сочувственно-скептической, грустно-недоверчивой улыбки, направленной к его личности.

Там, где Трофимов говорит о неустроенности жизни, о ее бедности, нечистоте, там, где он порицает вялую болтливость интеллигенции, ее сонный индифферентизм к окружающей несправедливости, там, где раскрывает Ане зло крепостнической праздности, где указывает Лопахину на объективно-хищническую природу его купеческого положения, где зовет людей к ниспровержению эксплуататорских порядков, к построению новой светлой жизни на основе всеобщего труда и гуманности, здесь всюду Чехов с ним. В этих случаях Трофимов имеет все преимущества сравнительно со всеми иными лицами пьесы, в том числе не только перед Раневской, но и перед Лопахиным. Ему дано наибольшее сознание коренных общественных недостатков жизни.

Высказывания Трофимова об этом нигде и никем не снимаются.

Но при всем этом вся характеристика личности Трофимова направлена одновременно и к тому, чтобы показать {374} его слабость перед теми силами, которые он собирается преодолевать. «Вечный студент», «облезлый барин», Трофимов не имеет никаких качеств, которые хотя бы в какой-нибудь мере свидетельствовали о его умении влиять на жизнь. Наоборот, жизнь толкает его и треплет, а он является лишь жертвой ее холода и жестокости. Все смешное в Трофимове не содержит в себе ни насмешки, ни упрека, но в этом смешном звучит сожаление о его нескладности и бессилии перед жизнью. Надо учесть также и скептическое указание на молодость Трофимова как на источник его доверчивых надежд (слова Раневской). Молодость и жизненная неопытность подчеркивалась Чеховым и в характеристике Ани: «Аня прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни» (20, 159).

Трофимову дано понимание лучших идей, с ним связаны бодрые порывы к будущему, он зовет от рабской инерции к борьбе за новую прекрасную жизнь. За ним восторженно идет Аня, легко оставляя бремя пустого, морально и идейно тусклого и праздного прошлого. Самый факт сознания социального несовершенства жизни и желания разбудить спячку, перевернуть жизнь самым решительным образом для Чехова являлся фактом глубокого прогрессивного значения, поэтому и критика действительности в словах Трофимова, и его призывы к лучшему будущему всюду даны в чертах явного авторского сочувствия. Но Чехов не верит, что люди, подобные Трофимову, будут в состоянии изменить жизнь, не верит, что Трофимовым действительно удастся разломать устоявшиеся твердыни господствующих жизненных форм.

В пьесе имеется слабое указание, что Чехов в какой-то мере соединял образ Трофимова с народниками[[375]](#footnote-376), и народников при этом он понимал, очевидно, лишь как интеллигентско-разночинческое течение. Образ Трофимова свидетельствует, что эта интеллигентская, «студенческая» революционность представлялась Чехову бессильной, хотя и благородной в своих побуждениях. Других революционных сил Чехов не знал, не видел, не чувствовал, поэтому в оценку рабочей и крестьянской революционности он не мог войти. И конечно, у Чехова {375} в образе Трофимова не об этой революционности идет речь.

В Трофимове, таким образом, выражено, с одной стороны, признание положительного значения поднимавшегося порыва к общественному повороту, а с другой стороны, неверие, что этот поворот может осуществиться теми слабыми интеллигентскими силами, какие Чехову были заметны[[376]](#footnote-377).

Отсюда и получился известный «двойной» свет в эмоциональной окраске образа Трофимова. Эта «двойственность», как и в отношении к Раневской и Лопахину, не есть результат механической несвязности или непродуманности, а полностью соответствует той системе мыслей, какая содержится в этих образах.

Так в «Вишневом саде» распределяются эмоциональные оттенки в освещении всех персонажей. В сочетании разнообразных и противоречивых эмоциональных тональностей имеется своя осмысленность и, следовательно, внутренняя закономерность. Бодрость Лопахина, Трофимова и Ани — это один из слагающих элементов общей, определенно-осмысленной картины жизни. Для смысла пьесы этот элемент необходим. Он не занимает в пьесе победного, решающего значения, но и не является механическим наложением на общем полотне грусти и печали.

В «Вишневом саде» осуждается весь порядок, весь уклад старой жизни. Несчастье и страдание человека взяты не с той стороны, где человек сам является виновником своих неудач, и не с той стороны, где его преследует злая воля другого человека, а с той стороны, где «виноватых» нет, где источником печального уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни.

Не входя во всю полноту характеристики собственническо-индивидуалистических отношений, Чехов показывает конечные следствия этих отношений, как они сказываются в ежедневно-бытовом существовании и самочувствии людей, внешне близких друг к другу, даже ищущих взаимного общения и расположения, но неудержимо разъединенных самим укладом жизни.

Над всей пьесой веет мысль о власти действительности над людьми, о разорванности между субъективными {376} стремлениями людей и той объективной данностью, которую они имеют и которую могут иметь.

Чехов видит, как в этой обстановке бесплодно пропадают лучшие движения души человеческой, как бессилен человек перед задачей претворить свои светлые порывы в действительную реальность. Одни бессильны потому, что хорошие, добрые стороны их морального существа искалечены привычками жизни на чужой счет, и они не замечают вреда своего праздного существования (Раневская). Другие бессильны потому, что их деятельность, даже при лучших субъективных намерениях, в общественно-объективном значении получает отрицательный смысл (Лопахин). Третьи бессильны потому, что, несмотря на правильность и беззаветность их стремлений к радикальному изменению общественных отношений, они ни в какой мере не располагают силами и возможностями для выполнения таких целей (Трофимов).

Переживаемый общественный сдвиг Чехов расценивает положительно, как пробуждение от застоя, как симптом приближения лучшего будущего. Однако жизнь сдвинулась, на его взгляд, еще не в такой степени решительно и победоносно, как это необходимо для ее обновления. Чехов видит, что появились люди, воодушевленные новыми целями, с ясным сознанием необходимости перемен, люди с большой верой в успех своего дела. Какие-то хорошие результаты от этого должны быть, но они еще не видны и перспективы их теряются в самой отдаленной неизвестности[[377]](#footnote-378).

Новые люди и их благие намерения пока еще во многом находятся в плену той же действительности, хотя сами себе они не дают в этом отчета. Общий ход вещей обеспложивает их усилия. Поэтому лирическое сопоставление мрачного настоящего и страстной тоскующей жажды лучшего будущего во всей пьесе до конца сохраняет свою силу.

## **{****377}** 9

Всякий читатель, интересовавшийся Чеховым заметит, что многое, сказанное в настоящей статье о драматургическом построении «Вишневого сада», имеет отношение и к другим пьесам Чехова («Чайка», «Дядя Ваня» «Три сестры»). Сосредоточенность драматического конфликта на ежедневно-бытовом состоянии человека, сущность этого конфликта как постоянное, хронической противоречие между таимой индивидуальной мечтой и силою властных обстоятельств, разрозненность между людьми в их индивидуально-интимном мире и проистекающее отсюда одиночество — все эти моменты так или иначе присутствуют во всех пьесах Чехова. Поэтому общими для них являются и такие драматургические особенности, как рассеянность центрального драматического эпизода в бытовой перспективе, внешнетематическая разорванность сцен и диалогов, сдержанность эмоций и особые пути их обнаружения.

Не во всех пьесах эти черты присутствуют в одинаковой мере и не всюду они сохраняют совершенно одинаковый характер. Каждая пьеса захватывает свой особый жизненный материал, каждая развертывает свою особую проблему, каждая, следовательно, имеет свои отличия в идейном содержании и в его оформлении. Однако при всех отличиях все пьесы содержат в себе какую-то общую основу жизненной философии Чехова. Содержание этой философии в ее частном наполнении и в ее конечных суждениях могло меняться и менялось, но самый подход к действительности, угол зрения, вопросы, одушевляющие творческое наблюдение над жизнью, оставались общими. Поэтому, естественно, при индивидуальном своеобразии каждой пьесы Чехова во всех них оставалась какая-то общая основа, дающая им общее лицо.

Драматургия Чехова формировалась в обстановке общественного безвременья, когда, вместе с наступившей реакцией и крушением революционного народничества, интеллигенция в преобладающей массе оказалась в состоянии идейного бездорожья. Общественное разоружение интеллигентских масс выражалось в отказе от вопросов коренного общественного переустройства и уходе в сферу устроения личного благополучия. Общественные интересы в этой среде не поднимались выше задач частичных улучшений путем постепенного культурничества и нравственного самоусовершенствования.

{378} Характеризуя политическую позицию либерально-народнической интеллигенции — одной из наиболее общественно активных групп русской интеллигенции 80 – 90‑х годов, — В. И. Ленин писал: «Из политической программы, рассчитанной на то, чтобы *поднять крестьянство* на социалистическую революцию *против основ современного общества* — выросла программа, рассчитанная на то, чтобы заштопать, “улучшить” положение крестьянства *при сохранении основ современного общества*»[[378]](#footnote-379).

В этот период общественного застоя, вместе с особым погружением в интересы личного или семейного благополучия, особенно ярко обнажалась и неудовлетворительность, теснота и тягостность подобного обывательского состояния. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах своего существа в такие жизненные рамки не укладывается, что для более чутких людей обывательское спокойствие не может быть счастьем, что так называемые «малые дела» не могут успокоить общественной совести и что под видимостью ровной и мирной жизни кроется постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний.

Чехов открыл, увидел этот конфликт как постоянную принадлежность жизни людей известной ему среды. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее ощутимому выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне конфликтно, — вот эта мысль и дала то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии. Эта мысль присутствует и в «Лешем», и в «Чайке», и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах». В перспективе той же мысли создавался и «Вишневый сад».

Те же условия русской действительности 80 – 90‑х годов явились источником и другой важной жизненной черты, вошедшей в творческое внимание Чехова и во многом определившей специфику его драматургии. Как известно, в эпоху общественного затишья и реакции естественное обострение получает тема одиночества. В то время как в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере {379} общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит; опоры для преодоления внутренней личной неустроенности. Отсутствие объединяющего общественного воодушевления лишает людей общего поля для совместных увлекающих усилий и создает особую сосредоточенность на узкой индивидуально-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной незащищенности и бессилия.

В конкретно-исторических условиях русской действительности 80 – 90‑х годов в обстановке злейшей политической реакции и произвола эти чувства получили особое обострение: ими были охвачены широкие круги русской интеллигенции, переживавшей в эту пору состояние тяжелой общественной бесперспективности. Чехов чутко видел эти изломы и болезни социального бездорожья русской интеллигенции накануне революции. Поэтому, как отражение одного из существенных жизненных противоречий, тема об индивидуальной неустроенности, об одиночестве, об отсутствии полноты и осмысленности в жизни людей занимает такое важное место в чеховском построении драматического конфликта. Одной из существенных особенностей пьес Чехова является множественность перекрещивающихся и сплетающихся драматических линий. Почти каждый персонаж в пьесах Чехова имеет свою драму и, общаясь с людьми, ощущает себя среди них одиноким. В «Вишневом саде» эта сторона лишь наиболее заострена в силу специфики той проблематики, какая присуща этой пьесе.

Традиция прежних пьес Чехова в «Вишневом саде» присутствует не как механическое наложение и случайное совмещение несовместимого, а как результат общности основных убеждений, в каких осмысливалась жизнь Чеховым прежде и теперь. Новые явления действительности, отраженные в «Вишневом саде», воспринимались и осмысливались Чеховым в перспективе тех же обобщающих понятий и с точки зрения тех же ожиданий, какие ему были свойственны и раньше.

Научить людей тому, как, какими путями жизнь должна быть перестроена, чтобы сделаться «прекрасной, изумительной», Чехов не мог. В его пору создавалась и уже выступала в первых боях реальная сила рабочего {380} класса, могильщика старого мира и созидателя новой жизни. На опыте многочисленных и расширявшихся стачек в рабочем классе крепли чувства классовой солидарности, смелости, стойкости, закалялся героизм в борьбе с эксплуататорами. Чехов этой реальной силы не знал, не останавливался на ней мыслью, и суждения о ней не мог иметь.

Однако это вовсе не означает, что Чехов не имел определенного взгляда на жизнь.

«Его упрекали, — писал Горький, — в отсутствии миросозерцания. Нелепый упрек! Миросозерцание в широком смысле слова есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем…» «У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание, — он овладел своим представлением жизни и, таким образом, стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения»[[379]](#footnote-380).

Постоянный защитник всего, что в человеке есть чистого, светлого и бескорыстно доброго, Чехов видел, как в условиях его времени, среди грубого деспотизма в нравах, в обстановке социальной несправедливости, обывательской тупости, низкопоклонства, мещанской ограниченности и жадности, вянет нежность, гибнет любовь, тускнеют порывы к красоте и простору, останавливается веселость и грубо уродуются отношения даже между близкими людьми.

И в творчестве Чехова всегда настойчиво и непрерывно звучит «грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неуменье жить»[[380]](#footnote-381).

Видя серую и унылую жизнь, Чехов стремился будить беспокойную жажду новой прекрасной жизни и не уставал говорить своим читателям, что «человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней» (слова Вершинина в «Трех сестрах»). В этом состоит основной пафос творчества Чехова. В том же направлении «Вишневый сад» осуществлял свои особые целостно представленные задачи.

# **{****381}** О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»[32](#_e_n_32)

## 1

Настоящая статья имеет в виду лишь один вопрос: с кем полемизирует Чехов в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь»?

Общий смысл полемической направленности «Палаты № 6» ясен. Чехов нападает на равнодушное отношение к чужому страданию (Рагин) во имя отзывчивости и нравственной чуткости (Громов).

Считают, что объектом обличения (в лице Рагина) для Чехова был Л. Толстой или идейно близкий к нему Марк Аврелий. Полагают при этом, что в критике идей Толстого и Марка Аврелия Чехов с раскаянием обличал и самого себя, ранее разделявшего их учение, а теперь освободившегося от их влияния[[381]](#footnote-382).

Такой взгляд не соответствует ни тому, что известно о мировоззрении Л. Толстого и Марка Аврелия, ни тому, что писал Чехов в «Палате № 6» и до «Палаты № 6».

{382} Содержит ли в себе образ Рагина что-либо аналогичное этической проповеди Толстого и Марка Аврелия?

Рагин освобождает себя от всяких моральных обязанностей и от всякого вмешательства в жизнь на том основании, что зло неизбежно, что человеческие страдания, если не одни, так другие, не могут быть устранены, что при всех обстоятельствах каждого человека ждет гибель, что единственное облегчение в мрачной жизненной «ловушке» можно найти только в *умственных* наслаждениях. Рагин говорит о возможности «находить успокоение в самом себе». Причем это «успокоение» он представляет не в смысле морального удовлетворения, а лишь в смысле интеллектуальной, бесстрастной созерцательности. Его привлекает «уразумение жизни» в чисто мыслительном, созерцательно-познавательном понимании, без всякой нравственной тревоги. О задачах нравственного совершенства у Рагина нет речи. Его аскеза (ссылка на Диогена) вызвана не моральными побуждениями. Его «благо» не есть степень моральной высоты. Рагин — пессимист и интеллектуальный гедонист.

В этих качествах ни Толстой, ни Марк Аврелий не могут составить Рагину никакой параллели. Толстой и Марк Аврелий — моралисты, В этом их исключительность, и в этом их односторонность. Возвышение нравственности они считали главной и определяющей жизненной задачей. И самая сфера нравственности для них состоит в обращенности человека к человеку.

Односторонность Толстого была Чеховым по-своему судима (об этом будет речь ниже). Но тут нам важно подчеркнуть, что эта односторонность не содержала в себе оправдания равнодушного безучастия к чужому страданию. Толстой не знал подлинных путей для переделки мира и предлагал наивные, утопические пути, но он видел зло и по-своему звал к уничтожению зла. Иначе нельзя понять, откуда же возникало его стремление «найти настоящую причину бедствий масс»[[382]](#footnote-383) и как мог «отразить накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого»[[383]](#footnote-384).

И у Марка Аврелия «уразумение» высшего блага не являлось пассивно-познавательным созерцанием (как у {383} Рагина); оно предполагало нравственную тревогу. Иначе сказать, в его моральном идеале присутствовала своя деятельная сторона. И для понимания того, почему Чехов, хотя бы на время, тяготел к его философии, этой стороны дела никак нельзя упускать из виду.

В книге Марка Аврелия, которую Чехов столь тщательно изучал и которую рекомендовал своим друзьям[[384]](#footnote-385), всюду рассыпаны афоризмы, советы и пожелания такого рода: «Истинная природа человека призывает его заботиться о *помощи ближнему*…» «Смысл жизни в том, чтобы быть в постоянном единении с разумением общечеловеческим и деятельно *помогать себе подобным*…» «Работай постоянно, не почитая работу для себя бедствием или бременем и не желай себе за это похвалы и участья. *Общее благо* — вот тот рычаг, которым должна направляться твоя деятельность…» «Разумные существа призваны *служить*, а никак не вредить *друг другу*…» «Величайшее благо… не уставая *делать добро другим* как высшее благо для самого себя…» «Человек грешит не одними действиями своими, но часто и бездействием…»

Марк Аврелий требует от личности отречения от суетных страстей и твердого подавления собственных страданий не для самоуспокоения, а для того чтобы они не заслоняли собою чужого несчастья и не мешали быть всегда готовым сочувствовать и помогать другим. «Нужна твердость духа по отношению ко всему внешнему; беспристрастие и справедливость во всем, что исходит от тебя *для содействия общему благу*…»

Призыв к терпению в перенесении собственных страданий у Марка Аврелия имеет совсем не тот смысл, что у Рагина.

Рагин, отстаивая стремление «быть всегда довольным и ничему не удивляться», цитирует слова Марка Аврелия, и эта цитата дает комментаторам главное основание к тому, чтобы их отождествить. Но действительного сходства тут нет. Несколько одинаковых слов у {384} того и другого в общем контексте имеет совершенно различное значение. Вот слова Рагина: «Холод, как и вообще всякую боль, можно не чувствовать. Марк Аврелий сказал: “Боль есть живое представление о боли: сделай усилие воли, чтобы изменить это представление, откинь его, перестань жаловаться, и боль исчезнет”. Это справедливо. Мудрец или попросту мыслящий, вдумчивый человек отличается тем, что презирает страдание; он всегда доволен и ничему не удивляется».

Действительно, слова «боль есть… представление о боли» у Марка Аврелия имеются, но речь у него идет совсем не о том, о чем говорит Рагин. Для Марка Аврелия преодоление боли необходимо не для того, чтобы «быть всегда довольным и ничему не удивляться», а для того, чтобы боль не вносила в общение с людьми никакого раздражения и не мешала служению общему благу. Вот слова Марка Аврелия: «Боль не властна вредить разуму, затмевать внутреннее сознание и *мешать служению общему благу*. В самых тяжких испытаниях ты можешь сказать себе: я могу снести эту боль, она не бесконечна, всякая боль имеет свой предел, за которым она уменьшается; и, наконец, можешь вспомнить, что боль есть прежде всего твое представление о боли и что, следовательно, в твоей власти не дать ей усиливаться. Не забывай, что есть много ощущений скрытых, которые раздражают незаметно, например, когда тебя одолевает сон, мучает жар или отвращение к чему-либо…» И далее Марк Аврелий предупреждает, чтобы человек в выполнении своих главных целей — «помогать себе подобным» и «делать добро» — не был «побежден страданием», не «поддавался раздражению» и «не терял самообладания».

## 2

Важно знать, что именно воспринимал Чехов от Толстого, когда был к нему наиболее близок. Видел ли Чехов в Толстом его действенную тревожную сторону или искал «самоуспокоения»?

Тут сомнений быть не может. В рассказах 1887 года «Нищий», «Встреча», «Казак» говорится о задачах и способах выполнения «добра» и исправления зла в отношениях между людьми. А в рассказе «Хорошие люди» {385} (1886) Чехов осудил тех публицистов — противников Толстого, которые, упрощая свою полемическую задачу, передавали учение Толстого искаженно, как призыв к полному моральному безразличию и полному бездействию[[385]](#footnote-386). Сестра героя этого рассказа спрашивает его: «Что значит непротивление злу?» Тот отвечает: «Непротивление злу выражает безучастное отношение ко всему, что в сфере нравственного именуется злом». Сестра не удовлетворяется таким ответом и сама говорит о «непротивлении» как о своеобразном способе борьбы. «Очень может быть, — говорит она, — что в борьбе со злом мы имеем право действовать не силой, а тем, что противоположно силе» и проч. Рассказ, как известно, заканчивается тем, что сестра покидает брата и уезжает в — скую губернию «оспу прививать».

В первоначальном журнальном тексте этого рассказа осуждение понимания проповеди Толстого, как призыва к полной пассивности, было высказано еще ясней. О герое рассказа здесь сказано: «Он совсем не уяснил себе того, о чем писал…» «“Непротивление” с непостоянством хамелеона на каждой странице по нескольку раз меняло свое значение: то оно выступало как безучастие и пассивность, то как равнодушие камня или малодушное смирение раба перед силой, то как попустительство, то как пособничество. Основная мысль мелькала, как разноцветный огонь маяка…»

Все это говорит о том, что Чехов этическую проповедь Толстого не отождествлял с призывами к безучастию, и если соблазнялся его моралью, то именно в той ее стороне, которая манила к исправлению существующего зла. Непонятно, как же он мог эту проповедь представить в лице Рагина, который совсем ничего не хочет исправлять.

По тем же основаниям непонятно сближение Рагина со стоиками, в частности, с Марком Аврелием. В той же «Палате № 6» Громов, противник Рагина, нападая на его созерцательное равнодушие, в пример моральной активности ставит тех же стоиков. «Кто-то из стоиков, — говорит Громов, — продал себя в рабство затем, чтобы выкупить ближнего. Вот, видите, значит, и {386} стоик реагировал на раздражение, так как для такого великодушного акта, как уничтожение себя ради ближнего, нужна возмущенная, сострадающая душа».

В идейной борьбе, которая осуществлялась «Палатой № 6», для Чехова Толстой был не противником, а скорее союзником. Из двух лиц повести — Рагина и Громова — к Толстому был ближе, конечно, не обличаемый Рагин, а обличающий Громов. И совершенно естественно, что Толстому и его последователю В. Г. Черткову повесть понравилась, и они ее сейчас же распространили через свое издательство «Посредник», как одно из произведений, самых созвучных их идеям.

После выхода книжки «Русской мысли», где впервые была напечатана повесть, В. Г. Чертков 26 ноября 1892 года писал Чехову: «… пишу вам под впечатлением только что прочитанной вашей повести “Палата № 6”. Не знаю, как выразить вам то радостное и благое впечатление, какое чтение потрясающего по своей глубине и правде рассказа вызвало во мне и в моих товарищах. Благодарю вас от души за все хорошее, которое мы вынесли и несомненно вынесут все читатели от этой вещи. Радуюсь за вас, за ту высоту, на которой вы находились, за ширину вашего кругозора и глубину взгляда, когда писали это истинно художественное произведение». И сам Толстой писал (24 декабря) И. И. Горбунову: «Какая хорошая вещь Чехова “*Палата № 6*”». В январе 1893 года В. Г. Чертков в письме к Чехову настойчиво просит представить повесть для их издательства. «Позвольте же нам принять участие в содействии тому широкому распространению этого произведения, на какое оно напрашивается ввиду общечеловечности, важности и современности его идеи и какое мы находим в состоянии осуществить в более крупных размерах, чем какой-либо другой издатель, благодаря специальным условиям по отношению к провинции нашего издательского дела»[[386]](#footnote-387). Вскоре В. Г. Чертков опять повторяет: «Нам со всех сторон указывают на эту вещь. Еще недавно мы получили самый сочувственный о ней отзыв от Л. Н. Толстого»[[387]](#footnote-388).

Во всем этом нельзя не видеть подтверждения того, {387} что «Палата № 6» не только не противоречила учению Толстого, но помогала ему.

Полемика в «Палате № 6» Чеховым велась не с Толстым.

## 3

Философия Рагина ближе всего напоминает Шопенгауэра. И конечно, Чехов имел в виду не столько самого Шопенгауэра во всей его философской системе, сколько тот круг интеллигентного обывательства, где ходячие в ту пору «Афоризмы» Шопенгауэра использовались для оправдания моральной лености и бегства от борьбы[[388]](#footnote-389). Вот несколько параллелей.

*Рагин* — пессимист. Жизнь в его глазах не имеет никакого смысла. «Жизнь есть досадная ловушка, — говорит он. — Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелое сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода…» «На этом свете все незначительно и неинтересно…» Ср. *Шопенгауэр*: «Нет ничего на свете достойного наших стремлений, борьбы и желаний…» «Кто вполне проникся моим философским учением… тот не будет ожидать многого ни от какого предмета, ни от какого обстоятельства, ни к чему не станет стремиться и не будет жаловаться на крушение своих планов; он вполне присоединится к словам Платона: ничего в мире не заслуживает больших усилий…»

*Рагин*: «И антисептика, и Кох, и Пастер, а сущность дела нисколько не изменилась. Значит, все вздор и суета, и разницы между лучшею венскою клиникой и моею больницей, в сущности, нет никакой…» «Между теплым, уютным кабинетом и этой палатой нет никакой разницы…» «Тюрем и сумасшедших домов не будет… но ведь сущность вещей не изменится, законы природы останутся все те же…» *Шопенгауэр*: «В какие бы формы ни облекалась наша жизнь, элементы ее всегда одни и те {388} же, а потому и сама она в существенных чертах всюду одинакова, протекает ли она в лачуге, при дворе, в монастыре или в полку…»

*Рагин*: «Ум служит единственным источником наслаждения…» «Как в тюрьме люди, связанные общим несчастьем, чувствуют себя легче, когда сходятся вместе, так и в жизни не замечаешь ловушки, когда люди, склонные к анализу и обобщениям, сходятся вместе и проводят время в обмене *гордых свободных идей*. В этом смысле *ум* есть наслаждение незаменимое…» «На этом свете все незначительно и неинтересно, кроме высших духовных проявлений человеческого *ума*…» *Шопенгауэр*: «Я не знаю иного наслаждения как *познавать*…» «В себе самом он (человек интеллекта. — *А. С*.) имеет источник высших наслаждений. Только он может *наслаждаться творениями выдающихся людей* всех эпох и стран…» «*Мыслящему* человеку доступны такие наслаждения, которые не существуют для других…»

*Рагин*: «Вы мыслящий и *вдумчивый* человек. При всякой обстановке вы можете находить успокоение в самом себе…» «Если вы почаще будете вдумываться, то вы поймете, как ничтожно все то внешнее, что волнует нас. Нужно стремиться к уразумению жизни, и в том “истинное благо”…» *Шопенгауэр*: «*Умный* человек и в одиночестве всегда найдет отличное развлечение в своих *мыслях* и воображении…» «… для того, кто одарен *выдающимся умом* и возвышенным характером, большинство излюбленных массой удовольствий излишни, даже более — обременительны…»

*Рагин*: «Холод, как и вообще всякую боль, можно не чувствовать» и т. д. (цитата была приведена раньше). *Шопенгауэр*: «Нас делает счастливыми и несчастными не то, каковы предметы в действительности, а то, во что мы их путем восприятия превращаем…» «Надо уметь вытравить впечатление путем размышления…»

*Рагин*: «Мыслящий, вдумчивый человек отличается именно тем, что презирает страдание; он всегда доволен и ничему не удивляется…» *Шопенгауэр*: «В царстве разума нет страданий, есть лишь познание».

Цитаты из Шопенгауэра можно было бы умножать бесконечно. Это его излюбленные мысли, и он их повторяет и варьирует на разные лады (см. его учение о «чистом субъекте», о «познании идей», о «гении» и проч.).

{389} Для Рагина и шопенгауэровцев одинаково специфично сочетание пессимизма с призывами к *интеллектуальной* созерцательности как единственно возможному источнику чистого «наслаждения». Ни у Толстого, ни у стоиков ничего подобного нет.

С другой стороны, возражения против рагинского квиетизма в самом главном совпадают с моральной аргументацией Толстого. И доводы Громова, и судьба самого Рагина больше всего апеллируют к чувству сострадания и «совести». «Он (Рагин. — *А. С*.) не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но *совесть* такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят».

## 4

В оценочном освещении образа Рагина есть нечто специфически чеховское, не совпадающее с учением Толстого.

У Чехова в рагинском самоотстранении от жизни виноват не только Рагин. Рагин оказался жертвой неудовлетворенности его духовных интересов. При этом «духовные интересы» мыслятся не только в виде желания быть честным и нравственно чистым, но и в желании найти применение и удовлетворение запросам духовной общительности в самом широком смысле. Потребность в культурном умственном общении Чеховым не игнорируется и сама по себе нисколько не опорочивается. Рагин, как и Громов, страдает от общей тупости и духовной беспросветности провинциального мертвого существования. «В городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами; нужны школы, местная газета с честным направлением, театр, публичные чтения, сплоченность интеллигентных сил; нужно, чтобы общество сознало себя и ужаснулось». Так говорит Громов. Но так же говорит и Рагин (см. его разговоры с Михаилом Аверьянычем), и ужас его в том, что он только в сумасшедшем Громове нашел для себя первого собеседника.

{390} Суд и критика Чехова в «Палате № 6» направляются не столько на лицо Ратина как носителя дурных идей, сколько на те условия жизни, которые приводят к таким идеям и настроениям. Пессимизм, унылые мысли, унылые чувства Чеховым всегда рассматривались преимущественно как симптом болезни, корнями своими уходящей в условия общей жизненной духоты и дикости («Иванов», «Скучная история», «Три года», «Ионыч» и др.). И в повести «Палата № 6» Чехов имел в виду не только теоретическую проблему о неправоте безучастного отношения к жизни, но и проблему социально-генетическую — о социальных источниках, вызывающих и питающих подобное отношение.

Мысли Рагина осуждаются, осуждается в нем и морально-эгоистическая подоснова этих мыслей, но более всего осуждается жизнь, жертвой которой он стал, жизнь, потушившая в нем желания, закрывшая перед ним духовные горизонты, оставившая его, честного и доброго человека, одиноким и бессильным среди пошлости, грубости и моральной нечистоты. Поэтому Рагин во всех подробностях повести выступает не только как обличаемое лицо, но и как фигура трагическая. Вина его в том, что он оказался слаб и, как Громов, был раздавлен жизнью. «И как не философствовать этой мелюзге, если она не удовлетворена, — говорит он Громову. — Умному, образованному, гордому, свободолюбивому человеку, подобию божию, нет другого выхода, как идти лекарем в грязный, глупый городишко, и всю жизнь банки, пиявки, горчишники! Шарлатанство, узость, пошлость!..» «Слабы мы, дрянные мы… И вы тоже, дорогой мой. Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились и заболели… Слабы, слабы».

В таком истолковании источников внутренней драмы Рагина с его дурной философией и Громова с его сумасшествием присутствует осуждение не только безнравственности (как это было бы у Толстого), но и всей темноты умственного невежества, духовной тупости и рабской жизни подавляющей массы населения, где немногие люди с духовными запросами гибнут в одиноком бессилии. В этом призыве к культуре в ее самом широком содержании состоит отличие Чехова от Толстого.

## **{****391}** 5

В какой-то мере можно говорить о полемике Чехова с Толстым в повести «Моя жизнь». Однако считать, что вся повесть целиком направлена в опровержение идей Толстого, что в дискуссии между Мисаилом Полозневым и доктором Благово вся правда оказывается на стороне доктора, что в итоге повести все стремления Мисаила снимаются и что Чехов полностью солидаризуется с доктором и Машей[[389]](#footnote-390), — такие суждения нельзя признать справедливыми.

В литературе по Чехову вопрос об отношении его к идеям Толстого решается преимущественно ссылкой на слова самого Чехова в письме к А. С. Суворину 27 марта 1894 года. Ввиду важности столь очевидного свидетельства, идущего непосредственно от самого Чехова, приводим его слова полностью: «Толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это, конечно, несправедливо. Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная. Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папильотках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6 – 7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло, и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и проч. и проч. Но дело не в этом, не в “за и против”, а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: “се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя”» (16, 132 – 133).

{392} На основании этих слов полагают, что Чехов с этого времени (1894 г.) мог говорить об идеях Толстого только отрицательно. В этом свете воспринимается и повесть «Моя жизнь» (1896).

Между тем в вышеприведенных словах Чехов говорит не о всей совокупности идей Толстого, а лишь об отношении к культуре («мужицкие добродетели», «портянки», «электричество», «пар», «лапти» и проч.). О признании нравственного фактора в жизни человечества, об апелляции Толстого к чувству «совести», о том суде над жизнью, который осуществлялся Толстым во имя моральной правды, — об этом в письме ничего отрицательного не сказано. А именно это больше всего сближало Чехова с Толстым не только тогда, когда он писал такие рассказы, как «Нищий», «Встреча», «Казак», но и после.

Говоря об отношении Чехова к Толстому, М. О. Меньшиков в своих воспоминаниях отметил: «Искренний поклонник художественного таланта Толстого, Чехов был под сильным впечатлением и моральной проповеди его, но к философии Льва Николаевича он остался совершенно холоден»[[390]](#footnote-391).

Сам Чехов в письме к тому же М. О. Меньшикову 28 января 1900 года о своем отношении к Толстому писал: «Я ни одного человека не люблю так, как его; я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя его веру» (18, 312).

Уже в конце 80‑х годов определилось специфически чеховское применение морального принципа в освещении жизни. Общий вопрос о моральной неправде между людьми Чехов перенес в человеческие будни, в сферу привычного, ежедневного и потому малозаметного, когда нравственная холодность и несправедливость совершаются без борьбы, без намерения, без понимания ее значения, без всякого учета ее возможных следствий, на ходу, по автоматической привычке, в силу простого невнимания к внутреннему миру человека и нежелания его понять. Эта тема отчасти присутствовала уже в пьесе «Иванов» (1887 – 1888). В развернутом виде она лежит в основе следующей пьесы «Леший» (1888 – 1889). В этой же теме написан главный эпизод повести «Огни» {393} (1888), рассказ «Припадок» (1888). Звучит она и в «Скучной истории», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека» и др.

Говоря о «Скучной истории», Чехов писал А. Плещееву: «Мой герой — и это одна из его главных черт — слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе; будь он иного склада, Лиза и Катя, пожалуй бы, не погибли».

Чехов не переставал подчеркивать холод жизни в привычном быту людей, когда даже при близком общении люди оказываются очень далекими от подлинного внимания друг к другу («Скрипка Ротшильда», «Чайка», «Три года» и др.).

С точки зрения тех же нравственных требований Чехов судил ходячие идейные теории, стремившиеся оправдать удаление от морального внимания к человеку (Ананьев в «Огнях», Орлов в «Рассказе неизвестного человека», Лаевский в «Дуэли», Рагин в «Палате № 6»)

## 6

С той же точки зрения Чехов подходит к действительности и в повести «Моя жизнь».

Нравственная слепота, какая здесь описывается, дикость, грубость, моральное рутинерство и бессмысленное озорство, деспотизм привычек, обман и откровенное насилие — вся эта картина, сотканная из микроскопических деталей и составляющая общий фон повести, целостно проникнута мыслью о том, насколько самый обычный обиход жизни преступно лишен необходимого морального внимания к человеку. «Главное, — говорит Мисаил, — что больше всего поражало меня в моем новом положении, это совершенное отсутствие справедливости, именно то самое, что у народа определяется словами: “бога забыли”».

На этом грунте общего зла выступает история личной драмы Мисаила и его сестры Клеопатры. Здесь открывается полемическая направленность повести. Доктор Благово и Маша Должикова в какой-то мере являются идейными антагонистами Мисаила. Каждый из них высказывает свою теорию жизни.

{394} Мисаил явно связан с Идеями Толстого. Он близок к теории Толстого не только тем, что ушел из интеллигентного дома и занимается физическим трудом, но и тем, что главным положительным началом в развитии человеческого общества он считает улучшение нравственных отношений между людьми. «Ведь прогресс, — говорит он, — в делах любви, в исполнении нравственного закона. Если вы никого не порабощаете, никому не в тягость, то какого вам нужно еще прогресса…» «Если вы не заставляете своих ближних кормить вас, одевать, возить, защищать вас от врагов, то в жизни, которая вся построена на рабстве, разве это не прогресс. По-моему, это прогресс самый настоящий и, пожалуй, единственно возможный и нужный для человека».

Мисаил считает, что историческому движению общественных форм как раз не хватает нравственного элемента. «Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным. Такой порядок прекрасно уживается с какими угодно влияниями и течениями, потому что искусство порабощения тоже культивируется постепенно. Мы уже не дерем на конюшне наших лакеев, но мы придаем рабству утонченные формы, по крайней мере, умеем находить для него оправдание в каждом отдельном случае».

Одним из средств, способствующих устранению общественного рабства, Мисаил считает равномерное распределение физического труда между всеми людьми. «Нужно, чтобы сильные не порабощали слабых, чтобы меньшинство не было для большинства паразитом или насосом, высасывающим из него хронически лучшие соки, т. е. нужно, чтобы все без исключения — сильные и слабые, богатые и бедные, равномерно участвовали в борьбе за существование, каждый сам за себя, а в этом отношении нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд, в качестве общей, для всех обязательной повинности».

Такому взгляду противопоставлена точка зрения доктора Благово. По мнению доктора, «счастье будущего только в знании». Поэтому впереди всего должна находиться наука. В представлении о прогрессе нравственную сторону доктор совсем исключает. Прогресс ему {395} мыслится как бесконечное движение «цивилизации», «культуры», куда бы она ни вела. «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить…»

Нравственные задачи для прогресса доктор считает слишком маловажными и не соответствующими высокому предназначению человеческого гения. «Вы знаете, — говорит он Мисаилу, — ради чего вы живете, — ради того, чтобы одни не порабощали других, чтобы художник и тот, кто растирает для него краски, обедали одинаково. Но ведь это мещанская, кухонная, серая сторона жизни, и для нее одной жить — неужели не противно. Если одни насекомые порабощают других, то и черт с ними, пусть съедают друг друга! Не о них нам надо думать, — ведь они все равно помрут и сгниют, как ни спасайте их от рабства, — надо думать о том великом иксе, который ожидает все человечество в отдаленном будущем».

Тем самым для доктора решается и вопрос о физическом труде. Физическим трудом должны и могут заниматься только низшие организмы. «Если все, в том числе и лучшие люди, мыслители и великие ученые, участвуя в борьбе за существование каждый сам за себя, станет тратить время на битье щебня и окраску крыш, то это может угрожать прогрессу серьезной опасностью».

Эти две точки зрения, столь ясно и резко противопоставленные друг другу, получают в повести свою оценку.

Признание облагораживающего и возвышающего значения науки отмечается фактом благотворного влияния, какое оказывает доктор Благово на Клеопатру и на самого Мисаила. «Видясь с ним и перечитывая книги, какие он давал мне, я стал мало-помалу чувствовать потребность в знаниях, которые одухотворяли бы мой невеселый труд… Знакомство с доктором подняло меня и нравственно. Я часто спорил с ним, и хотя объективно оставался при своем мнении, но все же благодаря ему я мало-помалу стал замечать, что для самого меня не все было ясно, и я уже старался выработать в себе возможно определенные убеждения, чтобы указания совести были определенны и не имели бы в себе ничего смутного».

{396} Однако научный прогресс, не одухотворенный целями нравственного порядка, Чехов считает делом бесплодным и даже вредным. В теоретических рассуждениях доктора о назначении науки Чехов видит одну из разновидностей того морального, эгоистического самоукрывательства, которое изображалось им в повести «Огни», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека», в повести «Палата № 6». «У нас идеи — идеями, — комментирует доктора Мисаил, — но если бы теперь, в конце XIX века, можно было взвалить на рабочих еще также наши самые неприятные физиологические отправления, то мы взвалили бы и потом, конечно, говорили бы в свое оправдание, что если, мол, лучшие люди, мыслители и великие ученые станут тратить свое золотое время на эти отправления, то прогрессу может угрожать серьезная опасность».

Эгоистическая сущность и порочность настроений доктора Благово иллюстрируется историей его отношений к Клеопатре, сестре Мисаила. Рядом с быстрым самоуспокоением Благово ставится картина живого горя и страдания. Словами маляра Редьки и воспоминанием Мисаила о бойне доктор Благово ставится в разряд тех, кто ходит по крови.

## 7

Как образ Рагина в «Палате № 6», так и образ доктора Благово в свою пору имел прямое полемическое применение. Как и там, Чехов и в этом случае исходил из некоторого комплекса идей, бродивших тогда в кругах буржуазной интеллигенции.

Мысль о законности и естественности для привилегированных пользоваться своими привилегиями, а для массы оставаться на положении исполнителей грубых и низких функций в буржуазной науке была не новой. Идеологи давно ссылались на разумную целесообразность беречь «утонченных людей» и, освобождая их от тягот, давать им возможность «беспрепятственно следовать своему призванию»[[391]](#footnote-392).

{397} С середины XIX века подобные теории умножались и усложнялись, получив новые доводы и аргументы в социал-дарвинизме, в органической теории общества (Спенсер), в культе науки и ее героев О. Конта и Ренана. Мысли о борьбе за существование, о тождестве сильного и лучшего, о праве сильных и «нормальных» на унижение и уничтожение слабых и «ненормальных», о естественном отборе применительно к борьбе в человеческом обществе, о неизменности функций частных органов в структуре «общественного организма» и проч. — все это, растекаясь по журналам, книгам и брошюрам самых разных направлений, перемешивалось, складывалось в самые разные сочетания, становилось предметом споров, разговоров, получая самые неожиданные применения.

В 1891 году, летом, живя в Богимовке на даче и работая над повестью «Дуэль», Чехов подолгу дебатировал с профессором В. А. Вагнером на темы о вырождении, о праве сильного, о подборе и т. д., легшие в основу философии фон Корена в «Дуэли»[[392]](#footnote-393).

Для нас важно отметить, что и тогда, в «Дуэли», Чехов реагировал на эти теории со стороны их нравственного значения и осудил их во имя внимания к живому человеку (конец повести, слова Самойленко: «Если людей топить и вешать, то к черту всю цивилизацию, к черту человечество» и проч.).

В повести «Моя жизнь» во взглядах доктора Благово идея о естественном неравенстве людей сочетается с особым культом науки и ее деятелей. Мысли о «великом иксе», который когда-то через науку откроется человечеству, пренебрежение к нуждам «толпы», равнодушие к общественному неравенству, где одни «насекомые» неизбежно будут порабощать других, — все это находит наиболее близкие аналогии во взглядах Ренана (La reforme intellectuelle et morale; Dialogues et fragments philosophiques)[[393]](#footnote-394).

{398} «Высшая цель жизни человечества, — пишет Ренан, — заключается вовсе не в счастье и не в честности людей, а в том, чтобы осуществить при помощи общества великое, чтобы достигнуть благородства и превзойти ничтожество, в котором влачит свое существование большинство людей» (ср. «великий икс» доктора Благово). Задачу «повышения уровня благосостояния всей совокупности человечества», идеал «честности» и всеобщего «счастья» Ренан находит слишком наивным и элементарным. «В нем, — говорит он, — можно умереть со скуки» (ср. слова доктора Благово: «кухонная, серая сторона жизни»). «Для воспитания меньшинства, — говорит Ренан, — требуется тяжелый труд большинства…» «Единственная забота природы состоит в получении высшего результата на счет низших индивидуальностей…» «Грубость многих есть условие воспитания одного, пот многих позволяет немногим вести благородную жизнь».

«Нужно признать, что высшая культура принадлежит только одной части человечества, тогда как остальная часть является ее рабом и в подчинении…» «Цель, преследуемая миром, не только не требует уравнения всех индивидуумов, но, наоборот, — творения божеств, высших существ, которых остальная часть сознательных индивидов обожала бы и которым служила бы, счастливая возможностью это делать…» «Масса работает, — пусть другие исполняют за нее высшие функции жизни — вот картина человечества…» «Всякий имеет свое назначение. Гете должен был быть эгоистом ради своего творчества. Высшая имморальность художника может быть высшей нравственностью, если она служит для достижения той частичной божественной миссии, которую каждый несет на земле…»

Конечно, в образе доктора Благово нельзя искать отражения всей системы воззрений Ренана. Взгляды доктора лишь намечены. Для целей автора они в большей полноте, очевидно, были не нужны. Важно, что Чехов выделяет именно ту сторону идей Ренана (или его читателей — эпигонов), которая находилась в наибольшем противоречии с принципами нравственного порядка. Поэтому и критика этих мыслей ведется средствами художественной картины *нравственного* зла, убивающего жизнь людей.

В 1895 году на страницах журнала «Русская мысль» дебатировался вопрос, какую роль в историческом прогрессе {399} человечества имеют знание и совесть[[394]](#footnote-395). Реагировал на эту дискуссию и Н. К. Михайловский, справедливо подчеркнувший характерность для времени самой постановки вопроса: нужна ли совесть[[395]](#footnote-396)? Чехов, учитывая или не учитывая эти статьи, в сущности, всей повестью «Моя жизнь» отвечал на этот вопрос: «нужна ли совесть?»

## 8

Аналогично доктору Благово образ Маши содержит в себе две стороны. Что Маша дана в повести как некий пример душевного изящества и красоты — это совершенно бесспорно. Маша — это счастливый дар культуры.

Но рядом с этим и в Маше подвергается суду моральный индифферентизм. Маша живет только собою. Перед трудной стороной жизни она сейчас же отступает. Испуганная неприглядной жизнью крестьян Маша впадает в «брюзжание» и легко теряет чувство правды и справедливости. «Когда эта добрая, умная женщина бледнела от негодования и с дрожью в голосе говорила с доктором о пьянстве и обманах, то меня приводила в недоумение и поражала ее забывчивость. Как могла она забыть, что ее отец, инженер, тоже пил, много пил, и что деньги, на которые была куплена Дубечня, были приобретены путем целого ряда наглых, бессовестных обманов. Как могла она забыть?»

О жизненных теориях, к каким иногда прибегает Маша, в повести говорится так, чтобы было легко заметно, насколько мало значения они имеют для нее. Так было при сближении с Мисаилом. И в конце повести известная, столь часто цитируемая тирада Маши о том, что надо «действовать сразу на массу», что «нужна прежде всего шумная, энергическая проповедь» и проч., по контексту повести является лишь выражением ее новых настроений, ищущих самоуспокоительных оправданий. «Я пою и имею успех, — говорит она, — но это не увлечение, {400} нет, это — моя пристань, моя келия, куда я теперь *ухожу на покой*…» Искусство для Маши явилось таким же способом самоотстранения, как для Рагина его философия, а для доктора Благово — наука. «Все проходит, — рассуждает она, — пройдет и жизнь, значит, ничего не нужно. Или нужно одно лишь сознание свободы, потому что когда человек свободен, то ему ничего, ничего не нужно».

## 9

Наконец, вопрос о крестьянстве и физическом труде. Насколько повесть «Моя жизнь» сближается с толстовской трактовкой этого вопроса или удаляется от нее? Или, может быть, повесть «Моя жизнь» так написана, что Чехов не дает «никакого повода думать, что сам он присоединяется к тому или иному разрешению этого вопроса?»[[396]](#footnote-397)

Ясно, что в нравственном отношении крестьяне поставлены в повести выше, чем такие представители культуры, как доктор Благово и Маша, не говоря уже об иных, какие имеются в повести. «Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше и в докторе, а именно, он верит, что главное на земле — правда и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость».

Однако легко видеть, что крестьянский обиход жизни Чехов ни в какой степени не считает правилом и примером. Земледельческий труд в повести нисколько не поэтизируется, а скорее, наоборот, он представляется лишь тяжелой необходимостью, вызванной несовершенством жизни. И для Мисаила, защитника обязательности физического труда, этот труд вовсе не представляется счастьем. «Природу я любил нежно, любил и поле, и луга, и огороды, но мужик, поднимающий сохою землю, понукающий свою жалкую лошадь, оборванный, мокрый, с вытянутой шеей, был для меня выражением грубой, дикой, некрасивой силы, и глядя на его неуклюжие движения, я всякий раз невольно начинал {401} думать о давно прошедшей, легендарной жизни, когда люди не знали еще употребления огня». Мисаил «не знал сельского хозяйства и не любил его…» Для себя он даже не чувствовал «неизбежности и обязательности этого труда». Ему больше нравилось «красить крышу». Но и этот труд для него был «невеселый труд».

Чехов и тут является сторонником культуры, приобщающей человека к духовным радостям красоты, знаний, науки и искусства. В этом состоит положительная, заражающая привлекательность Маши Должиковой, доктора Благово и даже тех любительских театральных представлений, которые были так приманчивы для Мисаила и для Редьки.

Идеал и счастье жизни, по Чехову, находится там, где человек живет высшей, духовной стороной своего существа.

Крестьяне, по условиям своего состояния, люди «с подавленным воображением, невежественные, с бедным, тусклым кругозором, все с одними и теми же мыслями о серой земле, о серых днях, о черном хлебе», такого счастья иметь не могут. В этой духовной бедности и состоит главная беда их положения[[397]](#footnote-398).

Поэтому же в конце повести о Мисаиле, тоже лишенном духовных радостей, говорится с такой грустью.

В итоге ясно обозначается та грань, где в повести «Моя жизнь» Чехов был с Толстым и где вне Толстого. Там, где речь идет о преступности безучастного или невнимательного отношения человека к человеку, Чехов всюду оперирует теми же аргументами, как и Толстой, то есть призывами к голосу совести и чувству справедливости. Там, где речь идет о содержании жизненного «счастья», Чехов, не отменяя нравственных требований, как одного из важнейших условий, предусматривает необходимость удовлетворения всего богатства духовных стремлений человека, всей сферы общей культуры, красоты, науки и искусства.

В этой связи становится ясным, какое отношение к Толстому имеет рассказ «Крыжовник» (1898), который, {402} по недоразумению, тоже считают произведением антитолстовским, предполагая, очевидно, что в Чимше-Гималайском с его крыжовником Чехов изображал последователя идей Толстого. Недоразумение вызвано вербальным совпадением: «Человеку нужно не три аршина земли…» Но у Толстого и у Чехова эти «три аршина земли» имеют совершенно различный смысл. Мысль, высказанная Толстым в рассказе «Много ли человеку земли нужно», в рассказе Чехова не затрагивается. Толстой своим рассказом борется против жадности, Чехов борется против обывательской успокоенности. Причем у того и другого борьба ведется во имя выполнения нравственных задач. Чехов в рассказе выполняет ту роль «человека с молоточком», которую выполнял Толстой, то есть роль будителя совести: «Не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, добры, не уставайте делать добро… Если есть в жизни смысл и цель, то смысл и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»

Кто это говорит? Толстой или Чехов? Трудно определить.

## 10

Совпадение у Чехова с Толстым происходит из того, что в проповеди Толстого имело прогрессивный смысл. У Чехова нет защиты ни абсолютного воздержания, ни абсолютной нищеты, ни абсолютного непротивления злу насилием, нет изгнания науки и искусства и нет религиозной метафизики. Но все, что в толстовской морали было страдающего о несовершенстве нашей действительности, что было выражением укора за угнетаемого, что взывало к чувству справедливости, что потрясало зло и ложь угнетательских отношений, что вызывало мечту о здоровом чувстве нравственной искренности и внутренней свободы, что восставало против всякого лицемерия и в заснувших душах будило стыд и желание новой социальной правды, — все это сохранилось и у Чехова.

Чехов не был ригористом, но его нравственная взыскательность к человеку и к обществу несомненна. И в этом отношении Чехов был всегда вместе с Толстым. Одна нравственность, по Чехову, не составляет счастья, но и без нее оно невозможно. Для его идеала нет совершенства без науки и красоты, но нет его и без душевного {403} благородства, без великодушия, без социальной справедливости. Осознавая то, что в человеке можно назвать прекрасным, Чехов непременно включал сюда и его способность быть бескорыстно отзывчивым. Изъятия и исправления, какие делались Чеховым в этическом учении Толстого, совсем не касались главного: его исходной нравственной тревоги, осуществлявшей их во многом общий суд над жизнью.

Полемика Чехова в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь» в главном направлялась не против Толстого, а против антидемократических настроений, поддерживаемых интеллектуально-гедонистическими теориями Шопенгауэра и Ренана[33](#_e_n_33).

# **{****404}** К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова[34](#_e_n_34)

## 1

О драматургии Чехова имеется довольно большая и во многом содержательная литература.

Своеобразие пьес Чехова замечалось его современниками при первых постановках. Сначала это своеобразие воспринималось как неумение Чехова справиться с задачей последовательного и живого драматического движения. Рецензенты говорили об отсутствии «сценичности», о «растянутости», о «недостатке действия», о «беспорядочности диалога», о «разбросанности композиции» и слабости фабулы. Чехова упрекали в том, что он «сам не знает, чего хочет», что он «не знает законов драмы», не выполняет «самых элементарных требований сцены», пишет какие-то «протоколы», дает картинки со всеми случайностями фотографии, без всякой мысли, без выражения своего отношения.

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко заметили наиболее существенный принцип в драматическом движении чеховских пьес, так называемое «подводное течение»[[398]](#footnote-399). Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока и все усилия своих творческо-сценических исканий справедливо направили {405} к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя. Новая заражающая сила пьес Чехова стала очевидной.

Тогда в критике перестали говорить о драматургической неумелости Чехова. С «отсутствием действия» в его пьесах примирились как с их специфической особенностью, определили пьесы Чехова как особую «драму настроения», и на этом все вопросы на время казались решенными. Лишь у немногих осталась оглядка на привычные «драматургические законы», и они продолжали говорить о «рыхлости», о «расплывчатости чеховского сценария»[[399]](#footnote-400), ставя это Чехову в слабый упрек. Но теперь этот упрек уже не носил характера недовольства или недоброжелательства. Чехову это «простили». Характеристика пьес Чехова во всех статьях Теперь наполнялась перечнем всего того, что содействует «настроению» элементы лирической окраски в речах действующих лиц, звуковое сопровождение, паузы и проч.

В более поздних специальных работах с разной степенью полноты и в разной систематизации перечислялись и описывались по преимуществу те же приемы и особенности (Юрьев, Григорьев, Балухатый[35](#_e_n_35))

Особенно много в изучении драматургии Чехова было сделано С. Д. Балухатым, в двух книгах и в нескольких отдельных этюдах С. Д. Балухатый проследил историю написания и первых постановок каждой пьесы собрал большой материал, характеризующий отношение самого Чехова к своей деятельности как драматурга и отношение к его пьесам со стороны критики и публики С. Д. Балухатым тщательно описано построение каждой пьесы с последовательным обозначением процесса постепенного формирования тех особенностей и приемов которые составляют специфику чеховских пьес Все это много помогает изучению драматургии Чехова.

К сожалению, и у С. Д. Балухатого все особенности драматургического строения пьес Чехова представлены лишь описательно. Вопрос о связях формы и содержания в пьесах Чехова остается совсем неосвещенным.

Остается неясным, в чем состояло то новое отношение к действительности, которое потребовало новых форм для своего выражения, какая идейно-творческая {406} сила влекла Чехова к созданию именно данного комплекса драматургических особенностей, что побуждало Чехова вырабатывать новые способы драматургического движения, почему бытовая реальность в его пьесах занимает такое большое и свободное место, почему он уничтожает сюжетную скрепленность и заменяет ее эпизодически не связанными сценами, почему он меняет все формы диалоговедения, а главное — чем вызвано, что все эти особенности сочетаются вместе, в чем состоит их взаимосвязь, что для них является общим определяющим началом?

Ссылка на то, что чеховская драма не есть драма в обычном смысле, что это — «лирическая драма» или «драма настроений», и точнее «грустных настроений», имеет лишь констатирующий и притом мало конкретный смысл. Правда, в таком обозначении находят себе функциональное объяснение такие элементы, как звуковое сопровождение, паузы и т. п. Но почему для целей лиризма надо было изгонять сюжетную связанность сцен, почему для «драмы настроений» надо было прибегнуть к косвенному, а не прямому выражению переживаний и настроений и т. п.? Если речь идет о «лиризме» или «настроениях» вообще с прибавлением того лишь, что этот лиризм имеет минорный, грустный характер, то разве для его выражения непременно необходима бытовая рассеянность, отсутствие сюжетности и прочие чисто чеховские черты?

Очевидно, для ответа на подобные вопросы одного указания на лиризм и грустную настроенность чеховских пьес недостаточно. Надо войти в качественное содержание тех настроений, какие здесь даны. Иначе сказать, надо увидеть, с какими мыслями, идеями эти «настроения» связаны. Только тогда специфика чеховских форм откроется как специфика содержания, для выражения которого данные формы были единственны и незаменимы.

Еще менее объясняет указание С. Д. Балухатого на то, что Чехов, создавая новый тип драмы, стремился к преодолению старого канона бытовой драмы. Справедливо, что Чехов был неудовлетворен «испытанной поэтикой» бытовой драмы, что он стремился «преодолеть бытовой драматургический схематизм» новыми «бытовыми же элементами и красками», «создать в театре иллюзию жизни» и «вместо прежней условной типизации явлений {407} и лиц построить новаторские формы драмы»[[400]](#footnote-401). Но едва ли можно согласиться, что Чехов включает в драму «факты, поступки, интонации и темы» лишь потому, что они были «новые», «сильно впечатляющие» и на сцене еще не были «использованы», что только ради такой «новизны» Чехов избегает «ярких динамических моментов», упрощает фабульную канву и «схему сценически строго мотивированного следования тем бытовой драмы» заменяет «планом как бы бессистемного соединения фактов и поступков»[[401]](#footnote-402). Все это будто бы Чеховым делается ради «снижения обычной “сценичности” пьес и обновления драматургического письма *приемами натуралистическими* и психологическими в сложных рамках и отношениях обыденного уклада жизни»[[402]](#footnote-403).

Указание на стремление к новизне не определяет качественного характера этой новизны. Если же понять термин «натуралистический» как обозначение стремления Чехова не только к новизне, но и к наибольшей правдивости, то есть к наибольшему приближению своих картин к формам самой жизни, то, конечно, в общем смысле это будет справедливо: Чехов открыл какие-то новые стороны действительности и в своем творчестве как художник-реалист стремился их воспроизвести. Но для объяснения новаторских исканий Чехова одного общего указания на стремление к правдивости тоже недостаточно. В этом указании тоже нет признака, определяющего специфически качественную направленность Чехова, то есть ту направленность, которая привела его к данной *системе* построения драмы. Списывание с действительности, «фактография» «обыденного уклада жизни» была бы тоже своего рода «правдивостью», но, конечно, не такая «правдивость» создавала систему новых качеств чеховской драматургии. Почему Чехов упорно и настойчиво стремился к сочетанию столь разнообразных элементов действительности, соединение которых составляет специфическую ткань его пьес? Очевидно, между всеми этими моментами отраженной жизни Чехов ощутил какие-то связи, то есть им владела какая-то мысль, где все это разнообразие ему представлялось в свете общего функционально взаимно определяющего {408} единства. Каждая пьеса в пределах своих заданий, очевидно, служила выражением такого единства.

Своеобразие в построении драматического конфликта, бессюжетность, бытовизм, разорванность в следовании сцен, отрывочность в диалогах, особенности лирического потока и его выражения — все это должно быть осознано в связях общей идейной соотнесенности.

Настоящая статья является попыткой рассмотреть конструктивные особенности пьес Чехова как выражение особого жизненного драматизма, открытого и трактованного Чеховым как принадлежность его эпохи.

## 2

Как известно, театральная критика больше всего упрекала Чехова в том, что он вводит в свои пьесы излишние подробности быта и тем самым нарушает все законы сценического действия. Присутствие бытовых подробностей, какие казались ненужными, объяснялись неумелостью Чехова, привычкою писать повести и рассказы и его неспособностью или нежеланием овладеть требованиями драматического жанра. В этом смысле высказывались не только газетные и театральные рецензенты[36](#_e_n_36), посторонние для Чехова и не знающие его, но и его прямые благожелатели (например, А. Ленский, Вл. И. Немирович-Данченко)[37](#_e_n_37).

Сам Чехов при написании своих пьес, по-видимому, испытывал наибольшее затруднение и смущение в том же отношении. Работая над «Лешим», он сам видел, что вместо драмы (в привычном смысле) у него получается что-то вроде повести. «“Леший” годится для романа, — писал он, — я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы… Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию “Леший”, то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо» (14, 204).

После «Лешего» Чехов надолго отошел от театра. Прошло семь лет. Чехов пишет «Чайку». Новая попытка опять делается не в том направлении, чтобы отказаться от бытовых подробностей, а чтобы преодолеть кажущуюся несовместимость подобных подробностей с требованиями драматического жанра и добиться их сочетания. {409} Чехов и теперь сознает, что «подробности» в новой пьесе присутствуют в непозволительной для привычной драмы дозе, но, видимо, отказаться от них не может. Работая над «Чайкой», он писал: «Боюсь напутать и нагромоздить подробностей, которые будут вредить ясности». И еще: «Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены. Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви». И еще: «Начал ее forte и кончил pianissimo — вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть. Я более недоволен, чем доволен, и, читая свою новорожденную пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург» (16, 271, 285).

Все это говорит о том, что в драматических исканиях для Чехова какое-то воспроизведение сферы быта было непременным условием; от этого он не мог и не хотел отказаться. Иначе для него терялся смысл всего замысла. Надо было во что бы то ни стало осуществить драматическую пьесу именно на материале каких-то бытовых «подробностей». «Требуют, — говорил Чехов, — чтобы были герой, героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни»[[403]](#footnote-404).

«Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни»[[404]](#footnote-405).

Такие заявления на первый взгляд представляются непонятными. Разве в прежней бытовой драме, развивавшейся на протяжении всего XIX века, не было быта? Разве, хотя бы у Островского, мимо которого Чехов, конечно, пройти не мог, люди не пьют, не едят, не волочатся {410} и не говорят глупостей? Разве в его же пьесах люди приходят, уходят, обедают, разговаривают и проч. только потому, что «так нужно автору», и нисколько не потому, что «так происходит в действительной жизни»? Разве у Островского все построение пьес не устремлено к созданию наибольшего жизненного подобия? Разве все способы завязки, развития и разрешения интриги у Островского не создавались сообразно с требованиями наибольшего приближения к бытовой правде? Сознательные отклонения от этого критерия, конечно, были. Но это заведомо всегда принималось лишь как неизбежность, как вынужденная условность. Да и в этих случаях все усилия автора всегда направлялись все же к достижению наибольшего сходства с теми положениями, какие допускаются возможными обстоятельствами того же быта.

Мало этого. Драматические коллизии, составляющие сердцевину и смысл пьесы, разве не рисовались как принадлежности быта? Все образы людей, типы и характеры всегда давались как бытовые фигуры, то есть как что-то установившееся, давнее, привычное и характерное для общего обихода жизни данной среды. Во всяком случае, авторы всегда к этому стремились. В близости к жизни, и именно к бытовой жизни, был для них смысл и оправдание всех их авторских усилий. Поэтому каждый момент пьесы всегда старались подать как что-то возникающее из быта, то есть из суммы тех привычек, предрасположений и желаний, какие наполняют быт, составляя его постоянное содержание.

Принципиальным оправданием бытовой пьесы XIX века всегда было одно и то же: близость к действительности, к быту, к наиболее распространенным и наиболее постоянным качествам жизни и людей. На этом требовании воздвигалось для всех одинаково обязывающее понятие «типичности», полагаемое в основу всяких литературно-драматических оценок. Совершенство, конечно, было разное, но творческие задачи и усилия всегда у всех шли в этом направлении. В результате отсюда и создавался общий колорит стиля — бытовой реализм При всем разнообразии тематических и идейных задач и вопросов, при всех оттенках в способах отбора и компонования материала, все же всюду, у каждого неизбежно в той или иной мере должен был присутствовать жизненный бытовой обиход, не только как драма, но и как тема, подлежащая ближайшему воспроизведению? {411} И едва ли можно указать какую-нибудь пьесу этою жанра, где не воспроизводились бы моменты самого обычного обихода, где, в частности, не пили бы чаю, не выпивали и не закусывали и не вели бы вполне «обычных» разговоров.

Чехов, конечно, об этом знал. Очевидно, когда он говорил о необходимости бытовой обыденности в драматическом воспроизведении жизни, он имел в виду какую-то иную замеченную им реальность, не похожую на то, что он видел у своих предшественников.

В чем же состояла разница?

## 3

Одною из особенностей дочеховской бытовой драмы является поглощенность и заслоненность быта событиями. Будничное, как наиболее постоянное, нормально обиходное и привычное, здесь почти отсутствует. Минуты ровного, нейтрального течения жизни бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие; ежедневно-обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается.

В пьесах такого рода, как «Семейная картина», «Утро молодого человека», «Праздничный сон до обеда», где сценическая ситуация является лишь поводом к характеристическим описательным высказываниям действующих лиц, интригующих событий нет. Но эти пьесы не имеют законченности, они и для автора являлись лишь предварительными этюдами, эпизодическими жанровыми набросками, и только. Что касается иного большинства пьес, сколь бы они ни были замедлены с виду нейтральными экспозиционными беседами, в них моменты видимого бытового спокойствия, в сущности, всегда предусматривают событие и устремлены к нему. Они или предваряют событие, осведомляя о его условиях, или комментируют его смысл, диалогически раскрывая в действующих лицах такие черты, без которых событие не могло бы произойти.

Событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт.

{412} Кроме того, в прежней бытовой драме быт — только нравы, то есть обиходно-моральные черты людей. Каждая пьеса предназначена к выявлению, обнаружению и выражению некоторого социально-этического порока или несовершенства. Смотря по степени глубины и широты авторского понимания и умения, центральное, событие пьесы вбирает в себя и корни, и проявления фиксированного зла, и его последствия. Действующие лица в основном являются или носителями изображаемого порока, или его жертвами. Некоторые лица вводятся с целями подсобными, для движения интриги, для обнаружения качеств главных действующих лиц или для авторских разъяснений (резонеры или резонаторы). В этих рамках варианты бесчисленны. Но при всем разнообразии мировоззрений, талантов и объектов изображения, при самых разнообразных качествах драматургического мастерства, вся прежняя бытовая драматургия сходна в одном стремлении: отметить и выделить какие-то жизненно-бытовые черты людей, и для этого развернуть событие, в котором они действовали бы сообразно этим отобранным свойствам.

Поэтому в каждой пьесе из быта берутся лишь выделенные моменты и стороны как показатели данной стороны нравов в их общественно-этическом значении (невежество, деспотизм, стяжательство, легкомыслие, служебные плутни, общественный индифферентизм, умственная темнота и проч.). Смотря по теме пьесы, из сплошного бытового потока извлекаются (или создаются воображением) лишь такие эпизоды, которые могли бы служить иллюстрацией и выражением данной нравоописательной черты. Отсюда возникала сосредоточенность бытового диалога вокруг какой-либо одной морально-показательной черты, воплощаемой в главном событии. Всякие иные детали быта, не имеющие прямого отношения к этой задаче, составляют лишь летучий аксессуар, по существу ненужный и легко опускаемый. Пестрые и ровные будни здесь почти отсутствуют.

## 4

Совсем иное у Чехова. Чехов не ищет событийной, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении {413} жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытовою обихода для Чехова является не просто «обстановкой» и не экспозиционным переходом к событиям, а самою сферою жизненной драмы, то есть прямым и основным объектом его творческого воспроизведения. Поэтому у Чехова, вопреки всем традициям, события отводятся на периферию как кратковременная частность, а обычное, ровное, ежедневно повторяющееся, для всех привычное составляет главный массив, основной грунт всего содержания пьесы. События, имеющиеся в пьесах Чехова, не выходят из общей атмосферы текущих бытовых состояний. Распределяясь по всей пестроте перекрестных интересов, бытовых привычек и случайностей, они не являются узлами всеобщей сосредоточенности, они включаются в общую ткань пестрой жизни, входят в нее как часть, как некоторая доля и частность.

В «Иванове» еще нет этой внесюжетной рассредоточенности, какую наблюдаем в более поздних пьесах Чехова. Внутренняя драма центрального лица — Иванова, удерживая на себе главное движение пьесы, демонстрируется сюжетно объединяющим событием — историей Иванова и Саши Лебедевой. Однако уже и в этой пьесе многое находится вне прямой сюжетной концентрации. Сцена пятая первого акта (Шабельский и Анна Петровна), очень многое во втором акте (гости на именинах Саши), первая, вторая, третья и четвертая сцены третьего действия с разговорами Лебедева, Шабельского и Боркина о политических событиях в Германии и Франции, о вкусных кушаньях и закусках, с последующим вторжением Косых с его карточной одержимостью, — все это прямого отношения к истории Иванова и Саши не имеет. В пьесе рядом с главной сюжетной линией всюду напоминается содержание наиболее постоянного и пестрого наполнения жизни.

В «Лешем» эта ощутимость внешне будничной, длительной, постоянной, повторной и обычной атмосферы, рассеянной по нейтральным бытовым мелочам, выступает уже совсем отчетливо. Событие (бегство Елены Андреевны) ставится на положение частичного эпизода. Главное и количественно преобладающее полотно пьесы целиком заполняется буднями, когда нет особой волевой заинтересованности событием, общим для всех.

{414} В «Чайке» наиболее заметны события, происходящие с Треплевым. Но на этом, наиболее видном стержне пьеса не сосредоточивается целиком. В самостоятельном и независимом аспекте раскрывается свой порыв у Нины Заречной, жизнь Тригорина, Аркадиной, тоскующая любовь Маши Шамраевой, незадачливая жизнь Медведенко, скучающий Дорн и по-своему страдающий Сорин. Жизнь общая течет, всюду сохраняя свои общие формы. И каждый ее участник, со своим внутренним миром и со своим горем, здесь одинаково становится лишь частью некоего единого ансамбля.

В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» событий еще меньше. В «Дяде Ване» наиболее выпукло поставлены отношения Войницкого к Елене Андреевне и Серебрякову, в «Трех сестрах» — отношения Маши и Вершинина, Ирины и Тузенбаха. Однако эти, наиболее заметные моменты не дают сюжетного крепления для всей пьесы. В общем потоке они остаются лишь эпизодами, частными следствиями того общего, давно сложившегося обихода, который одинаково распределен по всей пьесе между всеми персонажами, во всем их давнем, уже хроническом состоянии.

В «Вишневом саде» в центре стоит продажа усадьбы и связанные с этим волнения и страдания Раневской. Но с первого акта и до конца пьесы драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. С первых сцен уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной печалью, и Лопахин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и Симеонов-Пищик, и Дуняша со своим небольшим, но все же особым внутренним миром. И далее, на всем протяжении пьесы, вокруг Раневской не прекращаются общие для каждого свои озабоченные будни жизни[[405]](#footnote-406).

При этом во всех пьесах носителями внутренне-конфликтного состояния являются не один, не два выделенных персонажа. Страдают все (кроме очень немногих, жестких людей).

В «Чайке» мотив неразделенной, страдающей любви охватывает и Медведенко, и Машу Шамраеву, и Треплева, и Заречную, и Полину Андреевну. Причем все частные {415} ситуации не связаны в общий узел, не сведены в общий концентр событий. Страдают обособленно, скрыто, и на людях все одинаково участвуют в общем обиходе жизни, составляя ее общий обычный тон.

В «Дяде Ване» состояние жизненной обманутости переживают все, кроме Серебрякова, не только Войницкий, но и Астров, и Соня, и Елена Андреевна, — каждый по-своему, соответственно своему положению и характеру. В «Трех сестрах» томление об иной жизни, связанное с представлениями о Москве, свойственно всем, кроме Кулыгина и Наташи, жены Андрея. В «Вишневом саде» все имеют свои мечты о лучшем, все одинаково находятся в кругу взаимного непонимания и все, каждый по-своему, переживают свою одинокую неустроенность. У других авторов так называемые второстепенные персонажи — лишь зрители, пособники, резонаторы и участники чужой драмы. У Чехова каждый носит в себе свою драму. Трагедия человеческая совершается на каждом шагу, у всех.

Сохраняемый аспект и тон бытовой обычности в каждой пьесе сообщают происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности. Жизнь идет и напрасно сорится у всех давно, изо дня в день. Горечь жизни этих людей, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии? — а именно в этом длительном, обычном, сером, одноцветном, ежедневно-будничном состоянии.

Будни жизни с их пестрыми, обычными и внешне-спокойными формами в пьесах Чехова выступили как главная сфера скрытых и наиболее распространенных конфликтно-драматических состояний.

## 5

В буднях быта Чехов интересуется общим чувством жизни, тем внутренним общим тонусом, в каком живет человек изо дня в день.

Прежний принцип нравоописательных бытовых сценических характеристик для целей Чехова оказался неприменимым.

Подбор бытовых линий и красок им осуществляется не по принципу их этико-тематического значения, а по принципу их значимости в общем эмоциональном содержании жизни.

{416} Так как первое время этот принцип был непонятен, то казалось, что у Чехова эти детали наслаиваются случайно, без всякого внутреннего закона.

У Островского в «Бедной невесте» при всякой встрече люди ведут разговоры о неизбежной необходимости для каждой девушки поскорее подыскать жениха, о недобросовестности мужской молодежи, о заблуждениях неопытной женской доверчивости и проч., — и мы знаем что сосредоточенность таких разговоров ясно вызвана темой, поставленной для всей пьесы в целом.

В «Доходном месте» будет идти речь о взяточничестве и о семейных нравах, которые толкают к нему, в «Грозе» о нравах дикого невежества и сурового семейного деспотизма, в «Воспитаннице» о беспомощности и беззащитности бедных девушек перед произволом своих покровителей, о «Красавце мужчине» о легкомысленном пристрастии женщин к внешней привлекательности мужчин и проч.

В «Шутниках» все эпизоды составят серию безответственных и жестоких шуток сытых богачей, потешающихся над бесправной и бессильной бедностью. В пьесах «Бешеные деньги», «Последняя жертва», в каждой по-своему, вся ткань бытового рисунка заполняется разговорами о деньгах и о бесстыдно-легкомысленном мотовстве праздных людей и прожигателей жизни. Всюду из бытового обихода извлекаются лишь отдельные моменты и стороны как показатели нравов в их этическом значении.

Когда у Островского в «Своих людях — сочтемся» в конце первого акта Большов во время разговора с Ризположенским и Подхалюзиным как будто случайно берет газету и читает там объявления о «несостоятельных должниках», то назначение этого эпизода по связи с основной темой пьесы всем понятно и внутренняя целесообразность этой внешне как бы «случайной» детали ни у кого не вызывает сомнения, потому что его предметное содержание прямым образом соответствует тому, что происходит и произойдет с самим Большовым.

Но вот в «Трех сестрах» Чехова во втором действии Чебутыкин читает газету: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа…» Ни Цицикар, ни оспа никакого отношения не имеют ни к самому Чебутыкину, ни к кому другому и вообще ни к чему, что происходит и произойдет на сцене. Газетное сообщение, случайно попавшее на глаза, {417} прочитанное без всякой связи со словами собеседников и в дальнейшем оставшееся без всякого отголоска, — зачем оно?

В первом действии «Дяди Вани», опять без всякой связи с происходящим, Марина ходит около дома и кличет кур: «Цып, цып, цып…» И опять непонятно: к чему это?

В «Чайке» во втором действии Маша среди разговора встает, идет «ленивою, вялою походкой» и сообщает: «Ногу отсидела…» Зачем это надо?

Таких «случайных» реплик у Чехова множество, они всюду, и диалог непрерывно рвется, ломается и путается в каких-то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах.

Все это вызывало недоумение. Удивляла кажущаяся несообразность, незначащая тематика и случайность многих диалогов и отдельных реплик действующих лиц.

Однако это недоумение может продолжаться лишь до тех пор, пока остается невоспринятым новый принципу, по которому происходит вовлечение и объединение этих, с виду не значащих мелочей.

Подобные диалоги и реплики в общем сценическом контексте у Чехова осуществляют свое назначение не прямым смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется.

Когда Чебутыкин, погруженный в газету, произносит: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа», — то эта ни к кому не обращенная фраза, конечно, не имеет никакого сообщающего смысла, а присутствует лишь как одно из выражений скучающего спокойствия, незанятости, рассеянности и вялости общей атмосферы.

Когда здесь же Соленый и Чебутыкин спорят о том, что такое чехартма и черемша; мясо ли, или растение вроде лука, — то этот летучий эпизод имеет значение не своею предметною темой, а лишь самым фактом своей пустячности и скрытым полураздраженным состоянием, какое в нем сказывается.

С другой стороны, вся среда, в какой находится данное лицо, тонирует множеством встречных настроений, взаимно перекрещивающихся, противоречащих или нейтральных, но в совокупности составляющих какой-то общий ансамбль, общий тонус бытового обихода в целом.

Внутреннее состояние отдельного лица накладывается на общую пеструю ткань и от нее получает свой особый {418} смысл, фон и рельеф. И реплики часто имеют не только собственное значение для данного говорящего лица, но, сказанные нейтрально, получают огромный перспективный смысл в освещении состояния других лиц, стоящих рядом.

Когда Марина среди молчания манит кур: «Цып, цып, цып», — то это является важным не для характеристики Марины, а для ощущения общих томительных будней, которые тяготят присутствующих здесь взволнованного Войницкого и скучающую Елену Андреевну.

В конце пьесы «Дядя Ваня» слова Марины: «Давно я, грешница, лапши не ела», — сами по себе не содержат ничего значительного и были бы излишни. Но в пьесе они говорят не только и даже не столько о благодушном желании Марины, сколько о той длинной веренице ровных, добрых, но тусклых дней и вечеров, в какие после пережитого вернулись дядя Ваня и Соня.

Способы воспроизведения скуки жизни у Чехова создавались не сразу и менялись и усложнялись сообразно задачам каждой пьесы в их особенности.

В пьесе «Иванов», характеризуя окружающую Иванова и Сашу духовную нищету и пустоту, Чехов крупными пятнами вводит в диалог заведомо скучные разговоры между гостями Лебедева (2‑е действие) или между гостями Иванова (начало 3‑го действия). В первоначальных редакциях пьесы таких разговоров было больше и пустота их выступала еще обнаженнее. Перед Чеховым вставала опасность, передавая атмосферу скуки, стать скучным и для зрителя. Эта опасность заставила поступиться некоторыми мотивами и эти эпизоды сократить[[406]](#footnote-407).

Впоследствии Чехов впечатление бессодержательности и скуки в бытовом течении жизни передавал без особого выделения заведомо скучного и неинтересного, а лишь касаясь его и косвенно указывая на состояние скучающих путем уловления жеста или интонации, скрывающих не только прямой, но и эмоционально-скрытый смысл внешне незначащей фразы.

Среди общего разговора Маша в «Чайке» встает и говорит: «Завтракать пора, должно быть *(идет ленивою, вялою походкой)*. Ногу отсидела… *(уходит)*». {419} И зритель чувствует не только состояние скучающей Маши, но и весь тон происходящей сцены среди привычного, многократно повторенного дня.

В «Дяде Ване», в финале второго действия, когда Елена Андреевна, взволнованная разговором с Соней о любви, о счастье, о своей судьбе, ждет ответа, можно ли ей будет играть на рояле, в саду стучит сторож; потом, по просьбе Елены Андреевны, он уходит, и в тишине слышится его голос: «Эй вы, Жучка! Мальчик! Жучка!» И это наложение нейтральной, спокойно-бытовой детали рядом с печалью о недающемся счастье открывает перспективу неостанавливающегося мирного равнодушия бытового потока: жизнь, знай себе, идет и проходит.

Благодаря подобным сопоставлениям и соотношениям бытовая деталь у Чехова приобретает огромную эмоциональную емкость. За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом[[407]](#footnote-408).

## 6

Откуда возникает конфликт? Кто и что составляет источник страдания?

Пока, не входя в содержание и в своеобразное существо чеховского конфликта, формулируем его лишь как противоречие между данным и желанным, то есть несоответствие между тем, что человек имеет, и к чему он стремится. Кто же и что создает этот разрыв между желанным и реальным существованием человека?

В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении различных людских интересов {420} и страстей. Там конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда — борьба воль, борьба с препятствиями и всякие перипетии.

В основе драматического конфликта там всегда лежит какой-либо общественно-бытовой порок. Конфликт слагается из столкновения здоровых, честных и чистых человеческих желаний с темной, порочной или злой силой. Виновниками конфликта являются или непосредственные «домашние» угнетатели, которые своим деспотическим поведением портят, уродуют жизнь окружающих, или пришельцы, носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв ради достижения своих корыстных и бесчестных целей.

Страдающий драматизм падает на бедность, зависящую от богатых людей, или на младших бесправных членов семьи угнетателя: на дочь, воспитанницу, реже на сына или на жену. Жертвами обмана являются честно-доверчивые люди, преимущественно женщины, почему-либо привлекшие интересы обманщиков и по побуждениям обманутых чувств оказавшиеся в его сетях.

К двум главным категориям действующих лиц (носители порока и их жертвы) добавляются пособники порока и разоблачители порока, защитники жертв. Остальные лица составляют дополнительный аксессуар, обслуживающий детали в движении пьесы. Все участники пьесы, в зависимости от ее содержания, представляют собою соответствующие «характеры» или «типы» с явной концентрацией определенной нравоописательной темы.

В результате получается известная целостность и ясность каждого лица в его внешней, сюжетной функции в его идейно-тематическом значении.

Все лица находятся в очевидной связи в их сочувственном или враждебном участии в главном событии. И все лица взаимно соотнесены в перспективе некой единой характеристической или нравоописательной морализующей темы.

{421} Менялись социальные отношения, менялись нравы, возникали новые пороки, ставились иные проблемы, по разному разрешались самые разнообразные идейные задачи, преследовались разные злодеяния и защищались разные ценности, но в основной схеме тип бытовой драмы оставался тот же, потому что всюду сохранялась нравоописательная, наставительная, обличительная и разоблачительная цель.

В полной структурно-драматической однородности находятся многочисленные пьесы о всяких хищниках, прожигателях жизни, любителях поживы на чужой счет. В связи с разложением крепостнического дворянства в пьесах появлялись такие искатели богатых невест, как Вихорев («Не в свои сани не садись»), Скакунов («Выгодная женитьба» Владыкина), Кречинский («Свадьба Кречинского»), Поль Брежнев («Не сошлись характерами»), Копров («Трудовой хлеб»), Дульчин («Последняя жертва»), Окоемов («Красавец мужчина») и др. Позднее и рядом с ними действовали дельцы-аферисты: Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Зильбербах («Новейший оракул» А. Потехина), Кукук («В мутной воде» А. Потехина), Большов («Выгодное предприятие» А. Потехина). Аналогичную роль играют обольстители-интеллигенты, моральные хищники: Мерич («Бедная невеста»), Агишин («Женитьба Белугина»), Евлампий («Старое по-новому» Невежина), Ашметов («Дикарка» А. Островского и Н. Соловьева) и др.

По характерам все эти лица различны, но их аналогичное положение в построении драмы совершенно бесспорно. Их присутствие создавало общий структурный тип пьес. От них поднимается движение действия. Каждый из них, находясь в центре пьесы, влечет за собою некий общий ансамбль действующих лиц и своим поведением определяет ход действия. Каждый хитростью обольщает жертву, вначале имеет успех, потом разоблачается. У каждого имеются свои сторонники, пособники и свои наиболее проницательные враги, которые в конце концов и приводят его к краху. Сходство в постановке характеристических и обличительных задач приводило к сходству и в принципах построения пьес. Иногда авантюрист эксплуатирует не добрые, а тоже порочные стороны людей (например, Глумов у Островского, Баркалов в «Блажи» Невежина, Зильбербах, {422} Кукук, Большов у Потехина), но от этого общий конструктивный тип пьесы не утрачивается, а лишь усложняется.

В близком сходстве с пьесами об авантюристах-хищниках находятся пьесы, где в основе движения лежат какие-либо происки, плутни, интриги («Свои люди — сочтемся», «На бойком месте», «Тяжелые дни», «Сердце не камень» А. Островского, «Вакантное место» А. Потехина, «Подкопы» Писемского, и др.). Исходная завязка здесь также создается преступным замыслом, который сначала имеет успех, а затем в ходе действия подвергается раскрытию. Сообразно взятым типологическим задачам начальные сцены строятся как демонстрация отправных намерений и ведущих качеств главных лиц. Последующие повороты в движении пьесы являются следствием постепенного разгадывания или раскрытия подлинных чувств и желаний, до времени скрытых и понимаемых ошибочно. Морализующий смысл пьесы вытекает из самого факта разоблачения обмана.

Во множестве пьес порок действует не силой обмана, а силою прямого угнетения или дурного морального влияния, ведущего к разложению жизненного благополучия и гибели.

В таких пьесах уже в начальных сценах вместе с характеристикой общих проявлений обличаемого зла сразу обозначается какое-нибудь частное обстоятельство или случай, который обостряет желания, создает и обнажает у действующих лиц прямую, конкретно-определенную целеустремленность. В «Бедности — не порок» — любовь Мити и Любови Гордеевны, в «Грозе» — отъезд Тихона и любовь Катерины к Борису, в «Доходном месте» — женитьба Жадова и Белогубова и проч. Взятый случай ставится в центр всей драматической конструкции как основной проявитель намеченных пьесой типических людских качеств и во всем дальнейшем движении пьесы остается единственным организующим ядром.

По содержанию эти центральные обстоятельства, составляющие сюжет пьесы, весьма различны. В связи с разными особенностями тематических, идейных и сценических требований ансамбль действующих лиц и их функции бесконечно варьируются. Однако при этом ни роль морализующей нравоописательной темы, ни централизующая функция главного события нисколько не теряются. Писатель намечает поразившее его зло в семейных нравах, в социальной жизни, в идейных течениях {423} и проч. и соответственно своему пониманию вбираете пьесу известный круг его проявлений: его источники, сферу его воздействия, гибельные последствия и проч.

В каждой из таких пьес присутствуют носители какого-то зла и его жертвы, с типологическими разновидностями тех и других. В пьесе, в сценах и эпизодах, показывается угнетающая или обольщающая сила обличаемого зла. В финале демонстрируется его несостоятельность или жизненная катастрофичность.

При такой устремленности, с разной тематикой, с разной широтой и глубиной охвата и понимания действительности, с разными сценическими способами типологических характеристик создавалась общая конструктивная однородность пьес Островского, Сухово-Кобылина, Писемского, Лескова, А. Потехина и др. Мелкие и теперь забытые драматурги-писатели с самых разных идейных позиций в основном преследовали подобные же задачи и по-своему пытались представить свои наблюдения и уроки (Худеков, Дьяченко, Острогорский, Ник. Потехин, Чернышев, Погосский, Прохоров, Чернявский, Штеллер и др.).

К концу века этот тип драмы совсем измельчал: пала общественная проблематика, оскудел художественный рисунок, образы стали подменяться разговорами, мораль превратилась в шаблоны и прописную банальность. Разъясняли, что богатство не составляет всего в жизни, что карточная игра вредна, что тиранство мужа преступно, что женское кокетство гибельно и порочно, что не следует жениться или выходить замуж из-за денег и проч. (см., например, Трофимов «Правые и виноватые», Е. Полуботок «В чем сила», П. Боборыкин «Ребенок», А. Трофимов «В золотой клетке», И. Ге «Второй брак», И. Ладыженский «Под властью сердца» и др.).

Пропаганда добродетели осуществлялась примерами гибельности эгоизма и моральной неустойчивости мужей и жен, а рядом выставлялись образцы идеальной безупречности (Северин «Супружеское счастье», «Наседка», Н. Рокшанин «Навстречу счастью», К. Назарьева «Два полюса», Тихонов «Лучи и тучи», Шпажинский «Все для себя», Нарский «А счастье было так возможно», Худеков «От безделья», В. Крылов «Баловень» и др.).

В некоторых пьесах Шпажинского, Невежина, Ладыженского и других чувствуются явные претензии на психологическую углубленность. Поведение героев осложняется {424} внутренними конфликтами. Зло жизни ставится в зависимость не от предвзятых порочных намерений, а от слабости и непрочности моральных принципов, от нравственной шаткости героя, от непоследовательности его поведения по «слабости характера». Хороший человек вдруг сбивается, впадает в соблазны и в результате делает много бед для окружающих («Друзья детства», «Вторая молодость», «Неумолимый суд» Невежина, «Наш друг Неклюжев» А. Пальма, «Простая история» Шпажинского и др.).

Морализующий смысл пьес при этом сохраняется. В действиях слабого и неустойчивого человека сказывается рука влияющего на него и руководящего порока. Для Готовцева таким заразителем является Теплова («Вторая молодость»), для Курбатовского — Горостаева («Друзья детства»), для Неклюжева — увлекшая его женщина-интриганка («Наш друг Неклюжев»). Пороки понимаются различно: иногда порицается излишняя самонадеянность («Непогрешимый», «Неумолимый суд» Невежина), иногда, наоборот, осуждается излишняя уступчивость («Жертва» Шпажинского) и проч.

Так или иначе всюду несчастье людей в источнике возводится или к корыстным притязаниям нечестных людей, или к слепой ошибочности нравственных понятий. Пороки и добродетели ясно разграничены.

## 7

У Чехова иначе. Исходный принцип критики действительности у Чехова совсем иной. Его первая зрелая пьеса — «Иванов», — разрешая общественно-типологическую задачу, в то же время была полемически направлена против предвзятого и поспешного суда над людьми.

Иванов совершает ряд поступков, по своей внешней видимости естественно вызывающих моральное возмущение. И Иванова все осуждают. Рядом с этим, путем двойного освещения Иванова, извне и изнутри, пьеса своим ходом предостерегает от привычных моральных оценок и призывает к более усложненному пониманию тех причин, мотивов и побуждений, какие владеют поведением человека.

Разъясняя смысл образа Львова, главного обвинителя Иванова, Чехов писал А. С. Суворину: «Он воспитался {425} на романах Михайлова; в театре видел на сцене “новых людей”, то есть кулаков и сынов века сего, рисуемых новыми драматургами, “людей наживы” (Пропорьев, Охлябьев, Наварыгин и проч.). Он намотал себе это на ус и так сильно намотал, что, читая Рудина, непременно спрашивает себя: “Подлец Рудин или нет?” Литература и сцена так воспитали его, что он ко всякому лицу в жизни и в литературе подступает с этим вопросом… Если бы ему удалось видеть Вашу пьесу, то он поставил бы Вам в вину, что Вы не сказали ясно: подлецы ли гг. Котельников, Сабинин, Адашев, Матвеев или не подлецы? Этот вопрос для него важен. Ему мало, что все люди грешны. Подавай ему святых и подлецов!» (14, 271 – 272).

Вместо прямой морализации в пьесе «Иванов» в эмоционально-оценочном освещении героя выдвинута мысль о невольной вине, когда человек делается виновником чужого несчастья, совсем этого не желая[[408]](#footnote-409).

Иванов болен, и в его болезни виновата сама действительность. Мысль пьесы состоит в том, что негодность и жизненная непривлекательность Иванова вызваны не какими-либо его морально-отрицательными качествами, а теми жизненно-объективными условиями, в каких он оказался.

«Я хотел соригинальничать, — писал Чехов брату по поводу “Иванова”, — не вывел ни одного злодея, ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого не обвинил, никого не оправдал» (13, 381).

Во второй пьесе — «Леший» — Чехова опять занимала та же мысль. Пьеса воюет против невнимательного отношения людей друг к другу, против предвзятых ярлыков и штампов, которые побуждают осуждать людей без всяких действительных оснований. Все взаимные подозрения и обвинения, какие в конце концов привели к беде, в действительности оказались неверными. И все жалеют о своей ошибке (кроме Серебрякова, самого {426} тупого и самодовольного из всех; в первой редакции пьесы и он раскаивается).

Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна.

В «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом саде» «нет виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью. Кто виноват, что Медведенко любит Машу, а она его не любит, любит Треплева, а тот ее не любит, любит Заречную, а Заречная любит Тригорина и т. д.? Кто виноват, что писательская и артистическая деятельность сама по себе не составила счастья Треплева и Заречной? Кто виноват, что Войницкий считал Серебрякова кумиром, заслуживающим жертвы всей жизни, а он оказался пустым человеком, и жизнь Войницкого ушла напрасно? Кто виноват, что Астров не имеет того чувства к Соне, какое составило бы ее счастье? Кто виноват, что Астрова измучила, духовно изуродовала глухая и глупая жизнь и чувства его выветрились понапрасну? Кто виноват, что сестры Прозоровы, вместо отъезда в Москву, погрязают все глубже в серость и туман провинциальной жизни? Кто виноват, что их знания и светлые чувства не находят себе применения и вянут зря? Кто виноват, что Раневская и Гаев по своему морально-психическому состоянию не могут воспользоваться благожелательными советами Лопахина? Кто виноват вообще в том, что действующие лица «Вишневого сада» кружатся в одиноком страдании, друг друга не понимают и понять не могут? Кто виноват, что хорошие чувства и душевное расположение людей друг к другу здесь не дают согретой радости и жизнь остается серой, грязной, несчастливой и печальной? Нет виноватых. Нет виноватых, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников, нет и не может быть борьбы. Виновато сложение обстоятельств, находящихся как бы вне сферы воздействия данных людей. Печальная ситуация складывается вне их воли, и страдание приходит само собою.

Это не значит, что у Чехова совсем нет суда над людьми, нет различения людских достоинств и недостатков, нет указания на человеческое поведение как на источник дурного. Все это есть. Но зло у него действует без прямой волевой активности, а лишь как некий {427} непроизвольный плод жизни (но оно все же зло). Даже в самых отрицательных действующих лицах у него на первый план выступает не их воля, а характер их чувств, какие им свойственны. Не их волей создается действие пьесы. Дурные люди здесь только ухудшают положение, плохое уже само по себе. А лучшие оказываются бессильными. Масса житейских обиходных мелочей опутывает человека, он в них барахтается и не может от них отбиться. А жизнь уходит безвозвратно и напрасно, непрерывно и незаметно подсовывая свое, чего людям не надо. Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы.

## 8

В чем состоит содержание конфликтного состояния?

В общей форме оно выше было определено как противоречие между данным и желанным. Но в таком определении еще отсутствует чеховская специфика. Противоречие между данным и желанным имеется повсюду, на этом строится всякая пьеса. У Чехова фиксируется некая своя специфическая сфера желанного.

В прежней, дочеховской бытовой драме желанное намечается в освобождении от того порока, который мешает жить. Каждой данной пьесой исправление жизни мыслится лишь в пределах тех границ, которые охватываются данным содержанием взятого зла. Жизненная судьба людей рассматривается только с той стороны, которая непосредственно подвержена вмешательству и воздействию данного порока. Индивидуальные желания действующих лиц целиком укладываются в эти границы. Снимается действие порока, и счастье устраивается. Разрушительные воздействия порока могут оказаться настолько глубокими, что восстановление «нормы» оказывается уже невозможным, тогда происходит катастрофа. Но то или иное устроение судьбы людей и в этих случаях остается в тех же тематических ограниченных пределах.

Так происходит во всех пьесах Островского. Едва ли тут нужны примеры. То же видим и у других драматургов, о каких была речь выше.

{428} Индивидуально-конфликтное состояние персонажей Чехова всегда отправляется тоже от какого-либо совершенно конкретного невыполненного или невыполнимого желания. В «Чайке» это тоска о неразделенной любви, о радости писательской или артистической славы. В «Дяде Ване» вместе с мотивом желанной, но не осуществимой любви (у Войницкого, у Сони, у Астрова, у Елены Андреевны) в главном фокусе выступает страдание от сознания невозвратно и безрадостно прожитой жизни. В «Трех сестрах» зовущее конкретное желанна обозначено как стремление вырваться из провинции в Москву. В «Вишневом саде» ближайшие конкретные желания связаны с ожидаемой переменой в судьбе усадьбы.

Однако нетрудно видеть, что эти, вполне конкретно обозначаемые стремления не обнимают собой всего содержания переживаемого томления о лучшем. С каждым из этих частных желаний всегда соединяется ожидание перемены всего содержания жизни. Вместе с мечтою о выполнении данного желания живет в душе каждого тоска об удовлетворении более общих светлых и поэтических запросов, охватывающих всю жизнь. Страдание каждого состоит в том, что эти высшие стихии души не находят себе никакого применения и таятся в далеких интимных мыслях и грезах. Данные частные желания имеют всегда расширенный смысл и являются лишь поводами, где наиболее ясно открываются внутренние тоскующие призывы к иному, светлому существованию, в каком нашли бы свое осуществление какие-то высшие поэтически-прекрасные скрытые мечты.

В тоске Маши Шамраевой и Сони, в запоздалых порывах Войницкого и Астрова, в непрерывно зовущем стремлении сестер Прозоровых переехать в Москву живет страдание от общей серости и бессодержательности имеющейся жизни. Всем им хочется совсем перевернуть, отбросить настоящее и выйти к каким-то новым и светлым просторам.

Когда Нина Заречная стремится быть актрисой, с этим у нее соединяется представление о некоем высшем духовном счастье, какое простым смертным не дается и о котором грезит человек лишь откуда-то издали. Столь же многообразно и далеко зовущую грезу для Прозоровых составляет Москва, чем и как она наполнит их жизнь, — об этом нет речи.

{429} В фокусе пьесы находится само наличие душевной неуспокоенности, тревоги, чувства жизненной неполноты, порыв и ожидание чего-то лучшего. Конкретные формы, в каких выливается и сосредоточивается это желание, у разных лиц разные, у всякого свои. Всякий по-своему хочет и ждет хорошего. И у всякого по-своему выражается его внутренняя тревога и неудовлетворенность: у Тузенбаха иначе, чем у Вершинина, у Соленого еще иначе, у Андрея Прозорова опять иначе и т. д. Но у всех у них их частные желания соединяются с общим стремлением пожить какой-то другой жизнью, и ощущение собственного частного неустройства является лишь поводом к ощущению общей серости и нескладности жизни.

В «Вишневом саде» эта включенность личных и частных порывов в чувство общей неустроенности жизни представлена еще ясней. Судьба усадьбы всех по-своему интересует, но за этим частным моментом у всех мыслятся и чувствуются желания более общего характера. В роли Пети Трофимова это само собой очевидно. Раневская страдает не только об утрате усадьбы, но и о всей своей неудавшейся жизни. И даже Лопахин в своих мечтах о дачах, в конечном счете, грезит о каком-то общем коренном изменении жизни: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь…», «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами по-настоящему быть должны великанами». Страстное и открытое выражение этот порыв к конечному всеобщему счастью получает в лирических концовках пьес, в словах Сони, Ольги, Ани.

На протяжении пьесы Чехов непрерывно держит эту перспективу возвышенных поэтических желаний. Эти желания не получают вполне точного обозначения, они не доведены до конца, они лишь намечены и звучат лишь как общая эмоциональная тоскующая тональность. Люди говорят и тоскуют о счастье, но о каком счастье, в каком содержании мыслится оно, — это остается невысказанным. Ясно только, что речь идет о жизни в целом.

Включение зрителя в эту возвышенную атмосферу желаний осуществляется разными путями. Этому служат и вещи, и звуки, и слова людей с виду о самом разном, но внутренне, по эмоциональному тону, очень близком {430} и однозначном: о любви, о счастье, о природе, об искусстве, о прошедшей жизни и проч. Бывают и теоретические разговоры, но они чаще всего ничем не кончаются; оборванные, они быстро повисают в воздухе. Их значимость заключается не столько в теоретическом содержании, сколько в просящем и томящем чувстве, каким они вызваны. Они лишь симптомы общего для всех недовольства и порыва, может быть, не всегда, не вполне и не всеми одинаково осознанного.

Возвышенным желаниям противостоит жизнь в ее текущем сложении.

Рядом со смутным ощущением зовущего и обещающего счастья будничный обиход предстает в пьесах Чехова всегда как что-то бедное, унылое, скучное, лишенное действительной жизни. Привычные и повторяющиеся мелочи приобретают томительный вес и силу.

## 9

Следующий вопрос — вопрос о движении трагизма, о его развитии в пьесе. В чем состоят те поступательные изменения в ситуациях, которые составляют то, что мы называем «развитием действия»?

Очень характерно для Чехова, что в движении пьесы, в выборе моментов, происходящих на сцене, а не вне сцены, он ориентируется на то, что в жизни бывает наиболее постоянного, что заполняет промежутки времени в их наиболее длительном наполнении. В сценическую ткань Чехов вовлекает преимущественно те положения, которые составляют наиболее общую окраску жизни.

Самое начало пьесы застает действующих лиц уже в состоянии привычной, тягучей, давно образовавшейся неудовлетворенности. Пути, источники и причины сложения отягощающих обстоятельств находятся где-то далеко в прошлом. Состояние жизненной духовной неустроенности стало уже хроническим, влекущимся изо дня в день. От этого страдание не перестает быть страданием, но приобретает особый тон и свои особые, сдержанные формы выражения. Скрытое лишь моментами прорывается и становится заметным.

В «Чайке» все, кроме Нины Заречной и отчасти Треплева (и Аркадиной, которая всегда довольна), к началу {431} первого действия давно уже не живут, а лишь тер: пят жизнь, не имеют счастья и лишь тоскуют и грустят о нем. В «Дяде Ване» то положение, в котором оказался Войницкий, образовалось давно и теперь при возникшем чувстве к Елене Андреевне получило лишь особое обострение. Астров давно грустно привык к скучно-холодному и изнуряющему следованию своих постоянных будней и уже хорошо знает о непоправимости и безнадежности своего состояния. Соня тоже томится давно. Сестры Прозоровы давно и привычно тоскуют о Москве. В «Вишневом саде» положение «несчастливого» существования тоже для каждого определилось самою жизнью уже давно.

Дальнейшее движение пьес состоит в перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий.

Возникающие надежды на счастье или хотя бы на некоторое улучшение положения вызывают у разных действующих лиц поступки, составляющие некоторые события. Но эти события всегда остаются в пьесе без разработки. Чехов быстро возвращает своего героя к новому, уже опять длительному бытовому состоянию. Кратковременное событие, вызванное увлечением героя каким-то новым намерением, само по себе в пьесе отсутствует, происходит за кулисами, а в сценах это сказывается лишь в последующем длительном, вновь установившемся бытовом итоге.

В «Чайке» меняется судьба Нины Заречной. Возникают иллюзии счастья, происходит попытка осуществления этих надежд (сближается с Тригориным, становится актрисой) и затем обнажается их ошибочность: надежды оказываются ложными, счастья и там, в конце концов, не получилось. На сцене момент хотя и мгновенной, хотя и иллюзорной радости отсутствует (любовь Заречной и Тригорина), а дается лишь итог — возврат к будничному страданию. Ложное счастливое возбуждение уже пережито, наступили будни терпения, и с этими новыми печальными буднями Нина возвращается на сцену. Маша Шамраева из действия в действие каким-то новым шагом надеется преодолеть свое тоскующее состояние (выходит замуж, опять вне сцены), но исправления нет, безрадостное состояние только отягощается, и ровные дни постоянной печали для нее не имеют конца.

{432} В «Дяде Ване» событий почти нет. Чувство Войницкого к Елене Андреевне является лишь фактом окончательного прояснения и осознания безысходности и непоправимости его судьбы. Бороться ему не с кем и не с чем. Выстрел в Серебрякова явился лишь косвенным выражением досады за свою уже раньше понятую ошибку жизни. Его безрадостная жизнь должна оставаться тою же, что и прежде. И пьеса быстро восстанавливает его в прежних, внешне ровных горьких буднях. То же относится и к Соне. Астров с самого начала знает непоправимость своего положения, и его драма проходит в тонах улыбки и горькой иронии над самим собою. «Весь смысл и вся драма человека внутри, — говорит Чехов по поводу “Дяди Вани”. — Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай»[[409]](#footnote-410).

В «Трех сестрах» мечты сестер Прозоровых о Москве с каждым действием отодвигаются все дальше и дальше, и жизнь становится все тяжелей и беспросветней. И опять, как в «Чайке», моменты возбуждения от первоначального осуществления новых надежд происходят вне сцены, и уже после крушения иллюзий герой возвращается на сцену. Ирина надеется на оживление, когда пойдет работать. Она становится телеграфисткой, потом служит в городской управе. Опускаются дни, когда для нее все было новым и являлось каким-то исключением из привычно будничного настроения. В сценической демонстрации берется опять состояние, когда новое положение уже стало будничным, привычно серым, тягостным, когда стало ясным, что происшедшие изменения нисколько не прибавили радости.

Андрей женился на Наташе. И опять на сцене нет события, когда оно внове; сценической разработке подвергается опять лишь его безрадостный результат, то есть то состояние, когда иллюзии уже исчезли и наступила постылая будничная ровная длительность ненужно уходящей жизни.

При этом и печальную сторону жизни Чехов берет не в момент первоначального горя, а в бытовом постоянстве. Горькая мысль, горькое чувство, горе человеческое {433} у Чехова взято не тогда, когда они новы, а тогда, когда они вошли уже внутрь, стали принадлежностью длящегося привычного самочувствия и от других закрылись внешне обиходным бытовым поведением.

В результате движение чеховского действия приобретает исключительную сложность. В протекании общей жизни сохраняется тонус обыкновенности во всем строе и ходе для всех общего и привычного порядка жизни. Но в каждом лице при этом вскрывается свое страдание. Отсюда в сценическом построении действия возникала столь характерная для Чехова множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов.

Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни. Внешне все остается «обыкновенным». Страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, то есть участвует в общем обиходе, как все. И в этом двойном облике проходит каждое лицо соответственно своей роли, характеру и положению.

## 10

Разрешение конфликта находится в соответствии со всею спецификой его содержания. Финал окрашен двойным звучанием: он и грустен и светел.

Если переживаемый драматизм является принадлежностью всего уклада жизни, если индивидуально виноватых нет, то выхода к лучшему можно ждать только в коренном перевороте жизни в целом. Приход лучшего зависит не от устранения частных помех, а от изменения всех форм существования. И пока такого изменения нет, каждый в отдельности бессилен перед общей судьбой.

Поэтому в финале герои Чехова улучшения в своей участи не получают. Для всех жизнь остается унылой и серой. При этом все пьесы оканчиваются выражением страстной мечты и веры в будущее.

В каждой пьесе подчеркивается уверенность, что со временем жизнь станет иной, яркою, радостною, богатою светлыми чувствами. Жизнь пока остается малорадостной только для этого времени и только для этих пока еще слабых людей.

{434} Каждая пьеса зовет к самоотверженному и деятельному созиданию новой жизни. Об этом говорят Нина Заречная, Астров, Соня, Тузенбах, Вершинин, Ирина, Трофимов. Все призывают терпеливо и мужественно работать для лучшего будущего. И с каждой пьесой призывные обещания светлого будущего возвещаются с возрастающей настойчивостью и конкретностью. В «Трех сестрах» и еще более в «Вишневом саде» говорится уже об общественном сдвиге, непосредственно направленном к полному переустройству всех форм старой жизни. Скепсис Чехова касается лишь сроков и ближайших возможностей ожидаемого переворота, но нигде не распространяется на самую мысль о необходимости, благотворности и неминуемости этого переворота.

Двойное эмоциональное звучание в финале (грусть о настоящем и светлые обещания будущего) синтезирует итог того суда над действительностью, который осуществляется движением всей пьесы: нельзя мириться с тем, чтобы люди жили без радости, чтобы все, что имеется в человеке живого и поэтического, оставалось без всякого применения, бессильно умирало внутри, без выхода, в постоянной, скрытой и тоскующей печали; жизнь должна измениться, должна стать «прекрасной», надо строить такую жизнь, надо работать, «человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней».

## 11

Все сказанное позволяет считать, что своеобразные особенности драматургии Чехова создавались в зависимости от особого содержания открытого им драматического конфликта как принадлежности жизни его времени. Отсюда и надо искать объяснения этого своеобразия как исторической принадлежности его эпохи. То обстоятельство, что Чехов обратил внимание именно на данный конфликт, было порождено состоянием общественной жизни, находившейся в его кругозоре.

В его пору, когда среди интеллигенции, в силу идейного бездорожья, господствовали интересы личного благополучия, когда в обстановке общественного упадка не было выхода к широким общественным задачам, когда побеждающей силой были узкое обывательство и {435} мещанская успокоенность, в эту пору больше чем когда-нибудь должна была проявиться несостоятельность и тягостность замкнутого идейно не оплодотворенного существования. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах своего существа в такие жизненные рамки не укладывается, что для более чутких людей обывательское спокойствие не может составить счастья, что так называемые «малые дела» не могут дать действительного удовлетворения и что под видимостью ровной и мирной жизни кроется постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний.

Если в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, то в обстановке общественного упадка человек оказывается предоставленным самому себе и не находит опоры для преодоления внутренней личной неустроенности. Отсутствие объединяющего общественного возбуждения лишает людей общего поля для совместных увлекающих усилий и создает особую сосредоточенность на узкой индивидуально-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной разрозненности и бессилия.

В мирных буднях жизни Чехов увидел постоянное присутствие этих больных противоречий. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее ощутимому выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Отсюда возникало то иное, что определяет и составляет в основном главное существо чеховской драматургии.

Не только в идейном, но и в структурном отношении в пьесах Чехова имеется много общего с его повестями и рассказами. Иначе и не могло быть при общности отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни. Раскрытие этих аналогий позволит представить высказанные здесь наблюдения в большей полноте и законченности[38](#_e_n_38).

# **{****436}** Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях[39](#_e_n_39)

## 1

Пьеса «Иванов» в первом законченном тексте была написана Чеховым в конце сентября и начале октября 1887 года.

Ближайшим поводом к написанию пьесы послужил разговор Чехова с Ф. Коршем, владельцем одного из московских театров, и его актерами. Чехов об этом писал М. В. Киселевой 13 сентября 1887 года: «Два раза был в театре Корша, и оба раза Корш убедительно просил меня написать ему пьесу. Актеры уверяют, что я хорошо напишу пьесу, так как умею играть на нервах» (13, 365). В начале октября пьеса была уже написана (13, 369)[[410]](#footnote-411). Чехов писал брату об исключительно коротком сроке, в течение которого пьеса была написана: «Пьесу я написал нечаянно, после одного разговора с Коршем. Лег спать, надумал тему и написал. Потрачено на нее 2 недели или, вернее, 10 дней, так как были в двух неделях дни, когда я не работал или писал другие» (13, 372)[[411]](#footnote-412).

{437} Сам Чехов вначале был, видимо, очень доволен своею пьесой, и он быстро ее продвинул для театральной постановки. «Пьеса у меня, — писал он брату, — вышла легкая, как перышко, без одной длинности. Сюжет небывалый. Поставлю ее, вероятно, у Корша…» (13, 378). Вскоре Чехов уже сообщал брату об условиях, на каких пьеса была им передана в театр Корша для постановки на сцене (13, 378).

О том же писал Чехов 27 октября 1887 года Н. М. Ежову: «Условие с Коршем уже подписано. Иванова будет играть Давыдов, который, к великому моему удовольствию, в восторге от пьесы, принялся за нее горячо и понял моего Иванова так, как именно я хочу… Если верить таким судьям, как Давыдов, то писать пьесы я умею. Оказывается, я инстинктивно, чутьем, сам того не замечая, написал вполне законченную вещь и не сделал ни одной сценической ошибки. Из сего проистекает мораль: “Молодые люди, не робейте”» (13, 388).

Впервые пьеса была поставлена на провинциальной сцене, в Саратове с Андреевым-Бурлаком в одной из главных ролей[[412]](#footnote-413).

В московском театре Корша пьеса была поставлена 19 ноября 1887 года в бенефис Н. В. Светлова, игравшего роль Боркина.

## 2

В первой редакции уже вполне определились и идейная концепция пьесы, и возникающее отсюда ее конструктивное своеобразие. Это своеобразие, в свою очередь, во многом объясняет характер тех откликов, какие последовали на пьесу со стороны публики и театральных рецензентов, и направление тех поправок и переделок, какие Чеховым делались в пьесе во второй редакции[40](#_e_n_40).

В прежней драматургии драматический конфликт строился на противоречиях между действующими лицами, интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжелого драматического положения являлась нравственная {438} порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных.

В составе действующих лиц всегда были налицо виновники и их жертвы. Виновниками были или домашние угнетатели, или пришлые носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв, ради достижения корыстных и бесчестных целей. Так или иначе источником беды являлась морально порочная воля[[413]](#footnote-414).

Метод критики действительности в пьесах Чехова совсем иной.

В «Иванове» источником драматического положения героя (Иванова) является не какое-либо частное обстоятельство и не отдельные люди, а вся действительность в целом. Иванова губит его «болезнь», причиной которой является общее сложение условий, притупивших его желания, сломивших его волю, поселивших в его душе безверие и чувство беспросветности. В борьбе с дурно устроенной действительностью у Иванова не хватило сил, он быстро «утомился». Отсюда возникают все дальнейшие особенности его поведения.

Не касаясь вопроса о том, насколько удовлетворительно такое объяснение общественного типа[[414]](#footnote-415), подчеркнем лишь драматургические следствия, какие вытекали из такой постановки драматического лица.

В содержании драматического конфликта при такой ситуации устранялось положение прямой виновности. В дальнейшем движении пьесы сам Иванов оказывается виновником чужих несчастий (судьба Анны Петровны и проч.), но это уже виновник без вины, так как бедствия и несчастья происходят не от его дурных намерений, а от таких чувств и настроений, в которых он «не властен».

И дело тут не только в том, что поступки и поведение Иванова оказываются генетически детерминированными. Объяснение причин нравственного состояния действующего лица бывало и раньше У Островского, например, {439} Юсов генетически объяснен в своей чиновничьей морали. Тем не менее дурно направленная воля, хотя бы и причинно объясненная, у Юсова все же остается. Она и подвергается отрицательной оценке. У Иванова нет дурно направленной воли, у него нет плохих, морально низких целей. Для Островского Юсов — это жизнью выработавшийся морально порочный характер. Для Чехова Иванов не является морально порочным, он жизненно негоден («болен»), но он, если выразиться языком Львова, не «подлец».

Драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*.

Все движение пьесы развертывается в двух планах: при нагнетании внешней, видимой виноватости героя, тут же рядом, в освещении этого героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается. Иванов совершает ряд поступков, дающих поводы к обвинениям его в моральной низости. Обвинения и подозрения нарастают и сейчас же параллельным раскрытием внутреннего состояния Иванова разъясняются в их ложности. Вся пьеса написана в этой двухсторонней перспективе. Для создания ложной репутации Иванова в пьесу вводятся обстоятельства, дающие прямой повод видеть в его поведении корыстные расчеты. Анна Петровна имеет богатых родителей, от которых Иванов при женитьбе на ней мог надеяться получить большое приданое и не получил. В отношении с Сашей и семьей Лебедевых тоже вплетается возможная денежная заинтересованность Иванова (денежный долг матери Саши и возможные надежды на богатое приданое). Кроме того, благодаря присутствию Боркина с его проектами, открываются многочисленные поводы к обвинению Иванова в бесчестных способах наживы. Все это дает пищу сплетням и пересудам и в конце концов приводит доктора Львова к решающему приговору: Иванов — подлец. В то же время параллельно идущее освещение Иванова изнутри показывает, что он совсем не таков.

В этой линии сценического изображения Иванова осуществляется полемика Чехова с предвзятостью поспешных и ложных оценок («В каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или по двум-трем внешним признакам…» и проч.).

{440} Но это лишь одна сторона идейно-тематического содержания пьесы. Конфликтное состояние Иванова заключается не только в ложных сплетнях и пересудах, какие поднимаются вокруг него. Иванов действительно негоден перед жизнью. И это составляет его внутреннюю драму. Следствия его «болезни» ужасны и для него и для окружающих (судьба Сарры и проч.). Все это ужасное находится вне его воли, но от этого не перестает быть ужасным. Он не виноват, виновата жизнь, которая привела его в негодность. Но он все же негоден, вреден, непривлекателен и проч. Вот мысль Чехова.

Тема невольной вины присутствует и в рассказах Чехова. О герое рассказа «Верочка» (1887) сказано: «Первый раз в жизни ему приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытывать на самом себе положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания».

В сходной ситуации построена и пьеса «Иванов». Подбором сюжетно-конструктивных деталей здесь сильнее выдвигается кажимость виновности с тем, чтобы, потом ее снять, то есть объяснить положение причинами, выходящими за пределы индивидуально-волевой направленности. Виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл.

Новую сторону драматической трактовки действительности в пьесе «Иванов» Чехов сам отметил в письме к Ал. П. Чехову: «Современные драматурги начиняют свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойди-ка найди сии элементы во всей России! Найти-то найдешь, да не в таких крайних видах, какие нужны драматургам… Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного ангела (хотя не сумел воздержаться от шутов), никого ни обвинил, никого не оправдал…» (13, 381).

Как видно из всего сказанного выше, слова: «никого не обвинил, никого не оправдал» говорят не об отсутствии авторского суда над людьми и жизнью, а лишь о более усложненной точке зрения, где различается качество субъективно-моральной настроенности лица и объективно-результативная значимость его поведения. То и {441} другое в оценке может не совпадать. И оценочное отношение автора к действующему лицу оказывается непривычно усложненным, хотя, в сущности, вполне определенным и ясным по своему смыслу.

## 3

Первые театральные представления пьесы (ноябрь 1887 г.) вызвали большое оживление и споры. После первого спектакля Чехов писал брату Александру Павловичу: «Театралы говорят, что никогда они не видели в театре такого брожения, такого всеобщего аплодисментошиканья, и никогда в другое время им не приходилось слышать столько споров, какие видели и слышали они на моей пьесе» (12, 393).

Рецензент «Нового времени» отмечал: «Буря аплодисментов, вызовов и шиканья — таким смешением похвал и протестов не дебютировал ни один из авторов последнего времени»[[415]](#footnote-416).

М. П. Чехов в воспоминаниях сообщал: «Успех спектакля был пестрый: одни шикали, другие, которых было большинство, шумно аплодировали и вызывали автора, но в общем “Иванова” не поняли и еще долго потом газеты выясняли личность и характер главного героя»[[416]](#footnote-417).

Содержание рецензий показывает, в чем состояло главное недоумение и смущение ценителей пьесы. Даже в наиболее сочувственных рецензиях вместе с бесспорным признанием авторского таланта сказывалось непонимание главного образа пьесы — Иванова. Смысл отдельных картин и ведущая идейная основа всей пьесы в целом оставались неясными и многими толковались совсем превратно.

Новое, усложненное освещение главного лица вызывало в критике недоумение. Рецензенты, привыкшие к упрощенным моральным оценкам, упрекали автора в неясности характера Иванова: положительное ли это лицо или отрицательное?

Наиболее видный театральный критик С. Васильев писал о пьесе как о выдающемся факте театральной {442} жизни, выделяющемся сразу своею «свежестью» и «несомненной талантливостью автора». Критик находил в пьесе «много ошибок неопытности и неумения», «но, — прибавлял он, — уже большая заслуга в том, чтобы в продолжение 4‑х актов держать зрителя в состоянии постоянной бодрости и постоянного интереса». Главное неудовольствие критика вызывалось тем, что для него был неясен образ Иванова. «Я до конца, — писал он, — дожидался разъяснения мне автором характера Иванова. Разъяснения этого не последовало»[[417]](#footnote-418).

Некоторые рецензенты считали, что Иванов страдает только от сплетен и пересудов и что Чехов целиком защищает его поведение и настроение. В «Новом времени» об Иванове писали: «Это — заурядный человек, честный, но не сильный характер… В нем много хороших задатков, но они понятны и видны только близким, любящим людям… Сплетня пользуется этим и измучивает, добивает скандалом»[[418]](#footnote-419). Другие критики, отождествляя автора с Ивановым, осуждали Чехова зато, что он лицом Иванова внушает публике безнравственные понятия. П. Кичеев видел в пьесе «бесшабашную клевету на идеалы своего времени» и «грубо-безнравственную, нагло-циническую путаницу понятий»[[419]](#footnote-420). Критик «Русского курьера» говорил о «грубом незнании психологии», о «беспардонном лганье на человеческую природу» и проч.[[420]](#footnote-421)

## 4

В конце 1888 года Чехов подверг пьесу переделке[[421]](#footnote-422).

Поводом к переделке была просьба режиссера петербургского Александринского театра Ф. А. Федорова-Юрковского предоставить «Иванова» для спектакля в его бенефис. В октябре 1888 года Чехов писал А. С. Суворину: «Читал я своего “Иванова”. Если, думается мне, написать другой IV акт, да кое-что выкинуть, да вставить один монолог, который сидит у меня в мозгу, то пьеса выйдет законченной. К рождеству исправлю и {443} пошлю в “Александринку”» (14, 190 – 191). В том же октябре Чехов сообщал ему же: «В “Иванове” я радикально переделал 2‑й и 4‑й акты. Иванову дал монолог, Сашу подвергнул ретуши и проч. Если и теперь не поймут моего “Иванова”, то брошу его в печь и напишу повесть “Довольно!”» (14, 180). По-видимому, у Чехова с адресатом был разговор об изменении названия пьесы, и Чехов добавляет: «Названия не изменю. Неловко. Если бы пьеса не давалась еще ни разу, тогда другое бы дело» (14, 180). 17 октября тому же адресату Чехов писал об «Иванове»: «Выходит складно, но не сценично. Три первых акта ничего» (14, 247). 19 декабря Чехов посылает новый текст «Иванова» А. С. Суворину для передачи заведующему репертуаром Александринского театра А. А. Потехину: «Коли есть охота, прочтите, а коли нет, сейчас же пошлите Потехину… Теперь мой г. Иванов много понятнее» (14, 251).

При исправлении пьесы Чехов больше всего был занят разъяснением лица Иванова. Чехову важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым.

В начале шестого явления третьего действия был вставлен большой монолог Иванова (он остался в окончательном тексте). Монолог помещен рядом с тем местом, где Иванов, в разговоре с Лебедевым, в объяснение своего состояния, говорит об «утомлении», сравнивая себя с работником Семеном, взвалившем на себя непосильную ношу. Чтобы сочувствие к Иванову, как к «больному», раздавленному жизнью, не было принято за сочувствие к содержанию его пессимистических настроений, Чехов во вновь написанном монологе заставляет Иванова говорить в большей мере, чем прежде, о своей негодности, несостоятельности и непривлекательности: «Нехороший, жалкий и ничтожный я человек…» и проч. Но в то же время, чтобы это признание жизненной непригодности не ставилось в зависимость от моральных качеств Иванова, сейчас же указывается, что Иванов сам оценивает свои настроения как что-то дурное, но не может их победить. Он чувствует себя виновным в том, что ничему «не верит», что «в безделье проводит дни», что хозяйство его «идет прахом», что разлюбил Сарру, что чувства его обманывают, что он стал «груб, зол, не похож на себя» и проч., — но он не может справиться с собою. «Что же со мною? В какую пропасть {444} толкаю я себя? Откуда во мне эта слабость?.. Не понимаю, не понимаю» и проч.

В последующей беседе Иванова с Сашей (явление седьмое) самоосуждение Иванова во второй редакции высказывается ярче и категоричней, чем в первой: «Мое нытье внушает тебе благоговейный страх, ты воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета, а, по-моему, эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами, может служить хорошим материалом только для смеха и больше ничего!» и проч. Этих слов в первой редакции не было. Не было здесь и особого объяснения возможности любви Саши к Иванову как к человеку, который, в сущности, не должен был бы вызывать любовь. И опять здесь же подчеркивается, что он в своих чувствах и настроениях не виноват.

Для разъяснения того же положения Иванова как невольного виновника был изменен конец четвертого акта. В заключительной сцене пьесы в первой редакции Иванов, после того как Львов объявляет его «подлецом», умирает от потрясения, не произнося никаких слов, кроме: «За что, за что…» Во второй редакции Иванов произносит большой монолог, где объясняет себя опять в той же двусторонности: он «… жалок, ничтожен, вреден, как моль», но не от него это зависит — он быстро утомился: «веры нет, страсти потухли, я разочарован, болен», «Горе тем людям, которые уважают и любят таких, как я, ставят их на пьедестал, молятся, оправдывают их, страдают…», «Презираю я себя и ненавижу…» и проч.

Вместе с разъяснениями непривлекательности настроений Иванова во второй редакции усилилась мысль о трагической безысходности его состояния.

В первой редакции Иванов, успокоенный поддержкой Саши и Лебедева, находится на пути к освобождению от своих мрачных мыслей. «В самом деле, — говорит он Саше, — надо скорее прийти в норму… делом заняться и жить, как все живут…», «В том, что я на тебе женюсь, нет ничего необыкновенного, удивительного, а моя мнительность делает из этого целое событие, апофеоз…», «Серьезно рассуждая, Шурочка, мы такие же люди, как и все, и будем счастливы, как все… и если виноваты, то тоже, как все…». В первой редакции после венчания Иванов находится в счастливом состоянии размягченного умиротворения: «Я так счастлив и доволен, {445} как давно уже не бывал. Все хорошо, нормально… отлично…» Он всех прощает, и ему все прощают. «Забудем прошлое, — говорит он Боркину, — вы виноваты, я виноват, но не будем помнить этого. Все мы люди — человеки, все грешны, виноваты и под богом ходим. Не грешен и силен только тот, у кого нет горячей крови и сердца…»

Таким образом, в первой редакции выдвигалась мысль о том, что при благожелательном понимании со стороны окружающих Иванов мог бы «выздороветь» и до оскорбления Львова находился на пути к «выздоровлению».

Во второй редакции судьба Иванова представлена в большей трагической безысходности. Здесь Иванов оказывается в полном одиночестве. По новому варианту, Саша перед свадьбой, уступая просьбам Иванова, отказывается от него. Лебедев тоже отступается: «Бог тебе судья, Николай, не мне тебя судить, а только извини, мы уж не друзья. Иди себе с богом, куда хочешь. Не поймем мы друг друга. Ступай…» Оскорбление, полученное от Львова, здесь является лишь последним ударом, завершающим положение, и без того уже не имеющее никакого выхода.

Считая Иванова правомерно отверженным, но не виноватым, Чехов счел необходимым отметить отсутствие субъективной вины и у тех, кто Иванова не понимает и осуждает. «Его оскорбление, — говорит Иванов о Львове, — едва не убило меня, но ведь не он виноват!.. Меня не понимали ни жена, ни друзья, ни враги, ни Саша, ни эти господа. Честен я или подл? Умен или глуп? Здоров или психопат? Люблю или ненавижу? Никто не знал, и все терялись в догадках…»

## 5

Посылая пьесу А. С. Суворину для передачи в Александринский театр, Чехов писал: «Теперь мой г. Иванов много понятнее…» (14, 251). Очевидно, он был уверен, что прежних недоумений: «подлец» ли Иванов или не «подлец», — уже не будет. Но он ошибся. Недоумения опять возникли.

Если раньше критика склонялась к мысли, что Чехов во всем защищает Иванова, то теперь, наоборот, Суворин {446} и актеры, читавшие пьесу, сочли, что автор вместе с доктором Львовым считает Иванова «подлецом».

В ответном письме на замечания А. С. Суворина Чехов 30 декабря писал ему: «Режиссер считает “Иванова” лишним человеком в тургеневском вкусе; Савина спрашивает: почему Иванов подлец. Вы пишете: “Иванову необходимо дать что-нибудь гадкое, из чего видно было бы, почему две женщины на него вешаются и почему он подлец, а доктор — великий человек”. Если вы трое так поняли меня, то это значит, что мой Иванов никуда не годится. У меня, вероятно, зашел ум за разум, и я написал совсем не то, что хотел. Если Иванов выходит у меня подлецом или лишним человеком, а доктор великим человеком, если непонятно, почему Сарра и Саша любят Иванова, то, очевидно, пьеса моя не вытанцевалась и о постановке ее не может быть и речи. Героев своих я понимаю так…» И далее Чехов подробно комментирует Иванова, Львова и Сашу. Письмо заканчивалось просьбой взять пьесу назад: «Поправками и вставками ничего не поделаешь. Сашу можно вывести в конце, но в Иванове и Львове прибавить уж больше ничего не могу. Не умею. Если же и прибавлю что-нибудь, то чувствую, что еще больше испорчу» (14, 268, 273).

Действительно, в своем комментарии, помещенном в письме к А. С. Суворину, Чехов лишь повторил то, что содержалось и в посланном им тексте пьесы. Очевидно, Суворин и другие плохо читали пьесу. Но недоразумение все же произошло. Следовательно, в пьесе было нечто такое, что могло вводить в заблуждение. Необходима была какая-то иная ретушовка. И Чехов вновь еще раз пьесу поправил. В письме к А. С. Суворину 3 января Чехов, поместив список артистов с распределением ролей, просил переписать для него экземпляр «Иванова» и «послать для переделок». О своем отношении к пьесе Чехов здесь же писал: «Конечно, я себе не враг и Хочу, чтобы моя пьеса шла. Но, говоря по секрету, своей пьесы я не люблю и жалею, что написал ее я, а не кто-нибудь другой, более толковый и разумный человек». На другой день, 4 января, вместе с письмом к А. С. Суворину были посланы некоторые поправки и вставки. «Посылаю вам для передачи Федорову две Вставки и одну поправку… скажите ему, что будут еще Поправки и вставки, но только в том случае, если мне {447} пришлют копию моей пьесы… Попросите, чтобы посылаемые поправки имелись в виду при переписке ролей. Я пошлю их в цензуру не теперь, а 10 – 15 вместе с теми поправками, которые еще намерен учинить. Я окончательно лишил пьесу девственности». В письме 7 января Чехов извещал А. С. Суворина, что он послал ему «два варианта для своего Иванова» (14, 289). 8 января в письме к Ф. А. Юрковскому Чехов сообщал, что он для М. Г. Савиной решил переделать роль Саши: «Когда я написал ее 1 1/2 года тому назад, то не придавал ей особого значения. Теперь же ввиду чести, какую оказывает моей пьесе М. Г., я решил переделать эту роль коренным образом и местами уже переделал так сильно, насколько позволяли это рамки пьесы» (14, 291). В тот же день в письме к А. С. Суворину Чехов писал: «Знаете? У меня Саша в III акте волчком ходит — вот как изменил!.. Чтобы публику не утомило нытье, я изобразил в одном явлении веселого, хохочущего, светлого Иванова, а с ним веселую Сашу… Ведь это не лишнее?.. Пишу, а сам трепещу над каждым словом, чтобы не испортить фигуры Иванова» (14, 293).

Пятнадцатого января Чехов писал А. Н. Плещееву: «Всю неделю я возился над пьесой, строчил варианты, поправки, вставки, сделал новую Сашу (для Савиной), изменил IV акт до неузнаваемости, отшлифовал самого Иванова и так измучился, до такой степени возненавидел свою пьесу, что готов кончить словами Кина: “Палками Иванова, палками!”» (14, 296). По-видимому, работа над переделкою пьесы к этому времени была закончена.

По этому, вновь переделанному тексту пьеса была поставлена на сцене Александринского театра 31 января 1889 года в присутствии автора.

## 6

В новой (третьей) редакции смягчались и сглаживались все места, где сам Иванов говорит о себе в отрицательном смысле, а к фигуре Львова прибавились более четкие штрихи, характеризующие его узость и односторонность.

В шестом явлении первого действия в первой и второй редакции Иванов уезжал к Лебедевым без всяких {448} объяснений. Его внутренние колебания отмечались лишь короткой паузой: «*(Идет, останавливается и думает.)* Нет, не могу *(Уходит.)*». Вместо этого, в исправленном тексте, в разговоре между Ивановым и Анной Петровной была представлена расширенная и эмоционально более убедительная мотивировка отъезда (см. оконч. текст пьесы).

В седьмом явлении первого действия, в разговоре Анны Петровны с Львовым ярче обрисовано тяжелое состояние Анны Петровны, но вместе с тем в ее словах подчеркивается привлекательность Иванова в прошлом: «Это, доктор, замечательный человек…» и проч. (см. оконч. текст пьесы).

В четвертом явлении второго действия был вставлен разговор о докторе Львове, где Саша и Шабельский говорят о его эмоциональной ограниченности: «Так честен, так честен, что всего распирает от честности. Места себе не находит. Я даже боюсь его… Ей‑ей!.. Того и гляди, что из чувства долга по рылу хватит или подлеца пустит…» и проч.

В шестом явлении второго действия усилены слова Иванова, характеризующие его «тоску» и искреннее страдание.

В сцене появления в доме Лебедевых Анны Петровны и Львова в их диалог были введены детали, характеризующие Иванова — с положительной стороны и Львова — с отрицательной стороны (см. оконч. текст).

Переделка седьмого явления третьего действия (Иванов и Саша), производившаяся, как говорил Чехов в письмах, «для Савиной», ничего нового в характеристику Иванова и Саши не вносила. В диалоге между Ивановым и Сашей были добавлены несколько реплик шуточно-комического характера. В последующей переработке до напечатания текста эти добавления были сняты.

В четвертом действии опять не стало согласия Саши на отказ от свадьбы. Нет и охлаждения к нему со стороны Лебедева.

В последнем *монологе* Иванова смягчены выражения в его отрицательной самооценке, устранены слова об оправдании оскорбления, какое ему нанесено Львовым. Иванов теперь говорит почти исключительно об «утомлении» и его следствиях.

Этими переделками необходимое Чехову сложное соотношение между сочувственными и несочувственными {449} элементами в оценках Иванова и Львова было достигнуто. После постановки пьесы в Александринском театре Чехов, получавший по ее поводу много писем, в письме к А. С. Суворину высказал удовлетворение: «Все письма толкуют Иванова одинаково. Очевидно, поняли, чему я очень рад» (14, 304)[[422]](#footnote-423).

## 7

Другое, что обращает на себя внимание в конструкции пьесы «Иванов», — это наличие большого количества таких моментов и эпизодов, которые не имеют прямого отношения к главной интриге. В первое действие вдвинуты фигуры Боркина и Шабельского, со своею особою настроенностью и особыми своими интересами. Если речи Боркина так или иначе потом отзовутся на обрисовке Иванова (прожектерство Боркина дает поводы к пересудам, касающимся репутации Иванова), то положение Шабельского и завязывающаяся здесь интрига с Бабакиной для хода событий, связанных с Ивановым, никакого значения не имеют. Во втором действии (гости у Лебедевых) множество нейтральных бытовых разговоров находится вне всякой связи с Ивановым (о дороге, о выигрышных билетах, о процентных бумагах, о карточной игре, о женихах и молодых людях и проч.). В третьем действии к таким внешне нейтральным моментам относятся почти все первое явление и целиком третье и четвертое явления (разговоры о политике Франции и Германии, о выпивке и закуске, о картах, о Шабельском и Боркине и проч.). В четвертом действии опять совсем обособленно выступают Косых, Бабакина, Шабельский и др.

Все эти эпизоды в первоначальных редакциях, особенно в первой, занимали еще большее место. В последующих переработках они были сокращены, конечно, потому, что отягощали и заслоняли главное событие пьесы — движение отношений Иванова, Анны Петровны и Саши.

Эти отброшенные фрагменты позволяют видеть, что уже в «Иванове» намечалось то, что впоследствии {450} выразилось в сюжетно-конструктивной многолинейности всех пьес Чехова.

Центральное событие в пьесах Чехова не занимает исключительного места, оно сопровождается целым рядом параллельных драматических линий, по своему содержанию аналогичных и составляющих для главной драмы ее тематические варианты. Драма происходит в быту как принадлежность обыкновенного будничного существования. Драматическая коллизия состоит в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным. Отсюда возникал во всякой пьесе Чехова особо широкий фон будничной обыкновенности[[423]](#footnote-424).

В том же направлении просилась мысль Чехова и при написании пьесы «Иванов».

Тема несоответствия между видимостью и подлинным характером действующего лица первоначально осуществлялась Чеховым не только в концепции главного героя — Иванова, но и в Шабельском и отчасти в Боркине. В связи с этим оба эти лица освещались в некоторой двусторонности, извне и изнутри.

Применительно к Шабельскому это осталось и в окончательном тексте, хотя и в менее выраженном виде. В первоначальной редакции его внутренняя драма ощущалась яснее. Настроения Шабельского составляли явную аналогию к внутреннему состоянию Иванова. В первой редакции пьесы имел место следующий диалог: «Шабельский. Все подленькие, маленькие, ничтожные, бездарные. Я брюзга… Как кокетка, напустил на себя бог знает что, не верю ни одному своему слову, но согласитесь, Паша, все мелко, ничтожно, подловато. Готов перед смертью любить людей, но ведь все не люди, а людишки, микрокефалы, грязь, копоть… Лебедев. Людишки… От глупости все, Матвей… Глупые они, а ты погоди — дети их будут умные… Дети не будут умные, жди внуков, нельзя сразу… Ум веками дается… Шабельский. Паша, когда солнце светит, то и на кладбище весело… Когда есть надежды, то и в старости хорошо. А у меня ни одной надежды, ни одной…»

{451} У Боркина вторая (подлинная) сторона его существа в окончательном тексте осталась совсем нераскрытой. В первой редакции легкомысленное и беспринципное прожектерство Боркина представлялось как искривление его инициативных и, по существу, ценных качеств, положительных по своей субъективной основе, но не имеющих нормального применения и потому извращенных. Боркин — маньяк предпринимательства. Он по-своему видит в этом что-то важное и полезное. Для него «есть вещи поважнее графства и женитьбы». Когда он ищет денег, чтобы организовать конский завод (четвертый акт первой редакции), в его словах звучит искренний пафос: «Господа, да пора же наконец сбросить с себя лень, апатию, нужно же когда-нибудь заняться делом!.. Неужели вы не сознаете, что индифферентизм губит нас…», «На наряды да на мадеру у вас есть деньги, а на хорошее, полезное дело вам и копейки жаль…» и проч.

Серьезная сторона в Боркине заслонена его шутовством и бутафорством, но что в какой-то мере она в нем Чеховым творчески намечалась, — это несомненно. Чехов, видимо, и здесь, в параллель Иванову, намеревался сказать, что человек сложнее, чем он кажется извне. У Боркина это менее удавалось показать, чем у Шабельского, и в последующих сокращениях текста пьесы этот мотив в Боркине был совсем устранен.

## 8

Характерна для Чехова и особая роль, какая в его пьесах принадлежит быту. Сам быт в его ровном, медлительно спокойном, стоячем состоянии, среди провинциальной скуки и духовной бедности воспринимался Чеховым как источник непрерывной драматической коллизии, где в постоянных противоречиях мертвеют лучшие чувства.

В «Иванове» бытовое окружение, в каком находятся главные лица, является фактором, во многом объясняющим основную драму, то есть «болезнь» Иванова и все ее следствия. Чехов об этом писал А. С. Суворину: «Он в уезде. Люди — или пьяницы, или картежники, или такие, как доктор. Всем им нет дела до его чувств и перемены в нем. Он одинок. Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брюзжащий граф, {452} больная жена… Уехать некуда. Поэтому каждую минуту его томит вопрос: куда деваться?» (14, 270).

И раньше, до Чехова, в пьесах присутствовали статические бытовые сцены, но там они конструировались как показатель какой-либо моральной черты в нравах, и бытовой рисунок своею собранностью вокруг данной черты был привычен и ясен в своем назначении… У Чехова интересующая его показательная черта была иная, в литературе совсем непривычная и потому не сразу уловимая.

В бытовом рисунке «Иванова» Чехов имел в виду не моральные недостатки людей, а их общую духовную инертность, физическую грубость вкусов и возникающую отсюда скуку, душевно-эмоциональную незанятость и ненаполненность жизни. В этой ненаполненности он и видел особый, присущий жизни драматизм. Поэтому бытовые сцены и эпизоды, включенные в пьесу, имеют смысл не в чем ином, а в самом факте их бессодержательной обыкновенности, в самом существе их пустоты и скуки. Для читателя или зрителя, привыкшего ждать от бытовых сцен морально-обличительного значения, чеховские картинки обычного, обыкновенного, «скучного» представлялись не имеющими никакого смысла. Между тем такими эпизодами осуществлялось выражение того особого жизненного несовершенства, мысль о котором лежала в существе всей пьесы.

«Скучные», как бы лишние, бытовые эпизоды имеются и в окончательном тексте. Отброшенные куски первоначальных редакций более обнаженно показывают стремления Чехова привлечь внимание к «скучному» и «неинтересному» как показателям некой тягостной и горькой стороны жизни.

Из разговоров гостей у Лебедевых был исключен следующий эпизод.

«1 гость *(соседке барышне)*. Один человек приходит к другому, видит, собака сидит *(смеется)*. Он и спрашивает: “Как зовут вашу собаку?” А тот и отвечает: “Каквас” *(хохочет)*. Каквас!.. Понимаете… Как вас *(конфузится)*. Дудкин. У нас в городе при складе есть собака, так ту зовут Кабыздох… Бабакина. Как?

Легкий смех. Зинаида Савишна встает…» и т. д.

Во второй редакции этот диалог был изменен. После вопроса Бабакиной: «Как?» и ответа первого гостя: {453} «Каквас» — следует; «Барышня. Ничего тут нет смешного. 3 гость. Старый анекдот *(зевает)*. Бабакина. А разве можно при дамах зевать? 3 гость. Pardon, mesdames, это я нечаянно» и т. д.

Легко заметить, что для целей пьесы анекдот о собаках был интересен тем, что он неинтересен, банален, скучен. Но с этой стороны его назначение не улавливалось, и он для зрителей и рецензентов казался лишним, не имеющим смысла. В последующих переработках пьесы анекдот был совсем снят.

В том же действии имел место эпизод, где Боркин пытается организовать танцы.

«Боркин *(кричит)*. Музыка готова!..

Дудкин приглашает Бабакину.

Бабакина. Нет, сегодня мне грех танцевать. В тот день у меня муж умер…

Боркин и Егорушка играют польку. Граф затыкает уши и выходит на террасу. За ним идет Авдотья Назаровна. По движению Дудкина видно, что он убеждает Бабакину. Барышни просят первого гостя плясать, но он отказывается. Дудкин машет рукой и уходит в сад.

Боркин *(оглядывается)*. Господа, что же это такое? *(Перестает играть.)* Отчего вы не танцуете?

Барышни. Кавалеров нет.

Боркин *(встает)*. Этак, значит, у нас ничего не выйдет. В таком случае пойдемте фейерверки пускать, что ль…

Барышни *(хлопают в ладоши)*. Фейерверки, фейерверки. *(Бегут в сад.)*

Боркин *(берет сверток и подает руку Бабакиной)*. Же ву при… *(Кричит.)* Господа, в сад. *(Уходит.)*

Уходят все, кроме Лебедева и Зинаиды Савишны».

Эпизод проходит вяло и скучно. Но именно этими сторонами он и был нужен для данного контекста пьесы.

Все такие места в окончательном тексте остались в самой минимальной степени.

В результате подобных сокращений и с устранением венчания Иванова с Сашей во второй редакции исчезло деление четвертого акта на две картины. Одни явления были совсем опущены, другие, с мелкими композиционными и стилистическими изменениями, переставлены. {454} Опущен диалог Дудкина и Косых о приданом. Изменена и сокращена сцена Бабакиной с Шабельским. Речи Боркина о конском заводе и его помолвке с Бабакиной были совсем сняты. Сняты были также все бытовые моменты, характеризовавшие грубо-пьяную обстановку свадебного веселья (песни Авдотьи Назаровны, пьяный Дудкин и проч.). В итоге почти весь текст явлений первого — шестого последнего акта во второй редакции уже принял такой вид, какой имеет в окончательном тексте.

Цели идейно-тематические противоречиво сталкивались с требованиями сценической живости. Чехов вынужден был такими эпизодами поступиться, и он их снял.

## 9

В способах изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса в основном продолжает прежнюю традицию непосредственных признаний и монологов. В этом отношении особенно показательно изображение главного лица пьесы — Иванова.

В последующих пьесах Чехова (в «Чайке» и др.) внутренне драматическое состояние лица заслонено его нейтральным поведением и становится известным лишь путем немногих, коротких, прямых высказываний и главным образом путем поведения, лишь косвенно выражающего скрытое чувство.

В изображении внутреннего состояния Иванова эта закрытость отсутствует. Иванов сам о себе говорит много и пространно. В сущности, на протяжении всей пьесы все участие Иванова в сценах и диалогах занято его саморазъяснениями. В первом акте он объясняет себя Львову, затем Анне Петровне. Во втором действии в несколько новых, но аналогичных подробностях о том же он говорит Саше, потом Лебедеву. В третьем акте опять Саше. В том же акте для целей самораскрытия Иванова допускается даже монолог наедине — старый способ драматургической характеристики, способ, который Чехов во всех последующих пьесах решительно устранил. В конце четвертого акта Иванов пространно и интимно, высказывается среди множества людей перед самим выстрелом (вторая и третья редакции пьесы). До напечатания пьесы Чехов устранил это не совсем естественное {455} положение[[424]](#footnote-425). Последний монолог Иванова был перенесен внутрь акта, и слушателем его стал лишь один Лебедев.

Разнообразие лиц и поводов, где вполне однозначно высказывается Иванов, свидетельствует о том, что для Чехова эти поводы были равноценны. Правило сдержанности в лирических высказываниях действующих лиц для Чехова в ту пору еще не было законом.

Лишь в одном эпизоде «Иванова» намечается будущий тип новых чеховских методов в драматическом раскрытии эмоциональной темы. Имеем в виду седьмое явление первого действия, где скучает Анна Петровна. Здесь характерна изломанность диалога, внешняя тематическая несвязанность отдельных фраз, смысл которых открывается не только и не столько их прямым значением, сколько скрытым в них и подразумеваемым тоном.

«Анна Петровна. Какая скука!.. Вон кучера и кухарки задают себе бал, а я… я — как брошенная… Евгений Константинович, где вы там шагаете? Идите сюда, сядьте!..

Львов. Не могу я сидеть.

Пауза.

Анна Петровна. На кухне “чижика” играют. *(Поет.)* “Чижик, чижик, где ты был? Под горою водку пил”.

Пауза.

Доктор, у вас есть отец и мать?

Львов. Отец умер, а мать есть.

Анна Петровна *(смеется)*. Цветы повторяются каждую весну, а радости — нет. Кто мне сказал эту фразу? Дай бог память… Кажется, сам Николай сказал…» и т. д.

Бытовая, внешне незначащая деталь («на кухне “чижика” играют») здесь накладывается на эмоциональную восприимчивость скучающего лица, и это наложение дает и чувство будничных, отстоявшихся форм жизни, и звучание страдающей неудовлетворенности.

{456} К такой редакции этого места Чехов пришел не сразу. Первоначально после слов Львова: «Не могу я сидеть» — сразу следовали слова Анны Петровны: «Доктор, у вас есть отец и мать?» При новом пересмотре Чехов в словах Анны Петровны прибавил: «На кухне “чижика” играют. *(Поет.)* “Чижик, чижик, где ты был? Под горою водку пил”. *(Пауза.)*» В последующем месте того же явления, где после слов: «Нет, нет, об этом думать не надо» — Анна Петровна второй раз поет «чижика», у Чехова, очевидно, были колебания: «Чижик, чижик, где ты был?» было зачеркнуто и сверху вписано: «Вьется ласточка…» Затем прежний текст был восстановлен.

Таким образом, в понимании драматического конфликта, в идейно-тематическом наполнении бытовых деталей, в стремлении дать основную драму пьесы в широкой бытовой распределенности при параллельном течении иных драматических линий, взаимно независимых, но составляющих общий внутренне единый тематический ансамбль, пьеса «Иванов» предвещает будущую драматургию Чехова. В способах же изображения внутреннего мира действующих лиц пьеса продолжает прежнюю традицию непосредственных самовысказываний (монологи и речи Иванова и др.) и лишь в отдельных случаях встает на тот путь полускрытого, косвенного обозначения, какой в последующих пьесах Чехова станет главным.

# **{****457}** Белинский и драматургия А. Н. Островского[42](#_e_n_42)

## 1

В последнее время в специальной литературе уже указывалось на идейные связи Островского с Белинским. Эти связи справедливо усматриваются в близости творчества Островского к принципам натуральной школы, которые пропагандировались Белинским. Ближайшим образом имеется в виду общность между Белинским и Островским в понимании литературной деятельности как общественного служения, в следовании за призывами Белинского к изображению современного общества, в стремлении Островского так же, как и Белинского, обличать недостатки жизни и тем самым способствовать изменению действительности.

В обоснование этих сближений справедливо высказываются соображения о том, что Островский не мог пройти мимо статей Белинского вообще и его театральных статей в особенности. Для подтверждения припоминается показание Н. Барсукова со слов Т. Филиппова о том, что молодой Островский был постоянным читателем «Отечественных записок», в спорах ссылался на мнения этого журнала и наизусть цитировал статьи из него. Из наследства Белинского при этом имеются в виду его статьи 40‑х годов, в частности, выделяется статья Белинского «Петербург и Москва» (1845), в которой характеристика московского купечества могла содействовать развитию интереса Островского к купеческому быту.

Отмечается и внимание Белинского к «среднему сословию», обладавшему сравнительно более высоким уровнем образования или, по крайней мере, стремлением к {458} образованию, что у Островского впоследствии отозвалось на таких образах, как Иванов и его дочь Лиза («В чужом пиру похмелье»), Корпелов, Грунцов, Наташа, Евгения в «Трудовом хлебе», Кулигин в «Грозе». Призывы Белинского к созданию реалистической литературы для широких масс читателей («беллетристика») и взгляд Белинского на театр как наиболее народный вид искусства сопоставляются с позднейшими высказываниями Островского о значении театра в просвещении масс. Припоминается, что Островский в речи, обращенной к А. Е. Мартынову, «не выделял себя из ряда писателей натуральной школы», что критики-славянофилы (Т. Филиппов, Е. Эдельсон, Ап. Григорьев) при всех стараниях «не могли оторвать от натуральной школы произведения Островского 40‑х годов, особенно его пьесу “Свои люди — сочтемся”»[[425]](#footnote-426).

Соответствие принципам Белинского указывается и в литературно-критических статьях Островского 1850 – 1851 годов. Островский требовал правдивого изображения действительности (принцип «реализма»), отвергал искусственность, манерность, романтическую «темноту», требовал простоты и ясности. Островский считал, что литература отражает развитие общества (принцип «историзма»), призывал к изучению своего народа (принцип «народности»), защищал обличительное направление в литературе (критический реализм), условием художественности считал содержательность, наличие серьезной мысли (идейность), требовал изображения типичных характеров, в частности, чистоты и типической верности языка действующих лиц[[426]](#footnote-427).

Все это совершенно справедливо. Все эти соображения и сопоставления в достаточной степени свидетельствуют о том, что Островский в своей литературной деятельности взял то направление, которое в 40‑х годах возглавлялось и обосновывалось Белинским.

Тем не менее нельзя не заметить, что высказанные положения имеют слишком общий характер. Они не касаются специфики Островского, и роль Белинского в формировании новой драматургической системы остается неясной. Определения, какими характеризуется Островский {459} как последователь Белинского (реализм, обличительство и проч.), в одинаковой степени могут быть отнесены и к предшественнику Островского, Гоголю (и не к одному Гоголю). Между тем если речь идет о Белинском как о начинателе и пропагандисте нового литературного течения, то мы вправе ожидать, чтобы вместе с раскрытием общности Островского с лучшими традициями Гоголя указывалось и на то в Островском, где он под влиянием Белинского создает нечто новое, отличное от Гоголя и более близкое к Белинскому, представителю иного времени и носителю иных общественных требований. Вопрос о влиянии Белинского на драматургию Островского неотделим от вопроса о соотношении Островского с традицией, идущей непосредственно от Гоголя.

Усвоение Гоголя было почти неизбежным шагом для всякого писателя, начинавшего свою деятельность в 40‑х годах.

Преемственность между двумя большими писателями никогда не бывает повторением. Творчество Островского развивалось в иных общественных условиях и определялось иными идейными предпосылками. Какие стороны творчества Гоголя принял и продолжал Островский — этот вопрос одновременно является также и вопросом о его отношении к Белинскому, пропагандировавшему Гоголя в совершенно определенном смысле. Известно, что творчество Гоголя для Белинского было сильнейшей опорой в пропаганде новых взглядов на литературу. В творчестве Гоголя уже были заложены те основы, которые ставились Белинским в программу литературной жизни для ее дальнейшего движения. Каковы эти основы и как их претворил Островский — этот вопрос является общим для определения отношений Островского как к Белинскому, так и к Гоголю.

Еще более заметно влияние Белинского должно было сказаться в творчестве Островского там, где Островский отличается от Гоголя.

Каждый ощущает, что Островский составляет собою какой-то новый этап в развитии русской драматургии. Островский — преемник Гоголя, но он же и начинатель новой драматургии, отвечающей потребностям, задачам, идейным требованиям и уровню иного времени. В чем состоит различие между ними?

Для всех ясно, что в творчестве Островского представлена {460} иная жизненная среда, иные люди в иной обстановке. Сразу замечается и то, что по общему характеру изображения человека Островский сильно отличается от Гоголя. Сюжетное сложение пьес Островского тоже очень далеко от гоголевского. Но в чем же состоит принципиальная сторона этих отличий? Где то основное, исходное, идейно новое, что побудило Островского быть не только продолжателем Гоголя, но и создателем особой драматургической системы?

Многое различное, конечно, вызывалось различиями в самом предмете изображения: Гоголь представил русскую жизнь 30‑х годов, а Островский ту же жизнь, но более позднюю; Гоголь в своем кругозоре имел по преимуществу одну среду, а Островский иную и проч. Но, конечно, разница между Гоголем и Островским состоит не только в том, что предмет их изображения различен. Перед тем и другим писателем жизнь ставила неодинаковые вопросы, и даже одинаковый объект наблюдений выступал перед ними не в одинаковых сторонах. В силу различия в идейных запросах и люди, и все формы жизни для каждого из них повернулись особой стороной.

Изменился общий познавательный подход к человеку, изменилась и вся драматургическая концепция. Сказалось ли в этом новаторстве Островского то, чем он был идеологически обязан Белинскому?

Белинский в обосновании и в пропаганде принципов натуральной школы, опираясь на Гоголя, дополнял и продолжал его, раскрывая иные, раздвигающие перспективы. Пошел ли по этому пути Островский, продолжая, дополняя и изменяя Гоголя? Те идейные основы, которые в творчестве Островского видоизменили гоголевскую традицию и дали новый тип бытовой драмы, — не имели ли они связи с идейным воздействием Белинского?

## 2

Первую попытку к определению своеобразия Островского сравнительно с Гоголем сделал Б. Алмазов в статье «Сон по случаю одной комедии», написанной вскоре после появления в печати первой законченной пьесы Островского «Свои люди — сочтемся»[[427]](#footnote-428).

{461} Сходство между Гоголем и комедией Островского Б. Алмазов усматривает лишь в общности их материала. «И комедия Гоголя, и новая комедия изображают одного рода людей — людей нравственно испорченных». Но в изображении Гоголя, по словам Б. Алмазова, преобладает «утрировка», «преувеличение», «гипербола», между тем как «в новой комедии» присутствует одна лишь «математическая верность действительности». «Каждый из этих двух писателей по-своему употребляет этот материал: один с необыкновенной, ему только свойственной яркостью и рельефностью выставляет пошлость и недостатки своих действующих лиц; другой со свойственной ему одному математической верностью изображает своих действующих лиц, не преувеличивая в них их пошлости и недостатков». Гоголю, утверждает далее Алмазов, мешает быть верным действительности его «лиризм». «В творчестве Гоголя много субъективного». «Гоголь, выводя своих героев, высказывает при этом свое воззрение на них, на их действия, на их разговоры…» «Гоголь живописец не только окружающей его действительности, но и живописец собственных впечатлений, рождающихся с ним при взгляде на предмет. Изображая в своих гиперболах то впечатление, которое овладевает им при взгляде на описываемый им предмет, он сообщает читателю это же самое впечатление и таким образом ставит его на свое место, заставляет его смотреть на предмет с одной с ним точки зрения…» «Гоголь одарен сильной, непреодолимой, болезненной ненавистью к людским порокам и людской пошлости. Это причина его высокого лирического юмора, и это же причина и тому, что он не может спокойно изображать действительность, не может оставаться математически ей верен».

В противоположность Гоголю, утверждает Алмазов, целью Островского было «не выказывать выпукло людские пороки, не расписывать людские добродетели, но изображать действительность как она есть, — художественно воспроизводить ее». «Он не комик: он самый спокойный, самый беспристрастный, самый объективный художник». Он подобен пушкинскому дьяку, который «спокойно зрит на правых и виновных, добру и злу внимая равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева…» «Его комедия смешна только потому, что верно изображает такую сферу, которая смешна и в действительности. Ему {462} все равно, какую сферу ни изображать — он изобразит всякую равно художественно, равно близко к действительности».

Вскоре Б. Алмазова повторил Ап. Григорьев. Различение «народности» Островского от «сатирического» таланта Гоголя у Ап. Григорьева сводилось в конце концов к тому же утверждению «объективности» и «спокойствия» у Островского в противоположность «напряженности» и «гиперболе» Гоголя. Гоголь, по словам Ап. Григорьева, «по натуре своей» не мог выразить своего отношения к действительности иначе как «в юморе, и притом в юморе страстном, гиперболическом»[[428]](#footnote-429). Островский же свободен от излишней взволнованности и чужд всяких крайностей; он обладает «коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или иную крайность»[[429]](#footnote-430). В попытках Ап. Григорьева обособить Островского от гоголевской традиции выражалось его отрицательное отношение к обличительным тенденциям натуральной школы, резкая вражда с революционно-демократическим направлением и стремление защитить патриархальные «устои» русской жизни, важные для его реакционных славянофильских идеалов. Поводы к оправданию так называемых «положительных» патриархальных начал давал в известной степени и сам Островский такими своими пьесами, как «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок», «Не так живи, как хочется» (об этом будет речь ниже).

По мере того как развивалось творчество Островского во второй половине 50‑х годов, оснований к отрицанию критического смысла его произведений оказывалось все меньше и меньше. Не замечать в Островском его «суда над действительностью» становилось невозможным. Тем не менее, поскольку борьба с критическим направлением в русской литературе для реакционной критики не утрачивала своей остроты, попытки противопоставить Островского Гоголю как писателя, далекого от обличительства, не прекращались.

Подлинного различия не было. В славянофильской критике речь шла не о том, чтобы учесть критическое {463} содержание творчества Островского и определить его особенности в отличие от гоголевского обличения, а о том, чтобы приглушить, нейтрализовать и совсем заслонить его критическое существо. Отрицательные типы и отрицательные стороны действительности, представленные Островским, объявлялись лишь частностью, не столь для него характерной, усиленно подчеркивались светлые положительные элементы, говорилось о всесторонности Островского, о его авторской доброте и благожелательности к своим героям, а «обличение» если и признавалось, то оно объявлялось свободным от всякой преднамеренности, независимым от авторской воли и проч. При этом разные образы и разные стороны творчества Островского представлялись в каком-то механическом сочетании — рядом со «спокойствием» и «бесстрастием» говорилось об авторском различении хорошего и дурного, разные типы (положительные и отрицательные) характеризовались без всякого уяснения положения, в какое они взаимно поставлены, разные черты характеров выделялись без обозначения их смысла в общем содержании данного лица и проч.

После статей Добролюбова «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» никто не оспаривал наличия у Островского отрицательного изображения известных сторон действительности (самодурство). Но это признание оставалось на положении механического придатка: уверения о «спокойствии» и «бесстрастии» Островского, в отличие от Гоголя, повторялись по-прежнему.

Ап. Григорьев, реагируя на статьи Добролюбова, вынужден был признать их справедливыми, хотя и односторонними[[430]](#footnote-431). Однако и после такого признания Ап. Григорьев своих утверждений о «спокойствии» Островского нисколько не изменил и даже не усложнил. В статье «После “Грозы” Островского» (1860) по вопросу об отношении Островского к Гоголю он повторил лишь то, что писал об этом раньше: «Я народность противоположил чисто сатирическому отношению к нашей внутренней бытовой жизни, следовательно, и под народностью Островского разумел объективное, спокойное, чисто поэтическое… отношение к жизни…», «Строй отношений к жизни и манеру изображения, свойственные {464} Островскому, считаю я совершенно отличными от таковых же Гоголя». В развитие этой мысли Ап. Григорьев включил в свою статью большие извлечения из статьи Б. Алмазова «Сон по случаю одной комедии»[[431]](#footnote-432).

Несколько позднее Е. Эдельсон[[432]](#footnote-433), сравнивая Островского с Гоголем и оперируя теми же представлениями об «объективности» и «спокойствии» Островского, впадает в совершенно обнаженное противоречие самому себе. «Сатира, — пишет он, — прежде всего предполагает или строго носимый идеал, или ясный и определенный образ мыслей и убеждений. Мы очень хорошо знаем, какой высокий, неосуществимый идеал породил сатирическую деятельность Гоголя или какой образ мыслей дал сюжет таланту Грибоедова. Но ни того, ни другого в деятельности Островского не отыщешь или, по крайней мере, не уловишь в ясных чертах». Задача Островского, по словам Эдельсона, состояла только в том, чтобы «дать тип, а не передать свой образ мыслей, не внушить что-либо, не сообщить то или другое настроение духа…». Основа мировоззрения Островского, по мнению Эдельсона, есть «простое благодушие, гуманное отношение его к своим типам, как к живым людям…». И только.

Но, с другой стороны, Эдельсон тут же пишет, что Островский «мыслит типами», что он среди борющихся мнений о жизни «сохраняет вполне свободным свой собственный взгляд», что он «не может оставаться равнодушным к тому, что изображают другие умы на пользу человечества», что, «выводя какое-нибудь лицо», Островский «не оставляет никакого сомнения в том, хороший или дурной, в сущности, человек является по его воле перед вами», что «твердая постановка этих типов и яркое нравственное их освещение» составляют главнейшие заслуги Островского перед русским обществом. Каким образом отсутствие всякого «идеала» и даже сколько-нибудь определенного «образа мыслей» могло сочетаться с твердостью «свободного собственного взгляда» и «ярким нравственным освещением типов» — Эдельсон оставляет без объяснений.

Различение между Гоголем и Островским на том основании, что один из них является страстным «лириком» {465} и «субъективным» поэтом, а другой «эпически» уравновешенным и «спокойным» созерцателем, — со всеми противоречиями, внутренней несогласованностью и непоследовательностью, — продолжало существовать и дальше, в последующих десятилетиях[[433]](#footnote-434). Кроме кругов, так или иначе связанных со славянофильством, такое понимание повторялось некоторыми представителями либеральной критики. В отголосках с разными вариантами та же мысль высказывалась и в советское время.

А. М. Скабичевский общим для Гоголя и Островского считал лишь то, что оба они брали материал для своего творчества «из обыденной, серенькой русской жизни, из среды мелкого люда. Но далее между ними лежит пропасть». Островский бесстрастно и спокойно изображает своих героев; он «не только не смеется над ними (своими героями. — *А. С*.), а совсем отсутствует в своих пьесах, и действующие лица говорят и действуют словно помимо его воли, как бы они говорили и действовали в самой жизни». Пьесы Островского, пишет далее А. Скабичевский, «ничего более, как объективно-беспристрастные представления жизни без малейшего побуждения что-либо осмеять или оплакать». Подобно Пимену Пушкина, Островский «спокойно зрит на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева».

И рядом с этим, не замечая своей непоследовательности, А. Скабичевский здесь же говорит, что Островский «ни одного нового направления и веяния не упускал из виду», что в «Семейной картине» и в «Своих людях…» «отношение его к изображаемым московским купеческим нравам является отрицательным», а в пьесах «Не в свои сани не садись» и «Бедность — не порок» «наибольшую симпатию возбуждают люди, не тронутые западною цивилизациею», что более поздними пьесами Островский «принимал живое и горячее участие в демократическом движении шестидесятых годов»[[434]](#footnote-435).

Позднее к общим местам об «объективности» и «спокойствии» Островского, в отличие от «страстности» и «гиперболичности» Гоголя, прибавились столь же общие замечания о его большей близости к Пушкину, поэту, {466} будто бы одаренному тем же «спокойствием» и потому для Островского и более созвучному. Гоголю, писал Б. В. Варнеке, мир «представляется галереей, где собраны не то страшные призраки, не то уродливые искаженные хари. Островский, видя и эти уродства жизни… замечает и утеху глаз — лазоревые цветы жизни и усердно изображает их в своих пьесах, тогда как для Гоголя они были густо заслонены постоянными тучами его больной души. Поэтому Гоголь бежит от мира, а Островский приемлет его с тем спокойствием, которое в нашей литературе свойственно, кажется, одному только Пушкину, наиболее близкому из всех наших писателей к Островскому»[[435]](#footnote-436).

О том же сходстве Островского с Пушкиным (в противоположность Гоголю) говорил А. Фомин[[436]](#footnote-437). Островский, по словам Фомина, «обошел тот путь, по которому в значительной гармонии с Мольером шел Гоголь» и пошел «по пути Шекспира и Пушкина» с их «эпически объективными отражениями жизненных тканей». В чем же состоит эта «эпическая объективность», определяющая сходство между Пушкиным и Островским, ни Б. Варнеке ни А. Фомин не раскрывают. В другой статье, помещенной в том же сборнике, А. Фомин, возвращаясь к мысли о «шекспировском» и «пушкинском» началах у Островского (в его отличие от Гоголя), сближающую общность их мировоззрения характеризует только цитатой из Ап. Григорьева, где тот говорит об Островском как об обладателе «коренного русского миросозерцания, здорового и спокойного, юмористического без болезненности, прямого без увлечений» и проч.[[437]](#footnote-438)

Исходя из тех же понятий о «спокойствии» и «эпичности» Островского, Н. П. Кашин совсем отрицал связь Островского с Гоголем[[438]](#footnote-439). В более поздней статье он признал «влияние Гоголя на Островского» в том смысле, {467} что Островский, как и Гоголь, стоит «на твердой почве действительности», с тем отличием, что Гоголь был «сатириком», а Островскому было свойственно «соединение высокого с комическим» и «полное, всестороннее изображение жизни»[[439]](#footnote-440).

На соотношении творчества Гоголя и Островского сравнительно недавно останавливался Н. И. Пруцков[[440]](#footnote-441). Его замечания ничего нового не вносят. Н. И. Пруцков так же, как и его предшественники, говорит о «спокойствии» Островского, о его «эпичности», о «пушкинском умении следовать жизни», о «подлинно объективном творчестве», о «высоком подлинном искусстве» и проч., не разъясняя своего понимания этих общих слов и не раскрывая оснований к разному применению их к Гоголю, с одной стороны, и к Островскому — с другой.

Таким образом, все имеющиеся попытки обозначить писательскую индивидуальность Островского, сравнительно с Гоголем, сводились к указанию, во-первых, большего «спокойствия» Островского, в отличие от «гиперболизма» и «страстности» Гоголя, во-вторых, к указанию на наличие положительных героев у Островского, которые совсем отсутствуют в пьесах Гоголя. При этом второе часто представляется как проявление первого: в силу «спокойствия» и «объективного» беспристрастия и бесстрастия Островского в его творчестве будто бы с одинаковой безгневностью отражается и хорошее и дурное, и положительное и отрицательное, в полном и нераздельном смешении, как происходит в жизни.

Несостоятельность подобной точки зрения очевидна. Если спокойствие или неспокойствие в данном случае понимать как выражение авторского темперамента, сообщающего некий общий тон авторскому рисунку, то вопрос об организации художественных произведений как определенной концепции явно не попадает в сферу этой обусловленности. Такого рода различения вообще для историко-литературных целей не могут составить опоры. Концепция создается мыслями и стремлениями художника, и общий тон, свойственный его личности, {468} не исключает возможность самых разнообразных идейных построений.

Если же спокойствие понимать как выражение авторского безразличия к тому, о чем он пишет, то такое понимание еще меньше может удовлетворить, так как оно неминуемо приводит к отрицанию у автора всяких идей и чувств, превращает его в механический аппарат, слепо воспроизводящий все, что окажется в поле его отражения.

Действительно, в творчестве Островского имеются лица не только с отрицательными, но и с положительными качествами, причем лица с отрицательными качествами не всегда смешны, черты их представлены не в такой концентрации, как у Гоголя, общее впечатление от них иное, чем от гоголевских, — в результате общая картина жизни получается иная и в иной эмоциональной окраске. Во всем этом имеется свой смысл. Если у Островского в одной и той же пьесе присутствуют лица с качествами самыми разнообразными, дурными и хорошими, то это совмещение, конечно, не было простым механическим приплюсованием одного к другому. Пьеса не есть галерея портретов, размещенных на стене в простой рядоположности. Между всеми элементами надо предполагать какую-то связь, то есть внутреннее логическое соотношение. Все лица со всеми их качествами демонстрируются автором в одной общей идейной теме, их сочетание автором каким-то образом понято, потому они и оказались сведенными вместе В чем же состоит их соотнесенность? Автор показывает людей с определенной стороны. С какой стороны?

Если у Островского в изображении людей нет той концентрации, как у Гоголя, то это вовсе не значит, что у него совсем нет никакой концентрации. У него есть своя концентрация. В чем же она состоит? У Гоголя был свой познавательный и целеустремленный отбор явлений у Островского свой. Но у того и другого был отбор. Без отбора нет и мысли, так же, как без мысли нет отбора. В чем же состояла эта запрашивающая мысль, которая определяла для того и другого писателя своеобразие их активного кругозора в наблюдениях над жизнью?

Разграничительную черту между Гоголем и Островским надо искать в их художественно-познавательных установках, сообщающих качественное единство в сложении лиц и событий у одного в отличие от другого.

## **{****469}** 3

Отношение творчества Гоголя к творчеству Островского в основном аналогично тому положению, какое занимал Гоголь по отношению к натуральной школе. Все, что в художественном методе Гоголя воспринималось и разъяснялось Белинским как ценнейшее достижение и что явилось основополагающим фондом для натуральной школы, все это в полной мере разделяет и Островский. С другой стороны, и то принципиально новое, что в натуральной школе стало преобладающим, а у Гоголя находилось в зародышевом виде («Шинель»), у Островского заняло ведущее и центральное место.

Островский воспринял реализм Гоголя, его внимание к обыкновенным, наиболее постоянным формам действительности, к быту, к человеческой ежедневности, к тем формам психики, которые являются принадлежностью людской массы.

Вслед за Гоголем Островский продолжал обличительное, критическое направление в русской литературе. Воспроизводимая им действительность освещается со стороны ее несовершенства, уродства и несоответствия тем идеалам, которые подсказываются требованиями нормального, духовно-живого, разумного и здорового человеческого существования.

Островский, как и Гоголь, является глубоко национальным писателем. Жизнь людей, их нравы, их бытовые привычки, образ поведения и содержание их стремлений представлены у обоих писателей в живой укорененности в той общественной и бытовой обстановке, которая давалась русскими условиями, русской действительностью и русскими бытовыми историческими традициями, выраставшими на основе давних самодержавно-крепостнических отношений.

Во всем этом проявляется не только преемственная близость Островского Гоголю, но и несомненное влияние на него со стороны Белинского, в свете статей которого воспринимался Гоголь. Об этом, в первую очередь, свидетельствуют литературно-теоретические высказывания Островского.

Роль Гоголя в развитии русской литературы Островский определял в том же смысле, как и Белинский. Рост реализма и самобытности в русской литературе Островский ставил в связь с развитием и углублением критической, {470} обличительной мысли, поднимающейся от сатир Кантемира к всестороннему анализу русской действительности в творчестве Гоголя. Островский расценивает Гоголя в целостном историко-литературном процессе, видит в нем завершителя давних исторических стремлений русской литературы к самобытности, к жизненной правде, к сатирическому суду над действительностью.

Говоря об обличительном направлении в русской литературе и в связи с этим определяя историческое место Гоголя, Островский в схеме повторяет историко-литературную концепцию Белинского. «История русской литературы, — пишет он, — имеет две ветви, которые наконец слились: одна ветвь прививная и есть отпрыск иностранного, но хорошо укоренившегося семени; она идет от Ломоносова через Сумарокова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского и проч. до Пушкина, где начинает сходиться с другою: другая — от Кантемира через комедии того же Сумарокова, Фонвизина, Капниста, Грибоедова до Гоголя; в нем совершенно слились обе, дуализм кончился. С одной стороны: похвальные оды, французские трагедии, подражания древним, чувствительность конца 18‑го столетия, немецкий романтизм, неистовая юная словесность; а с другой: сатиры, комедии и “Мертвые души”. Россия как будто в одно и то же время в лице лучших своих писателей проживала период за периодом жизнь иностранных литератур и воспитывала свою до общечеловеческого значения»[[441]](#footnote-442).

Истоки собственной литературной деятельности как писателя-драматурга Островский, вместе с развитием всей самобытной «сценической литературы» в России, возводил к Гоголю, основоположнику «нового направления в нашей литературе». «Наконец, — говорил Островский в речи на обеде в честь артиста А. Е. Мартынова 10 марта 1859 года, — самую большую благодарность должны принести вам мы, авторы нового направления в нашей литературе, за то, что вы помогаете нам отстаивать самостоятельность русской сцены. Наша сценическая литература еще бедна и молода, — это правда, но с Гоголя она стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге»[[442]](#footnote-443).

{471} Такие высказывания ставят Островского в непосредственную близость с Белинским. Однако здесь еще возможны сомнения. Известную правомерность и естественность обличительного направления в русской литературе по-своему признавали и славянофилы. Огромное значение Гоголя для всего литературного движения 40‑х годов тоже в определенном смысле не отрицали и славянофилы. Важным является содержание принципов, которые служили для обоснования этих признаний. Сличение идей Белинского и Островского необходимо продолжить.

В частности, особое внимание вызывает выделение Островским нравственной сферы как ближайшей и важнейшей области творческого художественного воспроизведения. Откуда у него возникло это подчеркнутое и настойчивое возведение литературных задач к вопросам нравственности?

Нельзя не заметить, что Островский, говоря об общественной функции литературы, особенно часто и настойчиво пользуется термином «нравственный». Связь искусства с общественной жизнью, по его взглядам, осуществляется в том, что «*нравственная* жизнь общества, переходя различные формы, дает для искусства те или другие типы, те или другие задачи». Русскую литературу, по его словам, отличает от всех иных ее «*нравственный*, обличительный характер». Далее, говоря о том, что правдивый художественный образ содействует преодолению прежних, несовершенных форм жизни и заставляет искать лучших, Островский прибавляет: «… одним словом, заставляет быть *нравственнее*». И далее все развитие мыслей о важности обличительного содержания в литературе он заканчивает замечанием: «Это обличительное направление нашей литературы можно назвать нравственно-общественным направлением»[[443]](#footnote-444). В известном письме от 26 апреля 1850 года к В. И. Назимову о комедии «Свои люди — сочтемся» Островский пишет: «Согласно понятиям моим об изящном, считая комедию лучшею формою к достижению *нравственных* целей и признавая в себе способность воспроизводить жизнь преимущественно в этой форме, я должен был написать комедию или ничего не написать»[[444]](#footnote-445). В статье о комедии {472} А. Жемчужникова «Странная ночь», говоря об общественной роли комедии, Островский все современное направление в литературе называет «*нравственно-обличительным*»[[445]](#footnote-446). (Курсив мой. — *А. С*.).

Можно было бы подумать, что такое настойчивое словоупотребление и напоминание о нравственных функциях и задачах искусства было навеяно на Островского спецификой журнала «Москвитянин» с известными пристрастиями этого круга к вопросам нравственного совершенства. Однако это совсем не так. Вся система мыслей Островского говорят о том, что он и в этом случае шел за Белинским.

## 4

Вопросы общественной нравственности в передовой мысли 40‑х годов имели огромный практический смысл. Вместо романтических или славянофильских построений абстрактных этических «идеалов», Белинским и Герценом интерес направлялся к тому, что в нравственной сфере существует как сила, действующая в быту, в подлинных практических отношениях между людьми. Зло крепостнической действительности открывалось не только в формах государственных и общественных отношений, но и в бытовых привычных интересах людей, в их понятиях о должном, в представлениях о собственном достоинстве, в особенностях бытового общения и в тех морально-бытовых «правилах», которые практически, ходом самой жизни, вырабатываются и осуществляются в массе, сказываясь в постоянных «житейских отношениях» (выражение Белинского).

Призывы Белинского к изучению и изображению «обыденности» во многом были призывами к пересмотру крепостнических традиций в области бытовой практической морали. Приступая к рассмотрению романа «Евгений Онегин», Белинский писал: «Чтоб верно изображать какое-нибудь общество, надо сперва постигнуть его сущность, его особность; а этого нельзя иначе сделать, как узнав фактически и оценив философски ту сумму правил, которыми держится общество. У всякого народа две философии: одна ученая, книжная, торжественная и праздничная, другая — ежедневная, домашняя, {473} обиходная. Часто обе эти философии находятся более или менее в близком соотношении друг к другу; и кто хочет изображать общество, тому надо познакомиться с обеими, но последнюю особенно необходимо изучить. Так точно, кто хочет узнать какой-нибудь народ, тот прежде всего должен изучить его — в его семейном, домашнем быту»[[446]](#footnote-447).

От абстрактно-моральной точки зрения оценка значения порока Белинским решительно переносилась в социальный план. Нравственный кругозор или привычный кодекс «правил» Белинским рассматривался не замкнуто, не в индивидуально-моральной характеристике, не в абстрактно-теоретическом соотношении с произвольно понятым «идеалом», а в его практических следствиях, проявляющихся в живых, обиходных отношениях между людьми. «Так как сфера нравственности, — писал он, — есть по преимуществу сфера практическая, а практическая сфера образуется преимущественно из взаимных отношений людей друг к другу, то здесь-то, в этих отношениях, — больше нигде, — должно искать примет нравственного или безнравственного человека, а не в том, как человек рассуждает о нравственности, или какой системы, какого учения и какой категории нравственности он держится» (VII, 392).

Белинский по разным поводам останавливался на выяснении практически-жизненной роли нравственных понятий, на их зависимости от условий общественной среды и от общего состояния культуры. В прогрессивном росте нравственного общественного кругозора усматривался залог лучшего будущего. «Зло скрывается не в человеке, но в обществе; так как общества, принимаемые в смысле формы человеческого развития, еще далеко не достигли своего идеала, то не удивительно, что в них только и видишь много преступлений. Этим же объясняется и то, почему считавшееся преступным в древнем мире считается законным в новом, и наоборот: почему у каждого народа и каждого века свои понятия о нравственности, законном и преступном» (VII, 466).

В задачах, какие ставились перед литературой, Белинским выделялись общественно-воспитательные цели.

{474} В определении положительной роли литературы в жизни общества он указывал на ее нравственно-возвышающее значение. «Литература, — писал Белинский, — была для нашего общества живым источником даже практических нравственных идей» (IX, 434). Литература действует «не на одно образование, но и на нравственное улучшение общества… Все наши нравственные интересы, вся духовная жизнь наша сосредоточивалась… исключительно в литературе: она живой источник, из которого просачиваются в общество все человеческие чувства и понятия» (IX, 435 – 436).

В трактовке общественных пороков Белинский в первую очередь считал важным раскрыть их укорененность в моральных «правилах», по условиям жизни выработавшихся и принятых в данной среде. В заслугу художнику он ставил его способность открыть и указать порок там, где он сам себя не замечает.

Положительную особенность сатиры Кантемира и его продолжателей Белинский усматривал в том, что она раскрывала недостатки русской жизни, «которые она застала в старом обществе не как пороки, но как правила жизни, как моральные убеждения» (IX, 434).

Говоря о Гоголе, Белинский выделял его заслугу в изображении порока не как злодеяния, а как следствия общих нравственных убеждений и настроений соответствующей среды. Обличение тем самым направлялось на общие привычные и ходовые моральные нормы, которые порождались и внушались всем обиходом крепостнической действительности. «Но заметьте, что в нем это не разврат, — писал он о городничем, — а его нравственное развитие, его высшее понятие о своих объективных обязанностях: он муж, следовательно, обязан прилично содержать жену; он отец, следовательно, должен дать хорошее приданое за дочерью, чтобы доставить ей хорошую партию и, тем устроив ее благосостояние, выполнить священный долг отца. Он знает, что средства его для достижения этой цели грешны перед богом, но он знает это отвлеченно, головою, а не сердцем, и он оправдывает себя простым правилом всех пошлых людей: “Не я первый, не я последний, все так делают”. Это практическое правило жизни так глубоко вкоренено в нем, что обратилось в правило нравственности» (III, 453).

Порочность определяется Белинским не столько по степени дурной моральной настроенности ее носителя, {475} сколько по степени вреда, какой наносится практическим поведением человека, безразлично, с какой моральной настроенностью это поведение соединяется. «Теперь мы убедились, — пишет Белинский, — что лицемерить и нелицемерно любить ложь равно вредно, что умышленно противоборствовать истине и неумышленно преследовать ее есть одинаковое зло. Трудно даже решить, отчего больше проигрывает общество: от злобы ли злых людей или от равнодушия, тупости, неповоротливости, односторонности, кривосмотрения людей по природе добрых, которые ни рыба ни мясо»[[447]](#footnote-448).

В другом месте по поводу романов Вальтера Скотта Белинский писал: «В его романах вы видите и злодеев, но понимаете, почему они — злодеи, и иногда интересуетесь их судьбой. Большею же частью в романах его вы встречаете мелких плутов, от которых происходят все беды в романах, как это бывает и в самой жизни. Герои добра и зла очень редки в жизни; настоящие хозяева в ней — люди середины, ни то ни се» (VI, 35).

В отзыве о романе «Кто виноват?» Белинский подчеркнул, что выводимые автором лица «люди не злые, даже большею частью добрые, которые мучат и преследуют самих себя и других чаще с хорошими, нежели с дурными намерениями, больше по невежеству, нежели по злости» (X, 325).

В самих нравственных понятиях, для большинства привычных и беззлобных, образовавшихся в условиях давней традиции крепостничества, Белинский и Герцен указывали бесконечные источники преступлений против личности. Смысл романа «Кто виноват?» Белинский определил как «страдание, болезнь при виде непризнанного человеческого достоинства, оскорбляемого с умыслом, и еще больше без умысла…» (X, 323).

В статье «Капризы и раздумье», сочувственно цитированной Белинским, Герцен писал: «Добрейший человек в мире, который не найдет в душе жестокости, чтобы убить комара, с великим удовольствием растерзает Доброе имя ближнего на основании морали, по которой он сам не поступает…», «Мещанин во дворянстве очень Удивился, узнавши, что он сорок лет говорит прозой, — мы хохочем над ним; а многие лет сорок делали злодеяния {476} и умерли лет восьмидесят, не зная этого, потому что их злодеяния не подходили ни под какой параграф кодекса»[[448]](#footnote-449).

Герцен приглашал ввести микроскоп в нравственный мир, «рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений», «подумать о том, что <люди> делают дома», о «будничных отношениях, обо всех мелочах, к которым принадлежат семейные тайны, хозяйственные дела, отношения к родным, близким, присным, слугам», присмотреться к слезам жен и дочерей, отдающих себя в жертву по принятой нравственной обязанности.

Все это звало к изучению бытовой обиходной морали, наполняющей и по-своему регулирующей жизнь огромной массы людей; все это требовало от литературы живого вмешательства в ходячие моральные представления с тем, чтобы послужить их исправлению и возвышению, осветить крепостническую неправду требованиями справедливости и разума.

В литературно-теоретических взглядах и в собственной художественной практике Островский следует этому призыву.

В оправдание обличительного и общественно-воспитательного направления в литературе Островский останавливается на изменяемости нравственных идеалов, указывая при этом на последовательное совершенствование нравственных представлений в зависимости от общего прогресса в культуре человечества. Представления о величии и героизме или о низости и слабости человека Островский соотносит с нравственными понятиями определенного исторического времени. Оценочно возвышающий или осуждающий свет, в каком выступают человеческие качества в разных литературных произведениях в понимании Островского является результатом нравственного кругозора и морального уровня эпохи и среды. Его внимание привлечено к таким фактам литературной истории, где с наибольшей ясностью выступает переменчивость морально-оценочных представлений и где определившаяся временем недостаточность нравственных понятий компенсируется их дальнейшим историческим ростом и возвышением.

{477} Островский напоминает, что герои греческой древности Ахилл и Одиссей для последующего времени во многом утрачивают свой ореол. С другой стороны, бесспорное для нового времени величие Сократа было не понято современниками и осмеяно Аристофаном. Доблесть средневекового рыцаря по своему нравственному уровню для последующего времени оказывалась неприемлемой, а по своей практической неприложимости стала смешной и вызвала в конце концов комический образ Дон-Кихота.

«Древность, — пишет Островский, — чаяла видеть человека в Ахилле и Одиссее и удовлетворялась этими типами, видя в них полное и изящное соединение тех определений, которые тогда выработались для человека и больше которых древний мир не успел еще заметить ничего в человеке; с другой стороны, легкая и изящная жизнь афинская, прикидывая Сократа на свой аршин, находила его лицом комическим. Средневековый герой был рыцарь, и художество того времени успело изящно соединить в представлении человека христианские добродетели с зверским ожесточением против ближнего. Средневековый герой идет с мечом в руках водворять кроткие евангельские истины; для него праздник не полон, если среди божественных гимнов не раздаются из пылающих костров вопли невинных жертв фанатизма. При другом воззрении тот же герой сражается с баранами и мельницами»[[449]](#footnote-450).

Мысль об исторической относительности нравственных понятий, взгляд на литературный тип как на отражение идейного духа эпохи, оценка разных этических идеалов в свете их исторической принадлежности — все это перекликается с Белинским. Нельзя не заметить, что примеры, какие привлекает Островский из литературы прошлого, Ахилл и Одиссей, Сократ и Аристофан, средневековое рыцарство и Дон-Кихот, были и для Белинского постоянными примерами к общей мысли об изменении нравственных идеалов в истории человечества.

Для своего времени, писал Белинский, Ахилл и Одиссей, вместе с другими героями «Илиады» и «Одиссеи», были «полными представителями национального духа» Древней Греции. Ахилл — «герой по преимуществу, {478} с головы до ног облитый нестерпимым блеском славы, полный представитель всех сторон духа Греции, достойный сын богини» (V, 38). «Одиссей — представитель мудрости в смысле политики» (V, 38; ср. V, 325 – 326; VI, 20; VI, 589). При воззрениях нового времени внутренняя ценность их героизма упала. По новым понятиям, героические заслуги Ахилла снижаются уже тем, что подвиги свои он совершает лишь благодаря чудесной помощи богини Афины, хотя, по понятиям своего времени, для Ахилла в этом ничего умаляющего не заключалось (X, 388 – 389). Самое содержание морального воодушевления Ахилла во многом для современного человека не показалось бы высоким. «Если бы, — писал Белинский, — в наше время какой-нибудь воин стал мстить за падшего в честном бою друга или брата своего, зарезывая на его могиле пленных врагов, — это было бы отвратительным, возмущающим душу зверством; а в Ахилле, умиляющем тень Патрокла убийством обезоруженных врагов, это мщение — доблесть, ибо оно выходило из нравов и религиозных понятий общества его времени» (VI, 589).

То же и об Одиссее как о герое. «Одиссей есть апофеоза человеческой мудрости; но в чем состоит его мудрость? В хитрости, часто грубой и плоской, в том, что на нашем прозаическом языке называется “надувательством”. И между тем в глазах младенческого народа эта хитрость не могла не казаться крайнею степенью возможной премудрости» (V, 34).

Говоря о Сократе, Белинский особенно выдвигал мысль о том, что его судьба сложилась столь печально не от особо дурных качеств его врагов, а от тех отсталых понятий, с которыми столкнулась мудрость Сократа и которые были общей принадлежностью времени. «Палачи его, афиняне, — писал Белинский, — нисколько не были ни бесчестны, ни развратны, хотя они и погубили Сократа». В частности, Аристофан, осмеявший Сократа в комедии «Облака», нисколько не был ниже уровня нравственности своего времени. «Оставим в стороне наши добрые и невинные учебники и скажем прямо, что с понятием об Аристофане должно соединяться понятие о благороднейшей и нравственнейшей личности». Виноват он был лишь в том, что он разделял общие предрассудки своего времени и, видя «падение поэтических верований гомерической Эллады», «думал помочь {479} горю, защищая старину против нового, осуждая новое во имя старого и приняв охранительное, оппозиционное положение в отношении к движительному действованию Сократа» (XIII, 132). Отсталые и неверные понятия, препятствующие прогрессу, для Белинского были страшнее злой воли отдельных людей.

В том же соотносительном несовпадении старого и нового освещался Белинским и образ Дон-Кихота. Дон-Кихот «смешон именно потому, что он анахронизм». Рыцарственность средних веков «с ее восторженными понятиями о чести, о достоинстве привилегированной крови, о любви, о храбрости, о великодушии, с ее фанатическою и суеверною религиозностью» оказалась неприложимой к условиям нового времени и вызвала против себя реакцию в лице Дон-Кихота (VI, 613). «А что такое Дон-Кихот? — Человек, вообще умный, благородный, с живою и деятельною натурою, но который вообразил, что ничего не стоит в XVI веке сделаться рыцарем XII века — стоит только захотеть» (VII, 123; ср. VI, 33 – 34).

В поступательном развитии нравственных понятий морально преобразующее значение литературы как для Белинского, так и для Островского мыслилось в том, что она помогает замене старых обветшалых представлений новыми, более широкими и более достойными человека как разумного существа. «Публика ждет от искусства, — писал Островский, — облечения в живую, изящную форму своего суда над жизнью, ждет соединения в полные образы подмеченных у века современных пороков и недостатков… И художество дает публике такие образы и этим самым поддерживает в ней отвращение от всего резко определившегося, не позволяет ей воротиться к старым, уже осужденным формам, а заставляет… быть нравственнее»[[450]](#footnote-451).

## 5

Обращение к изображению действительности, признание общественных обличительно-воспитательных целей искусства, стремление к бытовой правде, желание понять и показать человека в типичных обстоятельствах и условиях его среды, внимание к нравственным понятиям, {480} существующим в практических бытовых отношениях между людьми, — все это во многом объясняет и характеризует творчество Островского в его идейной близости к Белинскому. Но все это пока еще касается лишь общих предпосылок и не открывает ближайшей проблематической заинтересованности писателя, той заинтересованности, которая видит волнующие противоречия жизни, раскрывает столкновение противоположных сил или стремлений, рождает гнев, сожаление или радость, распределяет оценочный свет по всем фактам и в конце концов определяет сложение пьесы в ее конфликте и движении.

Эта главная, центральная определяющая и направляющая заинтересованность у Островского состояла в его постоянном внимании к личности человеческой, стесненной в удовлетворении своих естественных светлых и лучших запросов.

Пересмотр бытовых отношений с точки зрения высшей гуманности в наибольшей мере включает Островского в идейную специфику 40‑х годов, связывая его с той линией передовой мысли, которая создавалась Белинским и Герценом.

В противовес крепостническому порабощению личность человека провозглашалась Белинским и Герценом основным мерилом всех оценок. Во имя личности в области философии заявлялся протест против гегелевского фатализма, подчиняющего личность абстрактному всеобщему «объективному духу». Во имя личности производилась переоценка всех моральных норм. Во имя личности крепостного крестьянина подвергались суду усадебные помещичьи порядки. Пересмотр угнетающих традиций в семейных нравах и критика всех форм бюрократического подчинения тоже осуществлялись во имя личности.

Всюду ставился вопрос об угнетении. В передовом идейном движении этих лет раскрывались и развивались задачи, суммированные Белинским в письме к В. Боткину от 15 января 1841 года: «Вообще все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора освободиться личности человеческой, и без того несчастной, от гнусных оков неразумной действительности» (XII, 13).

В художественной литературе критика действительности {481} направлялась в защиту угнетенного «маленького человека». Зло крепостнической жизни всюду воспроизводилось на примерах печальной судьбы угнетенной и страдающей личности. В этом состояло главное идейное новаторство передовой литературы 40‑х годов. В «Станционном смотрителе» Пушкина, в «Шинели» Гоголя было этому лишь намечено начало. Широкое развитие эта тема могла получить только в 40‑х годах в результате общего антикрепостнического идейного движения, выразившегося в защите прав угнетенной личности.

В изображении порочных сторон русской действительности центр тяжести был перенесен от внутренней анатомии самого порока к его действенным результатам и последствиям для окружающих. В «Деревне» и «Антоне Горемыке», в рассказах Тургенева и стихотворениях Некрасова, в романе «Кто виноват?» и повести «Сорока-воровка» Герцена, в «Запутанном деле» Салтыкова изображены не только пустота, духовная ограниченность, сытая, скучающая барственность, но и судьба людей, которые зависят и страдают от них. Проявления духовной ограниченности, пошлости, моральной тупости и мелкого эгоизма во всякой среде вызывают интерес по их действию на жизнь и человеческое достоинство обиженных людей. В этом направлении менялся весь писательский кругозор.

В связи с развитием крестьянского освободительного движения в передовой мысли 40‑х годов многое в русской действительности, существовавшее и раньше, становится впервые зримым и заметным.

Устанавливается новый принцип критики действительности. Наблюдение над жизнью регулируется новым акцентом творческого внимания сообразно иной общей познавательной и практической задаче. Развивается восприимчивость ко всяким формам угнетения личности и в том числе к тем крепостническим моральным представлениям, которые содержали источники и оправдание насилия и пренебрежения к человеку.

В упомянутой выше статье Герцена «Капризы и раздумье» имеется этюд, который прекрасно показывает новый исходный принцип в наблюдениях над жизнью, когда в самом процессе наблюдения изучающий интерес от носителей порока перемещается к их жертвам. Сказав о необходимости и важности изучения «семейных отношений», о дикости и тупости домашних нравов, {482} о темноте и преступности обиходных нравственных понятий, Герцен заключает это так: «Когда я хожу по улицам, особенно поздно вечером, когда все тихо, мрачно и только кое-где светится ночник, тухнущая лампа, догорающая свеча, — на меня находит ужас: за каждой стеной мне мерещится драма, за каждой стеной виднеются горячие слезы — слезы, о которых никто не ведает, слезы обманутых надежд, — слезы, с которыми утекают не одни юношеские верования, но все верования человеческие, а иногда и самая жизнь. Есть конечно, дома, в которых благоденственно едят и пьют целый день, тучнеют и спят беспробудно целую ночь, да и в таком доме найдется хоть какая-нибудь племянница, притесненная, задавленная, хоть горничная или дворник, а уж непременно кому-нибудь да солоно жить»[[451]](#footnote-452).

То, что было говорено о порочности русской жизни Гоголем, нисколько не утрачивало актуальности, но при новых задачах требовало пополнения.

Гоголя продолжали, развивали, заостряли и проясняли в том, что у него было неясного или недосказанного в гуманистических выводах.

Досказывание Гоголя в этом направлении было начато Белинским. Белинский вполне отдавал отчет в «недоговоренности» гоголевской сатиры и иногда, сколько было возможности по условиям цензуры, приоткрывал тот перспективный план, в котором должны были мыслиться не только комические фигуры порока, но и его трагические жертвы.

В отзыве о «Современнике», №№ 11 и 12 (1838), Белинский, объясняя важность ярких, художественно-типических подробностей, дает такой пример. «Помните ли вы, — обращается он с вопросом к читателю, — как майор Ковалев ехал на извозчике в газетную экспедицию и, не переставая тузить его кулаком в спину, приговаривал: “Скорей, подлец! скорей, мошенник!” И помните ли вы короткий ответ и возражение извозчика на эти понукания: “Эх, барин!” — слова, которые приговаривал он, потряхивая головой и стегая вожжой свою лошадь?.. Этими понуканиями и этими двумя словами “Эх барин!” вполне выражены отношения извозчиков к майорам Ковалевым» (III, 53).

{483} В статье о «Горе от ума» (1840), раскрывая сущность комического в «Ревизоре», Белинский не забыл упомянуть о том, какие трагические возможности заключены в смешных страстишках действующих лиц этой пьесы.

На основе комических мечтаний гоголевского городничего о генеральстве Белинский указал, какие последствия могут возникать от подобных начальственных поползновений. «В комедии есть свои страсти, источник которых смешон, но результаты могут быть ужасны. По понятию нашего городничего, быть генералом — значит видеть перед собой унижение и подлость от низших, гнести всех негенералов своим чванством и надменностью: отнять лошадей у человека нечиновного или меньшего чином, по своей подорожной имеющего равное на них право; говорить *братец* и *ты* тому, кто говорит ему *ваше превосходительство и вы*, и проч. Сделайся наш городничий генералом — и, когда он живет в уездном городе, горе *маленькому человеку*, если он, считая себя “не имеющим чести быть знакомым с г. генералом”, не поклонится ему или на балу не уступит места, хотя бы этот *маленький* человек готовился быть *великим* человеком!.. Тогда из комедии могла бы выйти трагедия для “Маленького человека”» (III, 468).

Возражая против идиллического истолкования «Мертвых душ» славянофилами, Белинский писал: «Константин Аксаков готов находить прекрасными людьми всех изображенных в ней героев… Это, по его мнению, значит понимать юмор Гоголя… Что бы он ни говорил, но из тона и изо всего в его брошюре видно, что он в “Мертвых душах” видит русскую “Илиаду”[44](#_e_n_44). Это значит понять поэму Гоголя совершенно навыворот. Все эти Маниловы и подобные им забавны только в книге, в действительности же избави боже с ними встречаться, — а не встречаться с ними нельзя, потому что их таки довольно в действительности, следовательно, они представители некоторой ее части». Далее Белинский формулирует общий смысл «Мертвых душ» в собственном понимании: «… истинная критика должна раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом…» И далее ставит известный ряд вопросов, из которых каждый, исходя из комического факта поэмы, наводит на мысли о трагических сторонах русской жизни, какие предполагаются этим {484} фактом: «Отчего прекрасную блондинку разбранили до слез, когда она даже не понимала, за что ее бранят» и проч. И затем заканчивает: «Много таких вопросов можно выставить. Знаем, что большинство почтет их мелочными. Тем-то и велико создание “Мертвые души”, что в нем сокрыта и разанатомирована жизнь до мелочей, и мелочам этим придано общее значение. Конечно, какой-нибудь Иван Антонович, кувшинное рыло, очень смешон в книге Гоголя и очень мелкое явление в жизни; но если у вас случится до него дело, так вы и смеяться над ним потеряете охоту, да и мелким его не найдете… Почему он так может показаться важным для вас в жизни — вот вопрос!» (VI, 430 – 431).

В печатных высказываниях Белинский между Гоголем и натуральной школой не проводил никакого разграничения. И это понятно. Обозначить то принципиально новое, что натуральная школа вносила в обличительную традицию Гоголя, это значило бы объявить открытую борьбу не только с духовным уродством, порождаемым крепостничеством, с пошлостью, обывательской тупостью и моральной слепотой, не только с бюрократическими плутнями, взяточничеством, казнокрадством и иным лихоимством, — это значило бы открыто признаться в начатой войне против основного принципа и устоя крепостнических порядков, против угнетения — самодержавно-государственного, помещичьего, бюрократического, полицейского, семейного, бытового во всех формах его проявления.

В тех условиях, в которых приходилось вести борьбу Белинскому, наоборот, надо было «заметать следы» и не наводить на мысль о коренной взрывчатости, заложенной в новых принципах обличения, надо было показать, что нападки на действительность со стороны натуральной школы не выходят за пределы прежней сатирической традиции, исторически признанной и так или иначе допускавшейся правительством. Поэтому Белинский в печатных статьях ставил на вид лишь то, что натуральную школу связывает с предшествующей традицией, и умалчивал о том, что в ее обличительных основах было нового.

В обстановке полицейского надзора всякое оправдание критики действительности нуждалось в защитной маскировке. И Белинский, защищая новое направление {485} рядом с аргументами по существу, прибегал к доводам, специально направленным надзирателям. «Здесь мы не можем не упомянуть, — писал он в “Ответе "Москвитянину"”, — о просвещенном и благодетельном покровительстве, которым наше правительство всегда ободряло сатиру: оно допустило к представлению и “Недоросля”, и “Ябеду”, и “Горе от ума”, и “Ревизора”. И наше общество было достойно своего правительства: за исключением второй из этих комедий, слабой по выполнению, все другие в короткое время сделались народными драматическими пьесами» (X, 249). А по поводу всей этой статьи («Ответ “Москвитянину”») Белинский 22 ноября 1847 года писал К. Д. Кавелину: «Вы, юный друг мой, не поняли моей статьи, потому что не сообразили, *для кого* и *для чего* она писана. Дело в том, что писана она не для Вас, а для врагов Гоголя и натуральной школы, в защиту от их фискальных обвинений. Поэтому я счел за нужное сделать уступки, на которые внутренно и не думал соглашаться, и кое-что изложил в таком виде, который мало имеет общего с моими убеждениями касательно этого предмета. Например, все, что вы говорите о различии натуральной школы от Гоголя, по-моему, совершенно справедливо; но сказать этого печатно я не решусь: это значило бы наводить волков на овчарню, вместо того чтобы отводить от нее. А они и так напали на след, и только ждут, чтобы мы проговорились» (XII, 432, 433).

И Белинский был прав. Враги начинали уже понимать специфику обличительных ударов натуральной школы. В той статье, против которой направлен был «Ответ “Москвитянину”», Ю. Самарин в укор натуральной школе заметил: «Быт чиновничий, кажется, уже исчерпан; теперь в моде быт провинциальный, деревенский и городской. Лица, в нем действующие, с точки зрения наших нравоописателей, подводятся под два разряда: бьющих и ругающих, битых и ругаемых; побои и брань составляют как бы общую основу, на которой бледными красками набрасывается слегка пошлый узор любовной интриги»[[452]](#footnote-453).

Враждебное замечание Ю. Самарина правильно {486} улавливало основную идейную ось натуральной школы, то есть обличение угнетения, разделяющего население страны на две далеко не равных категории «бьющих и ругающих, битых и ругаемых».

Письмо К. Д. Кавелина к Белинскому, где он писал «о различии натуральной школы от Гоголя», до нас не дошло. Поэтому мы не знаем пункты, вызвавшие столь определенное согласие Белинского. Сколько можно судить по ответным замечаниям Белинского в письме к К. Д. Кавелину от 7 декабря 1847 года, речь шла о социальном качестве изображаемых пороков.

С одной стороны, Белинский здесь напоминал Кавелину цель, какую он имел в виду, когда в «Ответе “Москвитянину”» настойчиво разъяснял типичность и распространенность пороков, изображаемых Гоголем. «Что касается до добродетелей Собакевича и Коробочки, Вы опять не поняли моей цели; а я совершенно с Вами согласен. У нас все думают, что если кто, сидя в театре, от души гнушается лицами в “Ревизоре”, тот уже не имеет ничего общего с ними, и я хотел заметить, с одной стороны, что самые лучшие из нас не чужды недостатков этих чудищ, а с другой, что эти чудища — не людоеды же» (XII, 461). Эти разъяснения противостояли стремлениям реакционной и славянофильской критики притупить и отвести гоголевскую сатиру, представив типы Гоголя как не характерное исключение. В этом пока ничего отделяющего Гоголя от натуральной школы нет.

Но вот дальше Белинский прибавляет такое замечание: «А Вы правы, что, собственно, в них нет ни пороков, ни добродетелей. Вот почему заранее чувствую тоску при мысли, что мне надо будет писать о Гоголе, может быть, не одну статью, чтобы сказать о нем мое последнее слово: надо будет говорить многое не так, как думаешь. Что между Гоголем и натуральною школою — целая бездна; но все-таки она идет от него, он отец ее, он не только дал ей форму, но и указал на содержание. Последним она воспользовалась не лучше его (куда ей в этом бороться с ним), а только сознательнее» (XII, 461).

В этом замечании названо качество гоголевских героев, которое ощущалось Белинским как разграничительная черта между Гоголем и натуральной школой, причем черта такая, о которой в печати он говорить не хотел. В словах: «собственно, в них нет ни пороков, ни добродетелей», очевидно, имелась в виду не генетическая {487} «невинность» гоголевских героев в смысле их социальной обусловленности. Об этом Белинский говорил и печатно, и в такой «невинности» у Гоголя ничего отличного от натуральной школы не было. В этом отношении натуральная школа целиком следовала за Гоголем. Отсутствие «пороков» и «добродетелей» в данном случае Белинским, очевидно, понималось в смысле моральной «невинности», взятой с результативной стороны (гоголевские пороки непосредственно не производят ни добра, ни зла для окружающих). То, что у Белинского, Герцена было в главном поле внимания (жертвы порока), у Гоголя это содержалось лишь потенциально и перспективно. Практические следствия порока для страдающей стороны у Гоголя оставались не обозначенными[[453]](#footnote-454). Гоголя надо было «досказывать», то есть раскрывать мысль о бесправных народных массах и о необходимости устранения господствующего крепостнического угнетения. То, что у Гоголя было недосказано, это Белинским ставилось в сознательную программу для натуральной школы. Явственно об этом говорить было невозможно: «это значило бы наводить волков на овчарню», и Белинскому в печати приходилось об этом умалчивать или говорить только намеками и отдаленно[[454]](#footnote-455).

## **{****488}** 6

Первые литературные опыты молодого Островского осуществлялись под прямым воздействием Гоголя. «Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс», продолжает гоголевскую тематику о мелочности и пошлости обывательских чувств; все лица представлены здесь в гоголевской комической разработке. В работе над «Записками замоскворецкого жителя» («Кузьма Самсоныч», «Две биографии») проявляются идеи Белинского и Герцена о губительном влиянии среды и дурного воспитания, убивающего и искажающего в человеке лучшие инстинкты. В «Иване Ерофеиче» дается образ «бедного человека», загубленного грубыми условиями жизни[[455]](#footnote-456).

Важно заметить это направление творческого движения молодого Островского. Если в первом опыте («Сказание») в центре авторского внимания находится нечто смешное и порочное (отрицательное) само по себе, то в дальнейшем внимание сосредоточивается на страдающем лице; все остальное, порочное, показано применительно к его судьбе и оценочно взвешивается его печальною жизнью.

Для второй точки зрения «указал содержание» то же, конечно, Гоголь («Шинель», «Записки сумасшедшего»), но специальная сосредоточенность на этом, для творчества Островского почти единственная и исключительная, могла образоваться только в условиях общего идейного движения 40‑х годов, возглавляемого Белинским.

Едва ли молодой Островский осваивал и разделял взгляды Белинского во всех их социальных и политических выводах. Для Белинского с защитою прав угнетенной личности соединялись, в конце концов, революционные перспективы. У большинства представителей натуральной школы таких революционных перспектив не было. Тем не менее натуральная школа в ее идейном обосновании была порождена Белинским. Подход к оценке и освещению крепостнических нравов с позиций {489} гуманизма, во имя лучших и естественных запросов угнетенной личности, воспитался и сформировался у Островского, как и у других представителей натуральной школы, под его могучим влиянием, распространявшимся на все передовое идейное и литературное движение 40‑х годов.

В пору деятельности Белинского, когда вырастала и формировалась натуральная школа, между революционным демократизмом и либерализмом полного размежевания не было, и принципы критики крепостничества, устанавливаемые Белинским, воспринимались и разделялись с общих антикрепостнических позиций, объединявших писателей с разным политическим сознанием, в том числе и таких, которые не могли подняться и не поднимались до идеи крестьянской революции (Тургенев, Григорович и др.).

Передовое значение натуральной школы состояло в том, что ею поднимался протест против крепостнического угнетения (защита угнетенной личности) и в связи с этим устанавливались новые и иные способы литературного обличения недостатков действительности.

Островский воспринял и в своем творчестве реализовал эту обновленную критическую антикрепостническую точку зрения.

Насколько существенные преобразования внесла эта точка зрения в драматургию Островского (сравнительно с гоголевской драматургией), об этом свидетельствует непосредственное сравнение пьес Островского с творчеством Гоголя.

Самое разительное отличие между пьесами Гоголя и Островского состоит в том, что у Гоголя нет жертвы порока, а у Островского всегда присутствует страдающая жертва порока.

У Гоголя порок разоблачается и обличается сам по себе, в его внутренней несостоятельности. В статье «О русской повести и повестях Гоголя» Белинский писал: «Есть вещи, столь гадкие, что стоит только показать их в собственном их виде или назвать их собственным именем, чтобы возбудить к ним отвращение» (1, 300). И Гоголь показывает эти вещи, называя их именами Перерепенко, Довгочхуна, Манилова, Собакевича, Плюшкина и проч. Каждый гоголевский тип, воплощая в себе известные качества порочности, духовной бедности и ничтожества, содержит в себе и свое отрицание. {490} Раскрываемое в гоголевском юморе внутреннее содержание порока само по себе вызывает к нему отрицательное отношение и стремление к его преодолению и устранению. В пьесах Островского порок изображается не только во внутренней несостоятельности, но в непосредственном губительном, трагическом воздействии на жизнь других людей.

В «Ревизоре» выступает вся неприглядность жизни старой крепостнической России. Так или иначе тут представлены и взяточничество, и казнокрадство, и судебное лихоимство, и легкомысленно обывательское отношение к службе, и сплетни, и служебное чванство, и пустота мелкого любопытства, и хвастовство, и праздность, и ничтожество интересов и проч. «Отовсюду, — писал Гоголь, — из разных углов России, стеклись сюда искажения из правды, заблуждения и злоупотребления, чтоб послужить одной идее…»

Читателю или зрителю легко представить, какова была жизнь в том кругу для человека, сколько-нибудь сохранившегося под властью этих людей и их понятий. Но эта страдающая сторона в непосредственной сценической демонстрации у Гоголя не представлена. Она лишь предполагается.

Этот перспективный план жизни, где присутствует не только порок, но и его жертвы, в «Ревизоре» лишь несколько приоткрывается появлением высеченной унтер-офицерской вдовы, купцов и большого количества просителей, какие тянутся с жалобами к Хлестакову.

Но весь этот эпизод, важный для характеристики господствующих в городе нравов, остается все же только эпизодом, в конфликтном сложении и движении пьесы он никакой роли не играет. В фокусе пьесы находится только сама порочность или моральная недостаточность всех собранных здесь лиц.

В литературе о «Ревизоре» было обращено внимание на появление унтер-офицерши и слесарши — в комическом или не в комическом плане они представлены[[456]](#footnote-457). Конечно, в каком-то оттенке это не безразлично, {491} хотя комизм сам по себе в вопросе об отношении к лицу не имеет решающего значения: сочувственное отношение к лицу может сочетаться с присущими этому лицу комическими чертами (например, Акакий Акакиевич в «Шинели»). Но в данном случае дело даже не в этом. Дело в том, что вся пьеса, наполненная изображением зла, в определяющей и движущей коллизии своей проводится без участия тех, кто непосредственно страдает от этого зла. Порок разоблачает себя сам собственным ничтожеством и уродством.

Гоголю, конечно, были видны и жертвы порока, но прямым предметом его изображения были не они, а сами носители порока, их духовный уровень, благодаря которому становится возможной столь низменная и ничтожная жизнь. Объясняя роль городничего, Гоголь писал: «Человек этот более всего озабочен тем, чтобы не пропускать того, что плывет в руки. Из‑за этой заботы ему некогда было взглянуть построже на жизнь или же осмотреться получше на себя. Из‑за этой заботы он стал притеснителем, не чувствуя сам, что он притеснитель, потому что злобного желанья притеснять в нем нет; есть только желанье прибирать все, что ни видят глаза. Просто он позабыл, что это в тягость другому и что от этого трещит у иного спина»[[457]](#footnote-458).

Городничий забыл, но Гоголь, конечно, не забыл об этом «другом», у которого «трещит спина». Гоголь взволнован тем, как об этом забыть можно. Об этом и написана пьеса.

Действие в пьесе Гоголя складывается в сфере вольных или невольных столкновений разных порочных типов. Смешные или порочные черты одного характера вступают в противоречивое общение с иными, столь же смешными и порочными чертами другого лица, и в клубке этих взаимодействий раскрывается и показывается убожество, уродливость, моральная неприглядность одной и другой стороны.

Так происходит в «Ревизоре», в «Женитьбе», в «Игреках», в том же роде намечен конфликт в сценах «Тяжба», «Утро делового человека». Конечно, при этом {492} кто-то «терпит». В «Ревизоре» в конце концов неудачником оказался городничий, в «Женитьбе» «терпят» все отодвинутые Кочкаревым женихи, а потом, после того как Подколесин выпрыгнул в окно, «терпит» и Агафья Тихоновна. В «Игроках» «терпит» обманутый Ихарев. Но так как у «потерпевшего» при этом находятся в ущербе только те же смешные или порочные побуждения, так как подлинно человеческое и в этом случае совсем не затрагивается, то действительно страдающей стороны не оказывается.

У Островского порок почти во всех пьесах ниспровергается зрелищем того урона, который он наносит для жизни другой, здоровой личности. Вместе с пороком у Островского всегда воспроизводится и та сторона, которая от него страдает.

Сообразно идеям Белинского и Герцена, Островский усваивает практическую точку зрения в оценке человека и его поведения. Моральные свойства личности Островский измеряет по степени их жизненного значения для общества, для окружающих. «Человек должен быть в обществе, — писал он в статье о “Тюфяке” Писемского, — а для общества мало, если он только сам по себе хорош: он должен быть хорош и для других, чтобы и другим было хорошо с ним, и тогда только может он требовать внимания и уважения, когда сам отвечает требованиям общества»[[458]](#footnote-459).

Соотносительно перефразируя, то же можно сказать и о плохом: Островский изображает не только то, как человек бывает сам по себе плох, но и то, как от него бывает плохо и другим. И это второе является для него главным показателем в обнаружении дурного. Островский видит порок там, где он мешает жить хорошему.

Кроме того, самые пороки, изображаемые Островским, в морально-качественном содержании различны от пороков, изображаемых Гоголем.

В наблюдениях над человеком акцент внимания у обоих писателей не одинаков, они на разное смотрят.

Сам Гоголь несколько раз формулировал исходную точку своих наблюдений над жизнью и обозначил тот круг пороков, на который был устремлен его взгляд. Гоголь преследует все ничтожное, мелкое и пустое в человеке, {493} «пошлость пошлого человека», мелочную занятость и «вздоры», которые отвлекают человека от серьезных задач жизни. Ему страшно, «на что расходуется человек», его удручает «обнаруженная человеческая бедность». Он смотрит, как люди «заняты хлопотливо», суетливо, даже жарко, своим (пустым) делом, «как бы важнейшею задачею своей жизни». Его печалит и смешит «пустяк их заботы». Гоголь по преимуществу наблюдает и видит человека там, где он с серьезностью отдается ничтожному интересу.

Моральная или социальная преступность гоголевских лиц выступает лишь в конечном итоге как проявление мелочности и пошлости, но не как прямое нарушение благополучия другого лица.

Перерепенко любит дыни, любит свою бекешу со смушками, любит почувствовать себя достаточным хозяином, у которого всего много, любит свое «тонкое» обращение с людьми и гордится этим, и вся жизнь его этим занята. В итоге получается человеческая измельченность желаний, «пошлость пошлого человека». Но эта порочность Ивана Ивановича в прямом смысле не посягает на другого человека. Правда, Иван Иванович наносит обиды Ивану Никифоровичу: назвал его гусаком, подпиливает его хлев и проч. но все это непосредственно вредящее оказывается в действии только в силу мелочности того же Ивана Никифоровича. Страдают, в конце концов, оба, но не столько друг от друга, сколько от самих себя.

Мечтательство Манилова — порок, потому что оно делает его человеком негодным и бесполезным. Но это мечтательство прямым образом не затрагивает другой личности. То же, по-своему, можно сказать о Ноздреве, о Коробочке, о Петухе, о Тентетникове и др. У всех порок, в сущности, состоит в ничтожестве интереса, ради которого они не видят в жизни ее действительно важной и серьезной стороны. Но самый этот «интерес», волнующий и оживляющий каждого из них, не находится в губительном конфликте ни с кем. В этом смысле выше были отмечены слова Белинского: «в них, собственно, нет ни пороков, ни добродетелей».

В «Ревизоре» Гоголь обличает общую духовную бедность всех действующих лиц. В итоге вся эта картина духовного убожества, пустоты, измельченности желаний, моральной слепоты, праздности, мелкого тщеславия, узаконенного {494} плутовства и равнодушия к общественному злу неминуемо порождает представления об обманутых людях, о забытых обидах, о бюрократической и крепостнической несправедливости, о народе, который несет последствия подобного управления страной. И пьеса воспринимается в ее огромном социальном значении, как смех сквозь слезы.

При этом, если увидеть обобщающий принцип в сложении каждого лица, определивший отбор всех присвоенных им качеств и объединивший их в одно целое, то оказывается, что в основе порочности каждого из них находится нечто, не относящееся к прямому моральному злу. Гоголь обличает их общую духовную бедность, преследует «пустяк их заботы». Смешное и гадкое состоит в том, что люди заняты своими «пустяками», «как бы важнейшею задачею своей жизни». Сами по себе эти пороки почти у всех (кроме разве Сквозник-Дмухановского) не содержат прямого вреда для другого. Источником зла и предметом осмеяния является сама мелочность, ничтожество, «пошлость пошлого человека». Ляпкин-Тяпкин «даже не охотник творить неправду», его одолевает «страсть к псовой охоте», и он иногда берет взятки «борзыми щенками». Но в сценическом поведении Ляпкина-Тяпкина подвергается обличению и осмеянию даже не это, а еще иной «пустяк», более мелкий. Комизм его, как пояснял Гоголь, состоит в том, что он «занят собою», ему хочется щегольнуть своим умом, «выказать себя», «найти повод своим “умным” догадкам и соображениям». От смотрителя училищ и почтмейстера совсем никому нет обиды. Бобчинский и Добчинский виноваты только в том, что они «больны необыкновенной чесоткой языка», их одолевает «желание иметь о чем рассказать», «и эта страсть стала их движущей страстью и стремлением к жизни». «Страсть» Хлестакова, по существу, тоже невинна: «он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться», в нем «нет никакого соображения и глупость во всех поступках…». Анна Андреевна и Марья Антоновна вовлечены в пьесу тоже только со стороны своих женских «“пустяков”, какие составляют предмет их заботы»[[459]](#footnote-460). А все вместе говорит о несоответствии этих людей ни человеческому {495} достоинству вообще, ни тому положению, какое они занимают.

То же и в «Женитьбе», то же и в «Мертвых душах». Позднее в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь пояснял: «Мне бы скорее простили, если бы я выставил картинных извергов, но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки»[[460]](#footnote-461).

Островский, изображая порочную сторону жизни, тоже имеет в виду нечто низменное, вздорное и ничтожное, но у него все эти «вздоры» всегда содержат в себе нечто вредное и непосредственно тягостное для других людей.

Островского интересует нравственная порочность в собственном смысле, то есть порочность отношений человека к человеку. Островский подмечает в людях то, что в их интересах, в жизненных понятиях и в поведении ведет к нарушению благополучия другого человека: прямой обман из-за корыстных расчетов, грубые понятия, ведущие к устранению духовных связей, дикие проявления тщеславия, унижающие человеческое достоинство и т. п. Центром характеристики каждого лица у Островского является его нравственный облик, круг нравственных понятий, проявляющихся в отношениях к другим людям.

Пузатов и Ширялов, Большов и Подхалюзин, Мерич и Беневоленский, Добротворский и Анна Петровна, Вихорев и Баранчевский, Гордей Торцов и Коршунов, Брусков и Аграфена Платоновна, Вышневский и Юсов с Белогубовым, Уланбекова и Леонид, Кабанова и Дикой и проч. — все взяты и показаны прежде всего со стороны присущих им нравственных понятий, ведущих к нарушению личности другого человека.

И у Островского так же, как у Гоголя, порочные герои в собственном сознании часто не отдают себе отчета в низменности своих понятий и ничтожестве интересов. Они поступают сообразно нравам своей среды и ничего предосудительного в своем поведении не видят. Слова Гоголя и Белинского, разъясняющие в этом смысле роль городничего, были цитированы выше. Островский в этом отношении следует Гоголю; его герои, по темноте своего нравственного сознания, часто тоже «не знают, что творят», {496} и дурные дела поэтому часто ими совершаются с полным благодушием и уверенностью в своей правоте и добродетели: таковы Анна Петровна Незабуткина и Добротворский в «Бедной невесте», Аграфена Платоновна из комедии «В чужом пиру похмелье», Юсов и Белогубов из «Доходного места». В разной степени это присуще и другим лицам. В этом смысле и у Гоголя и у Островского порочные люди могут выступать с одинаковой субъективной «невинностью». Но кроме этой социально-генетической невинности, порочное у гоголевских лиц имеет особый характер «невинности» в смысле отсутствия прямой обиды для окружающих.

Эта особенность многое объясняет в том, почему в пьесах Гоголя и Островского юмор занимает столь различное место.

Сообразно предмету и целям гоголевских обличений, его поражающим орудием главным образом был смех, «без проницающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека»[[461]](#footnote-462). Для Гоголя вывести порок на сцену прежде всего значило подвергнуть его публичному бичующему осмеянию. «Ради бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!»[[462]](#footnote-463) И вся конструкция гоголевских пьес и в подборе действующих лиц, и в сюжетном сложении была направлена к воздействию силою смеха: «насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете»[[463]](#footnote-464).

Всякий элемент, уводящий от смеха, Гоголь считал ослабляющим силу «общественной комедии», удаляющим ее от прямых целей. В частности, на этом основании Гоголь ставил за пределами комедии «любовный ход», то есть любовную завязку. В том виде, как подобная завязка практиковалась в водевилях и мещанских пьесах, она отвергалась Гоголем по неудовлетворительности внутреннего содержания: «Как ничтожны эти театральные любовники с их картонной любовью!» С другой стороны, глубокое и содержательное изображение любви, с точки зрения Гоголя, в комедии помешало бы господству бичующего смеха.

«… Любовь и все другие чувства, более возвышенные, {497} тогда только произведут высокое впечатление, когда будут развиты во всей глубине. Занявшись ими, неминуемо должно пожертвовать всем прочим. Все то, что составляет именно сторону комедии, тогда уже побледнеет, и значение комедии общественной непременно исчезнет»[[464]](#footnote-465).

При иной постановке, когда имеется в виду представить не только порок, но и тех, кого он теснит и давит, изображение «возвышенных чувств» в обличительной пьесе становится не только естественным, но и необходимым, хотя бы от этого пьеса и перестала быть чисто комической. Так, у Гоголя в сценическом фрагменте, опубликованном им под заглавием «Отрывок», тема столкновения лучших взглядов и чувств сына с нелепыми тщеславными претензиями матери естественно приводит к изменению общего сценического тона: диалог между матерью и сыном, в целом, уже не комичен.

Но у Гоголя это лишь намек, начало, совсем небольшой кусок жизни, «отрывок». Это положение, у Гоголя лишь намечавшееся, у Островского, в силу развивавшихся общественных воздействий 40‑х годов, усилилось, получило широкое применение в освещении множества жизненных фактов и в драматургическом сложении пьес стало постоянной системой.

Юмор, подобный гоголевскому, где обличается сама «пошлость», у Островского встречается в раннем прозаическом творчестве («Сказание о том, как квартальный надзиратель пускался в пляс») и в таких пьесах, как «Утро молодого человека», «Неожиданный случай», трилогия о Бальзаминове.

В других пьесах такой юмор у Островского присутствует лишь частично, в отдельных моментах. Непосредственная демонстрация уродующего и губительного воздействия порока на жизнь других людей ставила юмору Островского, в отличие от Гоголя, определенные границы. Присутствие страдающей жертвы порока во многом исключало возможность смешного. Эти границы были ощутимы уже в первых пьесах Островского. Не во всем смешны Пузатов и Ширялов, когда хвастаются своими успехами, потому что в их рассказах, вместе с откровенным плутовством и жадностью, уже видны те, кто от них, страдает. В конце пьесы для Марьи Антиповны, сестры Пузатова, в сватовстве Ширялова уже приоткрывается {498} трагический исход. В «Своих людях» в привычных нравах изображаемой среды обнажается прямая бесчеловечность. Поэтому смешное в Большове, в Подхалюзине, в Липочке в какой-то мере уже сочетается с ужасным. Смешна Липочка в мечтах о женихе из «благородных», но она уже не смешна в беседе с отцом в конце последнего акта.

Конечно, правы все те, которые с появлением этих пьес увидели в Островском прямого продолжателя Гоголя.

И в «Картине семейного счастья» и в «Своих людях» обнажаются мошеннические проделки, плутовство и голый обман. Причем все порочное так же, как у Гоголя, совершается с простодушием, с сознанием правоты («все так делают»), с расчетом на одобрение и даже с самохвальством и гордостью. Пузатов, Ширялов, Большов и Подхалюзин в этом отношении ничем не отличаются от гоголевского городничего (ср. «мошенников над мошенниками обманывал» и проч.).

Но патетика «Картины семейного счастья» и «Своих людей» состоит не только в этом, не только в изображении стяжательства. И в той и в другой пьесе уже намечается конфликтно-драматическая коллизия в страдающем положении лучших человеческих чувств, которые в этом мире голого барыша и выгоды не находят себе никакого места.

В «Картине семейного счастья» за фигурами Пузатова, Ширялова и Степаниды Трофимовны Островский в лице Маши и Матрены Савишны уже заставляет ощутить этот обойденный и неудовлетворенный мир иных желаний. Тем самым и в ироническом заглавии пьесы (семейное счастье) предуказывается ее драматический смысл. В «Своих людях» Большов в конце пьесы несет кару не только за свое мошенничество, но и за свое общее бездушие в семейном быту (дочь «обута, одета, накормлена — чего ей еще хочется?», «На что я и отец, коли не приказывать! Даром, что ли, я ее кормил!» и проч.).

Обе пьесы, оставаясь комедиями, одновременно демонстрируют семейную драму.

Вполне и до конца эта драматическая постановка центрального конфликта определилась в «Бедной невесте».

И в построении и в содержании «Бедной невесты» имеется много общего с «Женитьбой» Гоголя. Справедливо было отмечено, что «Женитьба» знаменовала переход {499} к драматургической системе Островского: «Медленное развитие действия, диалоги с характеризующей установкой, эпизоды, мало связанные с основным сюжетом, — все это подготовляло композицию комедий Островского, определяющуюся бытовыми и сатирическими целями»[[465]](#footnote-466).

И в тематическом содержании «Женитьба» близка к «Бедной невесте». В «Женитьбе» и в «Бедной невесте» обличаются дикие обычаи женитьбы и выхода замуж по чужому сватовству, по примеркам случайным и внешним, исключающим то подлинно человеческое, что должно быть. Но тут же между этими двумя пьесами ощущается и принципиальное различие. Силой гоголевского смеха бездушие и ничтожество всех участников этого обычая в «Женитьбе» взрывается изнутри, как внутреннее противоречие разуму. Верный себе, Гоголь и здесь изображает «потрясающую тину мелочей», случайных и ничтожных, но морально опутывающих человека, владеющих его сознанием и изгоняющих все, что должно быть в нем действительно серьезного и значительного. Островский смотрит на то, что в этом бездушии таится страшного для других людей. И он представил судьбу свежего человека, который сталкивается с этим бездушием и оказывается в его власти. Страдающая личность Марьи Андреевны превращает комедию в трагедию.

Конечно, здесь речь идет не о различии в степени и силе обличения у Гоголя и Островского, а о ином качестве, иной природе, ином способе обличения. Степень силы обличения у того и другого писателя этим нисколько не сравнивается и взаимно не умаляется. Указывается лишь на историческое различие в самом характере обличения.

О гоголевском смехе Добролюбов писал: «Посмотрите, в самом деле, как забавны все эти Чичиковы, Ноздревы, Сквозники-Дмухановские и проч. и проч. Но меньше ли от того вы их презираете? Расплывается ли в вашем смехе хоть одна из гадостей этих лиц? Нет, напротив, — этим смехом вы их только конфузите как-то, так что смущенные и сжавшиеся фигуры их так навсегда {500} и остаются в вашем воображении, как бы скованными во всей своей отвратительности»[[466]](#footnote-467).

Новые запросы действительности, иное усмотрение жизненно-драматических коллизий, новая сосредоточенность на раскрытии действенной стороны обличаемых пороков привели Островского к иным драматическим ситуациям и к полному преобразованию жанра.

Узел, образующий движение пьесы, у Островского почти всегда состоит в противоречии между здоровыми, чистыми желаниями людей и теми темными, порочными силами, которые преграждают путь этим чистым желаниям. Изображая порок, Островский всегда что-то защищает от него, кого-то ограждает. В центре пьес Островского всегда находится страдающее лицо, с доверчивой непосредственностью ищущее осуществления чистых чувств и наталкивающееся на темные силы, корыстные расчеты, стяжательство, нравственную тупость, чванство, самодурство и проч.

Тем самым меняется все наполнение пьесы. Пьеса окрашивается страдающим лиризмом, входит в разработку свежих, морально чистых или поэтических чувств; усилия автора направляются к тому, чтобы резко выдвинуть внутреннюю законность, правду и поэзию подлинной человечности, угнетаемой и изгоняемой в обстановке господствующей корысти и обмана.

Царство денег и денежные отношения, погоня за достатком, этика карьеристической и узкоматериальной выгоды в пьесах Островского всегда соотнесены с судьбою чистых чувств и светлых желаний, которые задыхаются, гибнут, страдают и ропщут в этом мире голого расчета. И то, что у Гоголя могло быть смешным, у Островского становится ужасным.

Страсть к обогащению, приобретательство, корыстные стремления, ради которых «извращается понятие правды», изображались и Гоголем. Городничий и Чичиков во многом являются предшественниками типов Островского. Однако раскрытие психологии и общий тип в изображении приобретателя у Островского иной. Предметом изображения у Гоголя является внутренний механизм приобретательства, «ничтожество» его побуждений. Результативная сторона приобретательского хищничества {501} у Гоголя почти отсутствует. У Островского приобретатель всегда поставлен лицом перед своей жертвой. И многое смешное, что было возможным для Гоголя, становится невозможным для Островского. Ничтожество Подхалюзина, Вихорева, Копрова, Дульчина, Окоемова и других рядом с раскрытием страдания обманутых жертв перестает быть смешным.

Гоголь подметил, какую огромную роль в жизни играет честолюбивая, мелкотщеславная сторона человеческих желаний. Рисуя «пошлость пошлого человека», Гоголь не один раз останавливался и на этом «электричестве», движущем мечту и поступки многих. Иван Иванович Перерепенко, поручик Пирогов, Чертокуцкий, Манилов, Ноздрев, Чичиков — все по-своему живут этой мечтой. У одних претензии совсем невинны и безвредны, их честолюбие не идет дальше надежды перещеголять всех дынями, арбузами и амбарами, затейливой бекешей, коляской, приятностью манер, отвагой на охоте, столичным шиком, россказнями удивительных новостей и проч. У других это соединяется уже с некоторым желанием произвести трепет и показать свою власть. Хлестаков мечтательно лжет, как он управляет департаментом: «просто землетрясение, все дрожит, трясется как лист» и проч. Городничий тоже мечтает: «Ведь почему хочется быть генералом? Потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегери и адъютанты поскачут везде вперед: “Лошадей!” И там на станциях никому не дадут, все дожидаются: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там: стой, городничий!»

У Гоголя эта тема за пределы комического освещения не выходит. Пустые желания кого-нибудь сокрушить и раздавить своим великолепием обличаются Гоголем в самом их субъективном источнике. Получается смешно, поскольку нет лиц, на которых эти желания осуществляются и у которых от этого «спина трещит». Но стоит только представить такой случай, и смешное станет страшным. Возникает представление о самодурстве.

Самодурство, конечно, известно было русской жизни и до Островского. Однако его открыл Островский, и открыл именно потому, что, в силу общей направленности своего внимания к жертвам морального зла, он, и к человеческому гонору в наблюдавшейся им среде подошел с той стороны, где от него страдают люди.

{502} Угнетательская сущность самодурства определена известными словами Аграфены Платоновны в пьесе «В чужом пиру похмелье»: «Самодур, это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я?.. Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда…» Самодурство упоено безответной покорностью другой стороны. Эта дикая форма честолюбия неминуемо предполагает жертвы, над которыми самодурство куражится. На них и остановился взгляд Островского. И порок предстал в другом повороте. За мелочностью и ничтожеством выступила его зловещая деспотическая угнетающая сторона.

Островский после Гоголя вернул на сцену любовь. И это, конечно, не только потому, что в самой жизни существует любовь, не в силу какого-то разжижающего «бесстрастия», «беспристрастия» или «объективности», а в силу новой и своеобразной идейной заинтересованности в судьбе тех положительных начал, которые составляют здоровую и светлую сторону жизни. Тема любви для Островского была не способом сценической «занимательности» и не механическим придатком к обличительству, а предметом гуманической защиты и орудием критики. Любовь всегда берется Островским как пример и залог чистых человеческих отношений между людьми в противоположность всему корыстному, узкому, тупому, дикому, жестокому, денежному, тщеславному и продажному, что было предметом его обличения. Свежее и чистое чувство у Островского, среди царства темных сил, всегда занимает страдательное, драматическое положение.

Темные (или дурные) понятия Незабуткиной, Добротворского, Мерича, понятия Вихорева и его среды, понятия в семье Торцовых, понятия Брускова и Аграфены Платоновны, Вышневского, Юсова и Кукушкиной, Уламбековой и Леонида, Дикого и Кабанихи и прочих противопоставляются естественным и законным чистым человеческим запросам Марьи Андреевны, Дуни, Любови Гордеевны, Лизы Ивановой, Жадова, Полины, Нади, Катерины и прочих, и в ходе пьесы все дурное потому и оказывается ужасным, что оно трагически нарушает здоровое и светлое существование человека и тем самым обличает свою неестественную, уродливую сущность.

{503} Нравы и понятия, узаконенные привычкой и обычаем, Островский проверял естественными духовными запросами личности. Жизненное столкновение здоровых запросов личности с угнетающей обстановкой грубости, пошлости, дикости, обмана и корысти стало у Островского основой драматического конфликта почти всех его пьес.

В конце 1863 года М. Е. Салтыков-Щедрин в отзыве о «Горькой судьбине» Писемского сущность наиболее правдивого сложения драматического положения (как оно ему представлялось) определил так: «Что, в сущности, может составлять содержание драмы вообще? Это содержание может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою. Есть требования и действия, которые сами по себе не идут в разрез ни указаниям здравого рассудка, ни общим законам человеческой природы, но которые тем не менее, вследствие известных условий общественного развития, признаются незаконными. Сила естественная и (с точки зрения драматурга) разумная, но вследствие разных причин попранная и непризнанная, представляется в борьбе с силою искусственною и (тоже с точки зрения драматурга) неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение»[[467]](#footnote-468).

В этих формулировках очень точно отражается драматургическая сущность пьес Островского в их основном конфликтном строении.

Салтыков-Щедрин считал Островского, основоположником современной ему обличительной драматургии и предметом подражания всех второстепенных писателей-драматургов его времени[[468]](#footnote-469). Едва ли можно сомневаться в том, что, определяя тип драматических положений, наиболее соответственный современным ему «условиям {504} общественного развития», Салтыков-Щедрин ориентировался преимущественно на образцы, представленные Островским.

Этот новый тип драмы, осуществленный Островским, явился следствием того идейного кругозора, который был драматургом воспитан в общественной обстановке 40‑х годов под воздействием демократической социальной и литературной теории Белинского.

## 7

В вопросе об отношении творчества Островского к идейным традициям Белинского осложняющим фактом является тесное, хотя и временное, идейное содружество Островского со славянофильским кружком «молодой редакции» «Москвитянина».

В каком отношении кружок «Москвитянина» находился к идейному наследству Белинского? Если Островский являлся сторонником идей Белинского, если вся структура его произведений в основном обосновывалась и воодушевлялась идеями, идущими от Белинского, то общение с кружком «Москвитянина» не должно ли было привести Островского к самопротиворечию, к отказу от тех идей, которые определяли самые коренные основы его творческих стремлений? Тогда должно было бы последовать резкое изменение всего характера его творчества и его драматургическая система не могла бы иметь последовательного единства.

Между тем при всех различиях между пьесами Островского раннего периода его деятельности в них остается некая общая основа, одинаково характерная и для «Семейной картины», и для «Своих людей», и для «Не в свои сани не садись», и для «Бедности — не порок», и даже для «Не так живи, как хочется».

Следовательно, при славянофильских отклонениях у Островского сохранялись те исходные установки, которые шли в соответствии с общими демократическими заветами Белинского и обеспечивали общий тип пьес в их образном и конструктивном сложении.

Надо предполагать, что для кружка молодых москвитянинцев идеи Белинского в какой-то мере тоже не были чужды. Иначе идейное сближение с ними со стороны Островского было бы совсем невозможным.

{505} Надо предположить также, что Островский среди молодых москвитянинцев сохранял известную идейную самостоятельность и независимость. Иначе следование принципам Белинского в той мере, в какой это свойственно Островскому, тоже оказалось бы невозможным.

Очевидно, уклонения Островского в сторону славянофильства касались лишь таких сторон, которые оставляли нетронутыми принципы его бытового реализма и идею гуманистической защиты личности.

Так оно и было. Об этом говорят сами факты.

Обстоятельства, которые подготовили содружество молодой редакции «Москвитянина», во многом не ясны. Неизвестно, когда началось знакомство Островского с теми лицами, которые потом объединились в «молодой редакции». Неизвестно, что собою представляли эти лица по идейным взглядам в ту пору, когда между ними устанавливались первые связи. Неизвестно, в каком направлении развивались их взгляды в ближайшие годы перед объединением в «Москвитянине». Неизвестно даже и то, в какой мере была им присуща общность взглядов при сотрудничестве в «Москвитянине».

До недавнего времени со слов Т. Филиппова было принято думать, что в круг идей славянофильства Островский вместе со своими молодыми друзьями стал входить с 1846 года. Т. Филиппов рассказывал Н. Барсукову, что Островский в момент знакомства с ним в 1846 году «всецело принадлежал к так называемому западническому направлению», но что сам Филиппов тогда уже «имел особенный взгляд на народную жизнь» (то есть славянофильский взгляд) и своим исполнением народных песен быстро очаровал Островского и привел его к своим воззрениям[[469]](#footnote-470).

Найденное В. А. Бочкаревым в архиве Е. Эдельсона письмо Т. Филиппова к Е. Эдельсону от 12 апреля 1847 года показывает, что не только Островский, но и сам Филиппов и Эдельсон в 1847 году нисколько не были славянофилами. В письме говорится о сочувственном отношении Филиппова к «Письмам об изучении природы» Герцена, напечатанным в «Отечественных записках», о его пристрастии ко «времени эмансипации» в истории народов и в частной жизни человека, о каких-то волнующих {506} его, но недозволенных вопросах[[470]](#footnote-471), — одним словом, о том, что не только не идет в соответствие со славянофильством, но явно свидетельствует об идейном сочувствии передовым воззрениям Герцена и Белинского.

В письме Т. Филиппов сообщает: «Я прошу Островского прислать мне продолжение» (то есть продолжение «Писем» Герцена). По этому поводу В. А. Бочкарев справедливо замечает: «Если Островский посылал Филиппову “Отечественные записки” с “Письмами” Герцена, то трудно предположить, что он это сделал, не читая “Писем”. Возможно также, что они были еще раньше прочитаны Островским, который, по словам самого Филиппова, увлекался в эти годы западничеством»[[471]](#footnote-472).

О том же идейном настроении свидетельствует также и письмо Т. Филиппова и А. Н. Островского от 20 февраля 1848 года к Е. Эдельсону, где, правда, в шутливой форме, но достаточно ясно проявляется их сочувственный интерес к революционным событиям во Франции[[472]](#footnote-473).

Идейно передовые настроения молодых друзей Островского, главным образом в их университетские годы, подтверждаются также некоторыми косвенными данными, касающимися биографий Т. Филиппова, Б. Алмазова, Е. Эдельсона.

Однако считать на этом основании, что все эти лица в период первоначального формирования молодого кружка и в первые годы сотрудничества в «Москвитянине» находили общую почву для своего объединения исключительно в духе передовых идей Герцена и Белинского (последнего периода его деятельности), никак нельзя.

Ап. Григорьев в автобиографических заметках сообщает: «Явился Островский и около него, как центра, кружок, — в котором *нашлись* все мои дотоле смутные верования»[[473]](#footnote-474). Слово «нашлись» подчеркнуто Ап. Григорьевым, следовательно, оно для него не было случайным. Показание поставлено между 1850 и 1851 годами. Таким образом, оно относится ко времени сложения кружка «Москвитянина», в состав сотрудников которого {507} Ап. Григорьев вошел с 1851 года[[474]](#footnote-475). Каковы были «верования» Ап. Григорьева к 1851 году, об этом достаточно известно.

В университетские годы Ап. Григорьев был поклонником Белинского, сторонником освобождения крестьян и сторонником реформ для России. В 1845 году он написал ряд нецензурных стихотворений на политические темы. М. Е. Салтыков-Щедрин встречал Ап. Григорьева на «пятницах» у Петрашевского. От увлечения идеями утопического социализма Ап. Григорьев тогда же вскоре отрекся (драма «Два эгоизма»), В 1846 году в статьях, помещенных в «Финском вестнике», Ап. Григорьев выступал как славянофил. Однако скоро разошелся со славянофилами, заняв особую линию между ними и «западниками». В 1847 году Ап. Григорьев помещал свои статьи в «Московском городском листке.», сотрудником которого одновременно состоял и Островский. Завязавшееся в этой обстановке общение между ними, очевидно, продолжалось и далее.

К этому же времени славянофильские тенденции у Ап. Григорьева уже определились[[475]](#footnote-476). Кроме других статей, в 1847 году в «Московском городском листке» была напечатана статья Ап. Григорьева о книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»[[476]](#footnote-477). К октябрю — декабрю 1848 года относятся письма Ап. Григорьева к Гоголю. В конце 1851 года писалась статья {508} Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 году», теоретическое содержание которой с его прежними высказываниями находится в полном принципиальном согласии. Следовательно, основные тенденции и принципы Ап. Григорьева с 1847 года Островскому были уже известны.

Тем больше имеется оснований говорить о самостоятельности и независимости Островского по отношению к Ап. Григорьеву.

Несомненно, в идейных стремлениях и взглядах Островского и Ап. Григорьева была какая-то общая сфера. Иначе их идейное общение и затем дружба были бы совершенно необъяснимы.

В некоторых отправных положениях, взятых в самом общем смысле, у Ап. Григорьева было нечто общее с Белинским. От литературы Ап. Григорьев требовал самобытности, живой связи с действительностью, реальной конкретности образов, типичности и обоснованности литературных образов условиями и обстановкой русской жизни. Например, касаясь повестей А. В. Дружинина, Ап. Григорьев упрекал его в том, что «почва, на которой автор строит свои создания, не есть ни французская, ни немецкая, ни русская: она — общая, годная для всех стран…» «Его романы и повести не конкретные и, следовательно, не поэтические произведения…» «Такой род сочинений, в отношении к нашей эпохе, то же, что была риторическая школа литературы относительно своего времени и романтизм — относительно своего. Ни там не было истины, ни здесь ее нет. Но после Пушкина и Гоголя как-то совестно уже строить воздушные замки!» Герой повести Дружинина «Полинька Сакс» Ап. Григорьеву представляется «искусственным» «не потому, что подобный человек вообще не мог существовать, но потому, что в быту, окружавшем его, не лежало данных, под влиянием которых он мог бы развиться в такой самобытности и величии»[[477]](#footnote-478).

В театральных рецензиях Ап. Григорьев восставал против ложных эффектов и механических переделок французских водевилей и мелодрам на русские нравы. «Неужели в самом деле не развились мы до создания и до понимания драмы. Неужели должны мы все плакать в драмах от сцен расставаний и свиданий и хохотать в комедиях тому, что один вытащил другого из-под {509} стула за ногу, или показал другому палец, или, наконец, спел куплет о *финтифлюшках*»[[478]](#footnote-479).

Ап. Григорьев признавал, что Гоголь для современной «литературной эпохи» является ее «главным представителем», от которого, «как от исходного пункта, ведет она свое начало». «Все, что есть действительно живого в явлениях современной изящной словесности, идет от него, поясняет его или даже поясняется им»[[479]](#footnote-480). Историческую заслугу Гоголя Ап. Григорьев видел в обращении к обыденной действительности. «От Гоголя ведет свое начало весь тот многообразный, более или менее удачный и разносторонний анализ явлений повседневной окружающей нас действительности, стремление к которому составляет собою закон настоящего литературного процесса»[[480]](#footnote-481).

Все это, как видим, находится в полном соответствии со взглядами и творческими стремлениями Островского.

Для объяснения временных связей Островского с Ап. Григорьевым нельзя упускать из виду и того, что Ап. Григорьев не принадлежал к тем, которые совсем не видели или не хотели видеть противоречий в крепостнической действительности и в натуральной школе не усматривали никакой правды. В письме к Гоголю в конце 1848 года Ап. Григорьев писал: «Вся современная литература есть не что иное, как, выражаясь ее языком, протест в пользу женщин, с одной стороны, и в пользу бедных, с другой; одним словом, в пользу беднейших. Вы не фанатик — это доказывают многие из ваших же писем; вы не близорукий и не ограниченный человек, следовательно, вы не можете закрыть глаза и не видеть, что в основе своего протеста литература и мышление современное правы; ошибаются они в средствах, да и не могут не ошибаться»[[481]](#footnote-482).

Как видим, Ап. Григорьев понимал, что российская действительность нуждается в какой-то переделке, и он думал достигнуть лучшего какими-то своими «средствами», {510} не теми, которые были присущи натуральной школе. Его средства были славянофильскими.

Вопреки принципам натуральной школы, устранение социальных противоречий Ап. Григорьеву представлялось возможным лишь на основе общего приближения к идеалу взаимного согласия на началах нравственного единства между людьми.

Отсюда возникали особенности в понимании задач «обличения».

Взгляды Ап. Григорьева и Островского именно в вопросе об обличительном направлении в литературе находятся в наиболее сложном соотношении. В художественном осуществлении принципа обличения у Островского в таких его пьесах, как «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок», «Не так живи, как хочется», было, с одной стороны, нечто радикально отличное от взглядов Ап. Григорьева и, с другой — нечто сближающее их и отдаляющее Островского от идей Белинского.

Сам по себе принцип обличения Ап. Григорьевым, как и другими славянофилами, не отвергался. В 1852 году в «Москвитянине» была напечатана анонимная статья «Несколько замечаний о причинах особенных успехов сатирической поэзии в России», где законность и естественность «сатирической поэзии в России» не только не оспаривалась, но признавалась и освящалась авторитетом «национального духа», то есть качествами русского народа, искони ему присущими и прирожденными, выражающимися в особой «строгости к самому себе» и в повышенной способности легко различать «внутренний разлад действительности с разумными требованиями»[[482]](#footnote-483).

В отношении к задачам нравственного суда над жизнью противоположность между Герценом и Белинским, с одной стороны, и славянофилами, с другой, состояла в различном подходе к вопросам нравственности и в различном содержании нравственных оценок. Суд славянофилов направлен был к тому, чтобы отстоять старые патриархальные формы действительности. Суд Белинского и Герцена был направлен к тому, чтобы изменить эти формы и создать новую действительность. В связи с различиями в самих принципах нравственного суда, теми и другими по-разному трактовался обличительный {511} смысл творчества Гоголя и в резкой противоположности расценивались критические тенденции в натуральной школе.

Белинский задачу обличения видел в раскрытии источников порока, в определении тех условий, которые порождают порок как неизбежное следствие практических отношений, в какие люди поставлены общественной жизнью, и в разъяснении социального значения порока в его губительных следствиях для общей жизни.

Ап. Григорьев признавал, что «всякое произведение литературы является… живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа»[[483]](#footnote-484). Но для него все то, что обусловливается эпохой, страной, временными и местными историческими обстоятельствами, не представлялось существенным. Величие «гениальной натуры», по его словам, состоит в том, что она «несет в себе… клад всего непеременного, что есть в стремлениях ее эпохи»[[484]](#footnote-485). «Сущность миросозерцания (по его словам. — *А. С*.) одинакова у всех истинных представителей литературных эпох, различен только цвет». И Гоголь, среди других человеческих гениев, заключал в своем творчестве ту же «живую веру и правду», что «и Шекспир, и Гете, и Пушкин»[[485]](#footnote-486). Содержание же этой «живой веры и правды» для Ап. Григорьева заключалось в признании примиряющего разума жизни и побеждающего начала любви. В «гениальной натуре» «противоречия примиряются высшими началами разума, который вместе с тем есть и бесконечная любовь»[[486]](#footnote-487).

Признавая и принимая обличительный пафос творчества Гоголя, Ап. Григорьев нивелировал его социально-практический смысл. В гоголевском обличении он усматривал лишь призывы к примиряющему «идеалу» (всюду, где Ап. Григорьев говорит об «идеале», всегда имеется в виду идеал «всеобщей любви»). «Незримые слезы» Гоголя, по его словам, не были «слезами негодования»: «Пафос Гоголя — не ювеналовский пафос, не пафос отчаяния, производимого противоречиями действительности… Везде у Гоголя выручает юмор, и этот {512} юмор полон любви к жизни и стремления к идеалу»[[487]](#footnote-488). Изображение пороков и несовершенства в жизни Ап. Григорьеву представлялось важным лишь как анатомия морально падшей и слабой души, нуждающейся в нравственном возвышении, понимаемом в том же, самом общем, абстрактном смысле. «Исторической задачей» Гоголя, по его словам, было «сказать, что дрянь и тряпка стал всяк человек; выставить пошлость пошлого человека, свести с ходуль так называемого добродетельного человека, уничтожить все фальшивое самообольщение, привести, одним словом, к полному христианскому сознанию»[[488]](#footnote-489).

Критерий оценки действительности с точки зрения защиты интересов личности для Ап. Григорьева был совершенно неприемлем. Личное начало, в какой бы форме оно ни проявлялось, в выражении ли страдающей неудовлетворенности или тем более в форме протеста, Ап. Григорьеву представлялось нарушением «идеала» и потому незаконным, неестественным, подлежащим осуждению и устранению.

Лермонтовское обличение ему было враждебно, потому что оно, по его словам, исходило из «одних только личных оснований»[[489]](#footnote-490). Это был «протест личности против действительности, протест, вышедший не из ясного сознания идеала, а из условий, заключавшихся в болезненном развитии самой личности»[[490]](#footnote-491).

В связь с этой лермонтовской, «эгоистической» традицией Ап. Григорьев ставит многие произведения натуральной школы, в частности, роман Герцена «Кто виноват?». Герои и героини этого романа, страдающие от условий действительности, Ап. Григорьевым объявляются недостойными сочувствия, так как их недовольство действительностью возникает лишь из претензий и желаний личности и их страдание не сочетается с чувством покорности высшей правде жизни, то есть тому же «идеалу».

В этом состоял смысл всей полемики Ап. Григорьева с натуральной школой.

Отступление новых писателей от должных границ обличения (в его понимании) Ап. Григорьев видит в том, {513} что они вопреки «идеалу» на жизнь «взглянули только с личным убеждением или с предубеждением. Отсюда ведут свое начало разные сатирические очерки, отсюда бесконечное множество повестей, кончавшихся припевом: “и вот что может сделаться из человека”; повестей, в которых, по воле и прихоти их авторов, с героями и героинями, задохнувшимися, по их мнению, в грязной действительности, совершались самые удивительные *превращения*»[[491]](#footnote-492).

В произведениях о «маленьком человеке» отличие последователей Гоголя от самого Гоголя, по мнению Ап. Григорьева, состояло в предвзятом нагнетании «протеста личности». Гоголевские повести «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект», по его словам, полны трагического, но в то же время и «очищающего» значения, потому что они озарены светом «идеала» (ср. письмо к Гоголю от 17 октября 1848 г.), а у последователей Гоголя выступает лишь «жалоба личности», «задняя мысль», направленная против действительности… «Микроскопическую претензию микроскопической личности они возводят на степень права»[[492]](#footnote-493). «Возведите на степень *права* требования героев “Записок сумасшедшего”, и вот явились Макар Алексеевич Девушкин, господин Голядкин, господин Прохарчин, все эти герои зловонных темных углов; герои, которые и действительно существуют, но, во-первых, не одни же в целом божьем мире, а во-вторых, существуют не такими, какими создают их себе авторы… Даже даровитый автор “Записок охотника” заплатил дань этому несчастному направлению, и он в лице Мошкина, испортившего его комедию “Холостяк”, выражал неудовольствие против разумного порядка природы, и не один он, многие увлеклись этою одностороннею, болезненною точкой зрения»[[493]](#footnote-494).

Творчество Островского для Ап. Григорьева оказалось в особом положении.

В литературе об Островском в его так называемых «славянофильских» пьесах нередко отрицается всякое критическое содержание. При этом обычно ссылаются на известное письмо Островского к М. П. Погодину от 30 сентября 1853 года, где, в связи с пьесами «Не в свои сани не садись» и «Бедность — не порок», он говорит {514} об изменении своего «взгляда на жизнь» и о переходе к новому «направлению». Но в этом письме Островский, заявляя о своей новой точке зрения, вовсе не отказывается своими пьесами «исправлять народ», то есть говорить о недостатках изображаемой им среды; он лишь находит более справедливым и необходимым признание и обнаружение этих недостатков сочетать с воспроизведением «хорошего» в этой среде. Правда, в письме имеются слова, которые сначала производят впечатление полного отказа от всякой критики жизни: «… пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует. Исправители найдутся и без нас». Но Островский к этому сейчас же прибавляет: «Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим»[[494]](#footnote-495).

По содержанию пьес ясно, что слово «комическое» здесь Островским употреблено не в собственном смысле комического как смешного, а в расширительном понятии всего отрицательного. Таким образом, в этой формуле: «соединяя высокое с комическим», новые пьесы («Сани», «Бедность — не порок») ставятся на особое место не тем, что они лишены критического элемента и в них отсутствует изображение отрицательных, дурных сторон жизни, а тем, в какое окружение, в какую жизненную перспективу это дурное поставлено. Ни о чем ином это письмо свидетельствовать не может. Дальнейшую ясность вносят сами пьесы.

Все четыре пьесы Островского, вызывавшие наиболее сочувственное отношение со стороны Ап. Григорьева («Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок», «Не так живи, как хочется»), тоже содержат в себе защиту «маленьких людей». В каждой из них центр драматического положения сосредоточен на судьбе обиженной личности, страдающей от вторжения грубых и темных сил действительности.

В «Бедной невесте» такое положение занимает Марья Андреевна, лучшие чувства которой от бедности, от диких нравов, от бесправного положения женщины, от эгоистической пошлости праздного человека оказываются навсегда оскорбленными и неосуществленными.

Драматический конфликт комедии «Не в свои сани {515} не садись» сосредоточен на судьбе Дуни Русаковой, пострадавшей от условий ложного воспитания, от доверчивой неопытности, не позволившей ей оградить себя от хищнических аппетитов дворянского прожигателя жизни.

В «Бедности — не порок» защита угнетенной и оскорбленной личности «маленького человека» выступает еще полней и еще ясней. К слепому или хищническому игнорированию личности здесь прибавляется открытое, дикое самоуправство, готовое в угоду своему нраву раздавить и поглотить все светлое и человеческое. Вся патетика пьесы направлена к ограждению обиженного, бессильного и угнетенного человеческого достоинства (Любовь Гордеевна, Митя, Любим Торцов).

Несколько особое место занимает пьеса «Не так живи, как хочется». Суд писателя в этой пьесе обращен не к прямому деспотизму, а к нравственной распущенности и беспорядочности. Однако и здесь обличается в конце концов то же пренебрежение к личности. Моральное самоуправство и безответственность Петра ведут к страданию униженного и обиженного лица (Даша). Как и в других пьесах, драматургическое сложение действия и здесь состоит в демонстрации слепого эгоизма и его страдающей жертвы (униженная и обиженная личность).

В этом отношении все эти пьесы находятся в очевидном соответствии с осужденными Ап. Григорьевым тенденциями натуральной школы.

Однако общим с натуральной школой в этих пьесах Островского является лишь подход к действительности, одна и та же сфера вопросов, одинаковая проблематика (несправедливость и обида личности), но выход, решение поставленных вопросов в этих пьесах даются в духе абстрактного утопического морализаторства, близкого Ап. Григорьеву.

Критическое отношение к действительности, указание на ее пороки там, куда направлен был взгляд, воспитанный на идеях Белинского, раскрытие темноты и узости нравственных понятий, обличение корыстного или морально слепого пренебрежения к подчиненной и социально слабой личности, сочувственное изображение бесправия и бессилия жертв — все это в этих пьесах сближало Островского с натуральной школой и сохраняло общий реалистический и критический тип его драматургии.

В каждой из этих пьес вскрывается полное «отменение личности», по преимуществу женской личности, при {516} явном сочувствии к ее подчиненному, безвыходному положению и при явном обнажении трагической стороны в тех слепых понятиях и обычаях, которые обрекали женщину на полный отказ от своей воли.

Отчаянное положение Марьи Андреевны, Любови Гордеевны, Даши представлено Островским без всяких смягчений. Островский увидел это привычное, приятное для всех, обычаем узаконенное уничтожение женской личности и в своем освещении нисколько не преуменьшил ужаса этого положения. Самое усмотрение этого жизненного драматизма как бытового явления составляет принадлежность идейной обстановки 40‑х годов и в источнике восходит к критическим идеям Белинского и Герцена.

Поиски же оздоровительных начал, положительные рецепты, направленные к тому, чтобы исправить зло, являлись в этих пьесах утопическими, неверными, ложными и по объективному значению даже реакционными.

Критически поставленные вопросы Островский на этом этапе решал в духе того «идеала», о котором писал Ап. Григорьев. Оздоровляющее начало указывается лишь в побеждающей силе добрых чувств. Разрешающий исход жизненной драмы в этих пьесах осуществляется добрым чувством обиженных, до конца сохраняющих любящую безропотность и действующих на окружающее зло лишь силою великодушия[[495]](#footnote-496) и переменами в душе обидчиков, в нравственном существе которых пробуждаются добрые чувства[[496]](#footnote-497).

При этом наибольшая высота, сохранность и свежесть нравственных чувств приписывается среде, наиболее связанной с традициями нетронутой старины. И наоборот: замутнение и забвение чистых непосредственных человеческих чувств представляется как результат отрыва от исконных начал под воздействием грубых страстей и соблазнов внешней культуры. Таким образом, улучшение намечается не в преодолении обветшалых форм жизни, а в их сохранении. Критика нравов ищет {517} оздоровления в подчинении тем же нравам, взятым в идеализированном смысле.

Чернышевский в 1854 году в отзыве о комедии «Бедность — не порок», по условиям идейной борьбы того времени, обратил внимание на положительные авторские идеалы, выраженные в пьесе (идеализация патриархальности), и потому резко осудил пьесу, заметив в ней «апотеоз старинного быта» и «прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо»[[497]](#footnote-498).

Добролюбов в 1859 году в другой идейной обстановке в анализе этих пьес оставляет в стороне авторские положительные призывы[[498]](#footnote-499), останавливает внимание на критическом содержании и находит здесь правдивое отражение «неестественных общественных отношений, происходящих вследствие самодурства одних и бесправности других».

Ап. Григорьев всегда выдвигал в пьесах Островского мягкость рисунка, отсутствие резкой сатиры, изображение порока без гнева, с добротой и с надеждой на то, что и порок будет побежден покорною любовью. Смысл пьес Островского Ап. Григорьев полностью возводил к своему примирительному «идеалу». При этом в трактовке Ап. Григорьева из пьес Островского исчезала их драматическая сущность, то есть критическая основа в сложении конфликта и трагическое положение страдающей стороны.

По мере того как положительная практическая программа Островского в новой общественной обстановке {518} второй половины 50‑х годов изменялась и его вера в спасающую силу безропотной патриархальности рушилась, для Ап. Григорьева в творчестве Островского уже не оказывалось никакой опоры. Основная критическая тенденция в последующем творчестве Островского развивалась в том же направлении (защита угнетенной личности). Но теперь Островский, изображая новые бесчисленные разновидности грубого нарушения или «отменения» личности в старых российских нравах, оздоровляющую силу усматривал и указывал не в утопии патриархальных идеалов, а в просвещении, в труде, в сохранении каждым человеком собственного человеческого достоинства. И несмотря на то, что общий драматургический тип пьес Островского оставался в основном прежним, с Ап. Григорьевым ничего общего уже не оказывалось, и между ними всякие идейные связи прекратились.

Насколько связь Островского со славянофильством была непрочной, об этом свидетельствуют слова Т. Филиппова: «Ему (то есть Островскому. — *А. С*.) как будто мешает ложный стыд и робкие привычки, воспитанные в нем *натуральным направлением*. Оттого нередко он затеет что-нибудь *возвышенное* или *широкое*, а память о *натуральной* мерке и спугнет его замысел; ему бы следовало дать волю счастливому внушению, а он как будто испугается высоты полета, и образ выходит какой-то недоделанный»[[499]](#footnote-500).

Такое замечание было сделано Т. Филипповым в статье по поводу «Не так живи, как хочется», то есть до написания «В чужом пиру похмелье» и последующих пьес. Следовательно, сожаление славянофила Филиппова об испорченности пьес Островского «натуральным направлением» относилось к пьесам «Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок» и «Не так живи, как хочется», то есть к пьесам, в которых Островский к славянофильству был наиболее близок.

В статье «Темное царство», обозревая всю деятельность Островского до 1859 года, Добролюбов имел все основания отметить, что Островский дал лишь некоторые поводы причислять его к славянофилам, каковым он, в сущности, никогда не был. «Как человек, действительно знающий и любящий русскую народность, Островский {519} действительно подал славянофилам много поводов считать его “своим”, а они воспользовались этим так неумеренно, что дали противной партии весьма основательный повод считать его врагом европейского образования и писателем ретроградного направления. Но, в сущности, Островский никогда не был ни тем, ни другим, по крайней мере, в своих произведениях» (5, 16).

В период сближения со славянофильством Островский не утрачивал ни критического подхода к действительности, ни своей особой проблематики, направленной к освещению темных сторон в бытовых нравах, в обстановке материального и морального угнетения личности.

Наличие этих элементов даже в пьесах, наиболее близких к славянофильству, позволило Добролюбову рассматривать их в единой общности со всеми предыдущими и последующими пьесами Островского. Отклоняя в них утопически неверные тенденции, Добролюбов раскрывал их критическое содержание как выражение общей для Островского темы о столкновении «*старших* и *младших*, *богатых* и *бедных*, *своевольных* и *безответных*» (5, 30).

## 8

Для Добролюбова творчество Островского оказалось близким по его основной критической направленности. «Современные стремления русской жизни, в самых обширных размерах, находят свое выражение в Островском как комике с отрицательной стороны. Рисуя нам в яркой картине ложные отношения, со всеми их последствиями, он чрез то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства» (6, 317).

В положительной программе, то есть в том, что Островским и Добролюбовым предусматривалось как средство устранения обличаемого зла, совпадения между ними не было.

То, что сближало Островского с Белинским, в основном это же было ценным в творчестве Островского и для Добролюбова.

Для Добролюбова важно, что Островский обратился к изображению «обыкновенной» действительности, что «характеры в пьесах Островского совершенно обыденны и не выдаются ничем особенным, не возвышаются над пошлою средой, в которой они поставлены» (5, 21), {520} что «верность действительности, жизненная правда — постоянно соблюдаются в произведениях Островского и стоят на первом плане, впереди всяких задач и задних мыслей» (5, 29).

Добролюбов так же, как и Белинский, считал, что зло в жизни, в основном, творится не «злодеями», не «извергами природы человеческой», а чаще всего людьми «обыкновенными» и «даже добродушными» (5, 46 – 47).

«Обыкновенность» для Добролюбова так же, как и для Белинского, была существенна в том смысле, что она указывала на общность одинаковой практической морали целых масс, а это, в свою очередь, открывало общность социальных причин, образующих одни и те же нравственные представления и привычки.

Добролюбов в особую заслугу Островскому ставит интерес к нравственной стороне дела, «уменье заглянуть в душу человека и изобразить его человеческую сторону, независимо от его официального положения» (6, 132). При таком внутреннем морально-психологическом обосновании на первый план выступала порочность не отдельного поступка, а порочность самих нравственных понятий, которыми вызывался и оправдывался данный поступок. Тем самым открывалась внутренняя логика порока в данных общественных условиях. «Автор комедии вводит нас в самый домашний быт этих людей, раскрывает перед нами их душу, передает их логику, их взгляд на вещи, и мы невольно убеждаемся, что тут нет ни злодеев, ни извергов, а все люди очень обыкновении, как все люди, и что преступления, поразившие нас, суть вовсе не следствия исключительных натур, по своей сущности наклонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и проходит жизнь людей, обвиняемых нами» (5, 63).

Содержание творчества Островского вполне отвечало такому взгляду. Добролюбов, пользуясь примерами Островского, раскрывал губительное воздействие крепостнических, собственнических отношений и сообразных им нравственных понятий, показывал, как явное зло выступает с полной убежденностью в своей правоте и как даже самое наивное простодушие соединяется с гамы-ми вопиющими нарушениями человеческого достоинства. Слова Добролюбова о морали Большова, Юсова и им {521} подобных перекликаются со словами Белинского, характеризующими моральную логику городничего, Чичикова и других гоголевских героев.

Добролюбов учитывал почти полное отсутствие у Островского изображения общественной деятельности людей. Однако он, в условиях полицейско-бюрократического режима, не считал это большой потерей. Неизбежная фальшивость общественных выступлений в казенно-бюрократической обстановке, по его мнению, способна была лишь заслонить подлинную правду нравственных и общественных чувств: «Деятельность общественная мало затронута в комедиях Островского, и это, без сомнения, потому, что сама гражданская жизнь на ша, изобилующая формальностями всякого рода, почти не представляет примеров настоящей деятельности, в которой свободно и широко мог бы выразиться *человек*. Зато у Островского чрезвычайно полно и рельефно выставлены два рода отношений, к которым человек еще может у нас приложить душу свою, — отношения *семейные* и отношения *по имуществу*» (5, 30).

Добролюбов так же, как и Белинский, в отличие от фальшивой «парадной», «праздничной», официальной морали, в семейном быту, в частных нравах видел вернейший показатель господствующей реальной общественной нравственности. Если служебное и общественное поведение в обстановке полицейской официальности могло так или иначе скрывать подлинную правду в общественной морали, то в семейных отношениях эта правда вскрывалась во всей очевидности. «Вопрос о так называемой *семейной нравственности*, — писал Добролюбов, — составляет один из важнейших общественных вопросов нашего времени. Мы даже скажем, что он решительно важнее всех остальных потому, что он во все остальные входит и имеет значение более *внутреннее*, тогда как другие по большей части ограничиваются внешностью… Некоторые даже хотели найти какое-то натуральное противоположение отношений семейных и общественных, между тем как это противоположение есть чисто искусственное и крайне нелепое» (3, 223).

Семейные нравы Добролюбов ставил в связь с общим характером господствующих общественных порядков и взаимоотношения в семье рассматривал как неоспоримый показатель подлинного уровня общественной воспитанности. «В семье совершается самое полное и {522} естественное слияние собственного эгоизма с эгоизмом другого и полагается основание и начало того братства, той солидарности, сознание которых одно только и может служить прочною связью правильно организованного общества» (3, 223).

Картины семейной жизни, представленные Островским, где «одни хотят все подавить своим самодурством, а другие не находят простора для самых законных своих стремлений» (5, 38), — последовательно включались в общую мысль Добролюбова о «неестественности общественных отношений, происходящей вследствие самодурства одних и бесправия других» (5, 71 – 72).

Таким образом, подход к критике действительности с точки зрения интересов угнетенной личности, обнаружение деспотизма во всем укладе бытовых отношений, раскрытие антигуманной сущности в затвердевшей и привычной морали, во всех представлениях о жизни и жизненном благе, преследование всех проявлений деспотического или корыстного пренебрежения к духовным запросам личности, протест против всякого произвола и насилия — у Островского и Добролюбова было общим.

Смысл этой критической стороны творчества Островского Добролюбов лишь расширил, распространил, дал понять, что зло деспотизма, пронизывающее весь быт, коренится в общих основаниях самодержавно-крепостнического строя.

В ином соотношении статьи Добролюбова находятся с тем, что у Островского касается положительных указаний на возможность выхода и преодоления существующего зла.

Островский или совсем не указывал выхода («Семейная картина», «Свои люди — сочтемся», «Воспитанница»), или отдаленно указывал на облагораживающую силу просвещения («В чужом пиру похмелье») или на возможность изменения «общественного мнения», в котором принципы честности и справедливости в конце концов должны найти себе моральную поддержку («В чужом пиру похмелье», «Доходное место»).

Во всем этом выхода, конечно, никакого не было, и Добролюбов не мог признать это выходом. Так он и писал: «Выхода из “темного царства” мы не нашли в произведениях Островского» (5, 135).

Надежды Островского дальше задач перевоспитания общественной нравственности, в сущности, не шли. Показать {523} несправедливость, обнажить ужас в положении зависимой личности, стесняемой и угнетаемой в лучших и естественных человеческих чувствах, показать страдание, вызванное жестокостью, грубым эгоизмом, бездушием и нравственной слепотой господствующих нравов, возбудить внимание к душевному благородству человека и всем этим в конце концов вызвать у читателя и зрителя сочувствие к жертвам и гнев к их угнетателям — в этом состояла основная патетическая направленность пьес Островского.

Все это имеется и в статьях Добролюбова. Но, кроме этого, они содержат в себе призывы к революционной борьбе и обоснование веры в успех борьбы.

Добролюбов выступает как политический мыслитель, стремящийся учесть не только то, что отягощает и уродует жизнь народа, но и общественные возможности, которые должны привести к освобождению от этих уродств. Добролюбов анализирует пьесы Островского с высоты своих революционных ожиданий. Ощутив в нравах, изображенных Островским, отражение и выражение основного зла самодержавно-крепостнических отношений — непризнание человеческой личности, угнетение, самодурство, — Добролюбов тут же стремится указать на те силы, которые, по всем законам жизни (в его понимании), смогут и должны ниспровергнуть это зло: «Закон времени, закон природы и истории берет свое, и тяжело дышат старые Кабановы, чувствуя, что есть сила выше их, которой они одолеть не могут» (6, 327).

Добролюбов снимает всякие надежды на перевоспитание самодурства, на возможности улучшения средствами сердечного смягчения самодура. Он не верит в такое смягчение и разъясняет, что самодурство вызывается и держится самим положением самодура (власть, безответственность и имущественное превосходство). Просветы благодушия у отдельных самодуров могут быть, но капризы и привычки распоряжаться другой личностью все же и тут остаются. В этом смысле характеризуются Добролюбовым моменты «великодушия» у Большова, у Русакова, у Гордея Торцова, у Петра Ильича, у Брускова. «Исправить» самодура можно только путем лишения его того особого положения, которое он занимает. «В примере Торцова (Любима), — пишет Добролюбов, — можно отчасти видеть и выход из “темного царства”: стоило бы и другого братца, Гордея Карпыча, {524} так же проучить на хлебе, выпрошенном Христа ради, — тогда бы и он, вероятно, почувствовал желание “иметь работишку”, чтобы жить честно» (5, 137).

В освещении угнетенной стороны между Островским и статьями Добролюбова тоже имеется различие. Островский центр внимания сосредоточивает на самом положении угнетенности, вызывая сочувствие и сожаление к самому факту скованности естественных и законных человеческих чувств. Добролюбов, не расходясь с Островским и вместе с Островским, разъясняет весь ужас этого положения вещей. Но для него обнажение таких положений является лишь начальным, отправным возбудителем протеста. Одновременно с раскрытием «ненормальности» и «неестественности» такого положения он ведет оценку сложившихся сил с точки зрения будущего, со стороны предстоящей революционной борьбы. Поэтому его сочувствие к угнетенным жертвам не во всем является безусловным. Предпочтительное внимание свое он направляет к тем жертвам, которые еще не утратили в себе чувство личности, самостоятельности и способности к сопротивлению. И наоборот, пассивные, хотя и страдающие, липа вызывают с его стороны решительное осуждение (Дуня, Любовь Гордеевна, Даша и др.). Добролюбов ищет «смелости добра» (5, 108), внутреннего, ничем непоколебимого «сознания в правоте дела» (5, 101), «решимости на борьбу» (б, 328), непримиримости и готовности на всякие жертвы, лишь бы не жить «при тех началах, которые противны» (6, 337)

У Островского столь резкого разграничения в авторских симпатиях к страдающим жертвам нет. Нет у него и столь прозрачных по мысли намеков, какие делает Добролюбов, указывая на внутреннее бессилие самодурства и на неизбежность его падения, если бы оно не поддерживалось слепотою и инертностью самих угнетенных, нет разрушения старого «чувства законности», нет столь явственного предупреждения, что «Дикой и ему подобные вовсе не способны отдать свое значение и свою силу без сопротивления» (6, 338), — одним словом, нет ничего, что в какой-нибудь степени содержало бы в себе и приоткрывало революционную мысль о том, что «выходом» из темного царства может быть только возмущение самих угнетенных.

В этой решающей мысли Добролюбова с Островским никакой общности не было. Наталкивая читателя {525} на революционные выводы, Добролюбов добавлял Островского.

Огромную историческую заслугу Островского Добролюбов видел в том, что он ясно отразил в своих пьесах самый вопрос, самую тему угнетения: «… он захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития» (6, 316).

В содержании пьес Островского Добролюбов указал на то, что действительно находилось в центре писательского сознания драматурга: обнаружение невнимания к человеку, защита человека от всяких форм угнетения. Общность с Белинским в антикрепостнических и гуманистических тенденциях 40‑х годов привела Островского к общности с Добролюбовым.

По связи с антикрепостническими, освободительными идеями Белинского творчество Островского в его критическом содержании имело самую живую и передовую актуальность в обстановке освободительной борьбы конца 50‑х и начала 60‑х годов. С этой стороны оно и было поддержано и разъяснено Добролюбовым.

Идейная преемственность между 40‑ми и 50 – 60‑ми годами, осуществленная Островским, была обозначена самим Добролюбовым. Сказав о том, что проблема личности стояла перед русским обществом издавна, что «наша история до новейшего времени не способствовала у нас развитию чувства законности… не создавала прочных гарантий для личности и давала обширное поле произволу» (6, 317), что в настоящее время «стремление к новому, более естественному устройству отношений» проявляется во все большем «пробуждении личности» и в «протесте против насилия и произвола» (6, 318), что эти общенародные требования времени с особенной полнотой и силою сказались в комедиях Островского, Добролюбов пишет: «Но не в одной только степени силы достоинство комедий его: для нас важно и то, что он нашел сущность общих требований жизни еще в то время, когда они были скрыты и высказывались весьма немногими и весьма слабо. Первая его пьеса появилась в 1847 году…» Далее, отметив, что в годы реакции, после 1847 года, «даже лучшие наши авторы почти потеряли след естественных стремлений народных» {526} и «почти никогда не умели найти для них истинного и приличного выражения», Добролюбов продолжает: «Общее положение отразилось, разумеется, отчасти и на Островском; оно, может быть, во многом объясняет ту долю неопределенности некоторых следующих его пьес, которая подала повод к таким нападкам на него в начале пятидесятых годов. Но теперь, внимательно соображая совокупность его произведений, мы находим, что чутье истинных потребностей и стремлений русской жизни никогда не оставляло его; оно иногда и не показывалось на первый взгляд, но всегда находилось в корне его произведений… Эта черта удерживает произведения Островского на их высоте и теперь» (6, 320).

Этими словами Добролюбов суммирует свое восприятие творчества Островского не только в теоретическом, но и в историческом плане. Сказанное о 40‑х годах содержит в себе напоминание о времени Белинского, когда в литературе впервые стала высказываться мысль, положенная в основу произведений Островского. По общему контексту видно, что при этом Добролюбовым имелась в виду именно мысль об угнетении личности. Тот же контекст указывает, что в развитии именно этой идеи как выражения «естественных стремлений народных» Добролюбов видел центральный и важнейший стержень исторической преемственности между 40‑ми годами и своим временем. Добролюбов выделяет Островского из ряда других писателей в том отношении, что эта идея никогда им не утрачивалась, хотя носила «долю определенности» на время, в период реакции. И, наконец, ясно сказано, что именно этою чертою произведения Островского отражают интересы передовой общественности, современной Добролюбову.

Все это позволяет сделать последний вывод.

То, что в творчестве Островского Добролюбовым было выдвинуто как важнейшая и определяющая черта, то, что позволило Добролюбову на материале произведений Островского глубоко осветить угнетение как коренное зло крепостнической русской жизни, то, что в произведениях Островского прозвучало для Добролюбова как «требование права, законности, уважения к человеку» (6, 317), — все это Островский мог осуществить благодаря коренному и основоположному воздействию, полученному от идей Белинского.

# **{****527}** Примечания

Настоящий сборник — первое посмертное издание работ А. П. Скафтымова. Они группируются по тематическому принципу. Внутри тематических циклов расположение статей хронологическое.

Ссылки на источники во всех случаях, когда это возможно, переведены на современные издания.

В подготовке сборника и составлении примечаний принимали участие сотрудники кафедры русской литературы Саратовского государственного университета Т. М. Акимова, Г. Н. Антонова, Н. М. Белова, Б. И. Лазерсон, Г. В. Макаровская, А. П. Медведев, И. В. Чуприна.

[1](#_e_t_01) Впервые опубликовано в сб. «Творческий путь Достоевского». Под ред. Н. Л. Бродского, изд‑во «Сеятель», Л. 1924, стр. 131 – 185, откуда и перепечатывается.

[2](#_e_t_02) Дальнейшее исследование поэтики «Идиота» автором осуществлено не было.

[3](#_e_t_03) Цитата из «Фауста» Гете.

[4](#_e_t_04) А. П. Скафтымов здесь полемизирует с В. Переверзевым, например, с таким его высказыванием: «Художник создает живые лица, характеры, а не системы идей, и анализ художественного произведения должен быть анализом живых образов, а не поиском взглядов и идей» (В. Переверзев, Творчество Достоевского, ГИЗ, М. 1922, стр. 65).

[5](#_e_t_05) А. А. Смирнов писал: «Под содержанием мы разумеем то совершенно своеобразное и целостное нашего переживания, которое {528} выражается через произведение и что никаким иным образом выражено быть не может <…> Всякое целостное внутренне-индивидуальное переживание содержит в себе этический момент как существенный» (А. А. Смирнов, Пути и задачи науки о литературе. — «Литературная мысль», 1923, № 2, стр. 103, 134).

[6](#_e_t_06) Точное название статьи А. П. Скафтымова — «К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы».

[7](#_e_t_07) Мысль о «раздвоенности» «Идиота» укрепилась в декадентской критике, полагавшей, что романы Достоевского — объективация его собственной души. По Мережковскому, например, «в “Идиоте” не разрешен вопрос о двух правдах, от начала мира существующих — Христе и Антихристе», то есть «противоречие божеской любви и человеческой свободы» (Д. Мережковский, Л. Толстой и Достоевский, т. II, СПб. 1902, стр. 319, 513).

[8](#_e_t_08) Впервые опубликовано в журнале «Slavia», 1929, вып. VIII, кн. 1, стр. 101 – 117; кн. 2, стр. 312 – 339, откуда и перепечатывается с учетом позднейшей авторской правки.

[9](#_e_t_09) Эту же точку зрения и почти теми же словами Л. Гроссман высказал и в своей последней работе о Достоевском (Л. Гроссман, Достоевский, «Молодая гвардия», М. 1962, стр. 299).

[10](#_e_t_10) А. С. Долинин повторил свои высказывания о «поправении» автора «Записок из подполья», связав концепцию этого произведения с реакционными общественно-политическими и моральными идеями Н. Страхова (А. С. Долинин, Последние романы Достоевского, «Советский писатель», М.‑Л. 1963, стр. 324, 332, 343).

[11](#_e_t_11) Имеется в виду один из важнейших этических принципов славянофилов: «высокое сознание» проявляется в добровольном отказе личности «от своей исключительности для согласия общего» (К. Аксаков, Краткий исторический очерк земских соборов. — Полн. собр. соч., т. 1, М. 1861, стр. 292. Ср. его же, О древнем быте у славян вообще и у русских в особенности. — «Московский сборник», 1852; «По поводу VI тома “Истории России” г. Соловьева». — «Русская беседа», 1856, т. IV, и др.). Ср.: А. Хомяков: «… всякая искренняя самозабывающая себя любовь есть приобретение, {529} и чем шире ее область, чем полнее она выносит человека из его пределов, тем богаче становится он внутри себя. В жертве, в самозабвении находит он преизбыток расширяющейся жизни и в этом преизбытке сам светлеет, торжествует и радуется» (По поводу отрывков, найденных в бумагах И. В. Киреевского, — «Русская беседа», 1857, т. I, стр. 34; Письмо к издателю Т. И. Филиппову. — «Русская беседа», 1856, т. IV, стр. 98 – 99).

[12](#_e_t_12) См.: И. Киреевский, Обозрение современного состояния литературы. — «Москвитянин», 1845, № 2, стр. 74; А. Хомяков. О возможности русской художественной школы. — «Московский ученый и литературный сборник на 1847 год», стр. 345 – 346.

[13](#_e_t_13) Впервые опубликовано под названием «Диалектика в рисунке Л. Толстого» в сб. «Литературные беседы», вып. I, Саратов, 1929, стр. 15 – 41. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, Саратовское книжное издательство, 1958, стр. 258 – 281.

[14](#_e_t_14) Позднее в статье «К постановке вопроса о романтизме Пушкина» А. П. Скафтымов так развивает мысль о «местном колорите» в романтических произведениях: «В описании особенностей стран, мест романтизм действительно имел пристрастие ко всему яркому, резкому (экзотическому), в описании человеческих переживаний впадал в непомерный гиперболизм, в изображении характеров предпочитал исключительность. Все это потом, при завоеваниях реализма, стало восприниматься как дурная искусственность и риторика. Но в свое время, когда в способах мышления и в самом восприятии мира, вопреки прежнему рационалистическому подходу, только еще начиналось различение индивидуального и своеобразного, вся эта экзотическая резкость красок вызывалась тем, чтобы в этом своеобразном и индивидуальном обозначить наиболее заметное, т. е. то, чем данное местное или личное наиболее резко {530} отличалось от иного и общего. Это были первые подступы к “Местному колориту”, когда в “местном” замечалось прежде всего особенное, резкое. Впоследствии реализм научился видеть индивидуальное и особенное и в обыкновенном. Но это лишь впоследствии. При историческом взгляде на дело, в том, что было осуждено впоследствии, для своего времени открывается наличие новых и положительных завоеваний. Нельзя отрицать, что в этих первых подступах к выявлению индивидуального эти поиски “местного колорита” прокладывали дорогу реализму» («Научный ежегодник СГУ за 1955 год, филологический факультет», Саратов, 1958, стр. 11 – 12).

[15](#_e_t_15) Термином «остранение» В. Шкловский в позднейших работах не пользуется.

[16](#_e_t_16) Впервые опубликовано в сб. «Литературные беседы», вып. II, Саратов, 1930, стр. 64 – 80. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 282 – 294.

[17](#_e_t_17) Опровергая положение о сходстве стилей Л. Толстого и Стендаля, А. П. Скафтымов имеет в виду статью Л. Гроссмана «Стендаль и Толстой» («Русская мысль», 1916, июнь) и книги Б. М. Эйхенбаума: «Молодой Толстой», Петербург — Берлин, 1922, стр. 95 – 100, и «Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы», «Прибой», Л. 1928, стр. 181.

[18](#_e_t_18) А. П. Скафтымов продолжает исследование мировоззрения и художественного метода Стендаля в статье «Творчество Стендаля» («Литературная учеба», 1930, № 6).

[19](#_e_t_19) Впервые опубликовано под тем же названием в журнале «Русская литература», 1959, № 2, стр. 72 – 94, откуда и перепечатывается.

[20](#_e_t_20) Б. М. Эйхенбаум придерживался точки зрения о влиянии на философско-исторические взгляды Толстого М. Погодина и С. Урусова и в своей последней книге «Лев Толстой. Семидесятые годы», «Советский писатель», М. 1060, стр. 108.

[21](#_e_t_21) {531} Впервые опубликовано в сб. «Н. Г. Чернышевский. Неизданные тексты, материалы и статьи». Под общей ред. проф. С. З. Каценбогена, Саратов, 1928, стр. 223 – 243. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 203 – 227.

[22](#_e_t_22) О списке вещей, рукописей и книг, принадлежавших Н. Г. Чернышевскому в Петропавловской крепости, и тех, которые он намеревался взять с собой в Сибирь, см.: Н. М. Чернышевская, Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского, Гослитиздат, М. 1953, стр. 276 – 279, 333; см. также публикацию списка вещей в статьях: 1) В. Н. Курганов, Новые документы о пребывании Н. Г. Чернышевского в Петропавловской крепости. — В сб.: «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы», вып. 3, изд. Саратовского университета, 1962, стр. 298 – 303; 2) «Чернышевский в Петропавловской крепости (новые документы)». Вступительная статья В. П. Барцевича. Публикация В. Н. Курганова. — В сб.: «Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы», вып. 4, изд. Саратовского университета, 1965, стр. 234 – 236.

[23](#_e_t_23) См. об этом в сб. «Идеи социализма в русской классической литературе», «Наука», Л. 1969.

[24](#_e_t_24) Впервые опубликовано в сб.: «Н. Г. Чернышевский. Сб. статей к 50‑летию со дня смерти великого революционера-демократа», Саратов, 1939, стр. 161 – 202. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 161 – 202.

[25](#_e_t_25) В Петропавловской крепости, кроме беллетристических произведений, Чернышевским была написана «Автобиография» в двух редакциях, переводились XV и XVI тома «Всемирной истории» Шлоссера, VII и VIII тома «Истории Англии» Маколея, «История XIX века» Гервинуса, «История Соединенных Штатов» Неймана, «Исповедь» Руссо с заметками для его биографии, отрывки из «Записок» Сен-Симона, из «Автобиографии» Беранже, начало книги Крике «Племена и народы», с использованием книги Кинглека составлена обширная история Крымской войны (см.: Н. М. Чернышевская, {532} Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского, Гослитиздат, М. 1953, стр. 274, 276, 280, 289, 292, 302, 305, 306, 312, 315, 318 и др.).

[26](#_e_t_26) См. также: «Дело Чернышевского. Сборник документов». Подготовка текста, вступительная статья и комментарии И. В. Пороха. Приволжское изд‑во, Саратов, 1968.

[27](#_e_t_27) Издавна принятое в литературе мнение о том, что М. А. Обручева, П. И. Боков и И. М. Сеченов явились прототипами героев романа, документально опровергнуто. (См.: С. А. Рейсер, Легенда о прототипах «Что делать?» Чернышевского. — «Труды Ленингр. библ. института имени Н. К. Крупской», т. 2, 1957, стр. 115 – 125.)

[28](#_e_t_28) Впервые опубликовано в «Ученых записках Саратовского педагогического института», вып. V, 1940, стр. 3 – 31. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 228 – 257.

[29](#_e_t_29) Об истории написания «Пролога» см.: А. Скафтымов, История текста романа и принципы настоящего издания. Комментарий. Исторические пояснения к персонажам романа. — В кн.: Н. Г. Чернышевский, Пролог, «Academia», М.‑Л. 1936, стр. XV – XXII, 479 – 533. См. также: А. Скафтымов, Историческая действительность в романе Чернышевского «Пролог». — В кн.: Н. Г. Чернышевский, Пролог, Саратов, 1937; Н. Г. Чернышевский, Пролог, Саратов, 1948, и А. П. Скафтымов, Примечания к роману «Пролог». — В кн.: Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XIII, 1949, стр. 886 – 901.

[30](#_e_t_30) Все эти отрывки хранятся в ЦГАЛИ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 218 («Очерки содержания всеобщей истории человечества»); ед. хр. 244 («Рассказы А. М. Левицкого. Рассказ первый. В гостиной, за чайным столом», копия); ед. хр. 240 («Очаровательная любимица вечно весеннего солнца»); ед. хр. 242 («Гимн Деве Неба», 2‑я ред.)

[31](#_e_t_31) {533} Впервые опубликовано в «Ученых записках Саратовского педагогического института», вып. VIII, 1946, стр. 3 – 38. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 356 – 390.

[32](#_e_t_32) Впервые опубликовано в «Ученых записках Саратовского педагогического института», вып. XII, 1948, стр. 71 – 89. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 295 – 312.

[33](#_e_t_33) Имеются в виду статьи Н. Страхова: «Ренан» («La réforme intellectuelle et morale», Paris, 1872). — Сборник «Гражданина», 1872, кн. 1, стр. 87 – 138; «Историки без принципов» («Заметки о Ренане и Тэне»). — «Русь», 1885, № 8, стр. 7 – 8; № 9, стр. 4 – 7; «Несколько слов о Ренане» (1892), «Отзывы Ренана о славянском мире» (1892). — В кн.: «Борьба с Западом в нашей литературе», кн. 3, изд. 2‑е, Киев, 1898.

[34](#_e_t_34) Впервые опубликовано в «Ученых записках Саратовского государственного университета», т. XX, 1948, стр. 158 – 185. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 313 – 338.

[35](#_e_t_35) Имеются в виду статьи. М. Юрьев, К теории чеховской драмы. — «Рампа и жизнь», 1914, № 26, стр. 7 – 8; М. Григорьев, Приемы сценического воздействия на зрителя в пьесах Чехова. — «Горн», кн. V, 1920.

[36](#_e_t_36) См., например, рецензии: Скиба, Пьесы г. Чехова. — «Новости и Биржевая газета», 1897, № 187; Т. Полнер, Драматические произведения А. П. Чехова. — «Русские ведомости», 1897, № 273; В. Шулятиков, Критические этюды. О драчах г. Чехова. — «Курьер», 1901, №№ 65, 70 и др.

[37](#_e_t_37) {534} А. П. Скафтымов имеет в виду оценку пьес Чехова А. Ленским и В. Немировичем-Данченко, высказанную ими в письмах к Чехову.

[38](#_e_t_38) Эти аналогии проводились А. П. Скафтымовым в его статье «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”».

[39](#_e_t_39) Впервые опубликовано в «Ученых записках Саратовского педагогического института» вып. XII, 1948, стр. 53 – 71. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, стр. 339 – 355.

[40](#_e_t_40) См. об этом подробнее: А. П. Скафтымов, Работа Чехова над пьесой «Иванов». — «Ученые записки Ленинградского педагогического института имени А. И. Герцена», т. 67, 1948, стр. 202 – 211. См. также: А. П. Скафтымов, Редакция текста и комментарий к пьесе А. П. Чехова «Иванов». — В кн.: А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 11, Гослитиздат, М. 1948, стр. 509 – 544.

[41](#_e_t_41) Имеются в виду выступления критиков и рецензентов «Осколков», «Русских ведомостей», «Живописного обозрения», «Артиста», «Русской мысли» и др. Об откликах критики на пьесу «Иванов» см. в кн.: А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 11, Гослитиздат, М. 1948, стр. 540 – 544 (комментарии А. П. Скафтымова).

[42](#_e_t_42) Впервые опубликовано в «Ученых записках Саратовского государственного университета», т. XXXI, 1952, стр. 49 – 110. Печатается по тексту кн.: А. П. Скафтымов. Статьи о русской литературе, стр. 104 – 160.

[43](#_e_t_43) А. П. Скафтымов цитирует рецензию на роман О. Голдсмита «Векфильдский священник», напечатанную С. Венгеровым в Полн. собр. соч. В. Г. Белинского, т. XI, 1917, стр. 46 – 55. Однако эта рецензия принадлежит А. Д. Галахову. (См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XIII, Изд‑во АН СССР, 1959, стр. 266.)

[44](#_e_t_44) Имеется в виду брошюра К. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя “Похождения Чичикова, или Мертвые души”», М. 1842.

# **{****535}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)  
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)   [A-Z](#_a33)

Аверкиев Д. В. — [114](#_page114), [465](#_page465)

Аврелий Марк — [381](#_page381) – [385](#_page385)

Аксаков К. С. — [91](#_page091), [198](#_page198), [483](#_page483)

Александр I – [188](#_page188), [189](#_page189), [192](#_page192), [201](#_page201), [206](#_page206) – [210](#_page210)

Александр Македонский — [203](#_page203)

Алмазов Б. Н. — [460](#_page460) – [462](#_page462), [464](#_page464), [506](#_page506)

Андреев-Бурлак В. Н. — [437](#_page437)

Анненков П. В. — [158](#_page158), [225](#_page225), [227](#_page227)

Анфантен Б.‑П. — [229](#_page229)

Аристотель — [221](#_page221)

Аристофан — [477](#_page477), [478](#_page478)

Аскоченский В. И. — [273](#_page273)

Асмус В. Ф. — [188](#_page188)

Астров В. (Савелов В. К.) — [45](#_page045)

Ахшарумов Н. Д. — [243](#_page243), [267](#_page267)

Багратион П. И. — [188](#_page188)

Байрон Д.‑Н.‑Г. — [221](#_page221)

Бакунин М. А. — [224](#_page224), [266](#_page266), [311](#_page311)

Баллин Н. П. — [277](#_page277)

Баллод П. Д. — [306](#_page306), [307](#_page307)

Балухатый С. Д. — [343](#_page343), [345](#_page345), [346](#_page346), [383](#_page383), [405](#_page405) – [407](#_page407)

Бальзак О. — [137](#_page137), [148](#_page148), [157](#_page157), [224](#_page224)

Барклай де Толли М. Б. — [207](#_page207), [208](#_page208), [211](#_page211)

Барсуков Н. П. — [457](#_page457), [505](#_page505)

Бартенев П. И. — [183](#_page183), [193](#_page193), [212](#_page212)

Батюшков К. Н. — [470](#_page470)

Батюшков Ф. Д. — [39](#_page039)

Бахметев Н. И. — [265](#_page265)

Бахметев П. А. — [265](#_page265), [266](#_page266)

Бекетов В. Н. — [255](#_page255)

Белинский В. Г. — [222](#_page222) – [225](#_page225), [227](#_page227), [248](#_page248), [457](#_page457) – [460](#_page460), [469](#_page469) – [475](#_page475), [477](#_page477) – [480](#_page480), [482](#_page482) – [489](#_page489), [492](#_page492), [493](#_page493), [495](#_page495), [504](#_page504) – [508](#_page508), [510](#_page510), [511](#_page511), [515](#_page515), [516](#_page516), [519](#_page519) – [521](#_page521), [525](#_page525), [526](#_page526)

Беннигсен Л. Л. — [208](#_page208), [209](#_page209), [214](#_page214)

Бердяев Н. А. — [95](#_page095)

Бернгарди Т. — [211](#_page211) – [214](#_page214)

Бескровный Л. Г. — [207](#_page207), [216](#_page216)

Бестужев А. А. (Марлинский) — [152](#_page152)

Бибиков П. А. — [274](#_page274)

Биша М.‑Ф.‑К. — [110](#_page110)

Блан Л. — [109](#_page109), [219](#_page219), [224](#_page224)

Блюм В. И. — [345](#_page345)

Боборыкин П. Д. — [423](#_page423)

Богданович М. И. — [202](#_page202), [207](#_page207), [211](#_page211) – [214](#_page214)

Богданович Т. А. — [263](#_page263)

Боков П. И. — [264](#_page264), [265](#_page265)

{536} Бокова-Сеченова М. А. — [261](#_page261), [264](#_page264)

Бомарше П.‑О.‑К. — [167](#_page167)

Борисов И. — [254](#_page254)

Боткин В. П. — [198](#_page198), [224](#_page224), [480](#_page480)

Бочкарев В. А. — [505](#_page505), [506](#_page506)

Бражник Н. И. — [187](#_page187)

Браиловский С. Н. — [129](#_page129)

Брант Л. В. — [138](#_page138)

Брантом П. — [167](#_page167)

Брик О. М. — [24](#_page024)

Бродский Н. Л. — [128](#_page128), [132](#_page132), [263](#_page263)

Брюнетьер Ф. — [29](#_page029)

Булгарин Ф. В. — [222](#_page222)

Буренин В. П. — [38](#_page038)

Бурсов Б. И. — [186](#_page186)

Буташевич-Петрашевский М. В. — [507](#_page507)

Бутурлин Д. П. — [207](#_page207), [209](#_page209), [210](#_page210), [212](#_page212)

Бухарев А. М. — [273](#_page273)

Бухбиндер Н. А. — [255](#_page255)

Бычков С. П. — [184](#_page184)

Вагнер В. А. — [397](#_page397)

Валуев П. А. — [255](#_page255), [271](#_page271)

Вальцель О. — [26](#_page026)

Варнеке Б. В. — [466](#_page466)

Василий II Темный — [258](#_page258)

Васильев Н. В. — [306](#_page306), [329](#_page329)

Васильев С. (Флеров С. В.) — [441](#_page441), [442](#_page442)

Введенский А. И. — [38](#_page038)

Венгеров С. А. — [475](#_page475)

Вересаев В. В. — [38](#_page038)

Вильсон Р.‑Т. — [209](#_page209), [214](#_page214)

Виноградов В. В. — [138](#_page138)

Виноградов И. Н. — [265](#_page265)

Виньи А. — [224](#_page224)

Витмер А. Э. — [213](#_page213), [264](#_page264)

Владыкин М. Н. — [421](#_page421)

Вовенарг де Клапье Л. — [140](#_page140)

Водовозова Е. Н. — [277](#_page277)

Водонкур Ф.‑Ф.‑Ж. — [212](#_page212)

Волжский (Глинка) А. С. — [95](#_page095)

Волков Н. Н. — [306](#_page306)

Вольтер — [167](#_page167)

Вольцоген Л.‑Ю. — [185](#_page185), [211](#_page211)

Волынский А. Л. — [39](#_page039), [40](#_page040), [52](#_page052), [63](#_page063), [71](#_page071)

Воронцов М. С. — [325](#_page325)

Врангель А. Е. — [130](#_page130)

Гаевский В. П. — [270](#_page270), [275](#_page275) – [276](#_page276)

Галль Ф.‑И. — [157](#_page157)

Гамсун К. — [56](#_page056)

Гарибальди Д. — [323](#_page323)

Гарнич Н. Ф. — [216](#_page216)

Ге И. Н. — [423](#_page423)

Гегель Г.‑В.‑Ф. — [197](#_page197) – [205](#_page205), [480](#_page480)

Гейне Г. — [220](#_page220)

Гельвеции К. А. — [135](#_page135), [140](#_page140)

Геродот — [336](#_page336)

Герцен А. И. — [225](#_page225), [227](#_page227), [243](#_page243), [255](#_page255), [265](#_page265) – [267](#_page267), [269](#_page269), [472](#_page472), [475](#_page475), [476](#_page476), [480](#_page480) – [482](#_page482), [487](#_page487), [488](#_page488), [492](#_page492), [505](#_page505), [506](#_page506), [510](#_page510), [512](#_page512), [616](#_page616)

Гете И.‑В. — [23](#_page023), [221](#_page221), [222](#_page222), [290](#_page290), [398](#_page398), [511](#_page511)

Гизо Ф.‑П.‑Г. — [219](#_page219)

Гиппиус В. В. — [137](#_page137), [490](#_page490), [491](#_page491)

Гоголь, Н. В. — [38](#_page038), [50](#_page050), [58](#_page058), [131](#_page131), [137](#_page137), [138](#_page138), [148](#_page148), [157](#_page157), [219](#_page219), [221](#_page221), [238](#_page238), [241](#_page241), [246](#_page246), [248](#_page248), [271](#_page271), [290](#_page290), [459](#_page459) – [471](#_page471), [474](#_page474), [481](#_page481) – [502](#_page502), [507](#_page507) – [509](#_page509), [511](#_page511) – [513](#_page513), [521](#_page521)

Голицын А. Ф. — [255](#_page255)

Головин (Орловский) К. Ф. — [38](#_page038)

Гольбейн Г. — [45](#_page045)

Гольденберг Л. Б. — [277](#_page277)

Гольденвейзер А. Б. — [225](#_page225)

Гольдинер В. — [346](#_page346)

Гомер — [477](#_page477), [478](#_page478), [483](#_page483)

Гончаров И. А. — [137](#_page137), [138](#_page138), [148](#_page148), [225](#_page225), [271](#_page271)

Горбунов-Посадов И. И. — [386](#_page386)

Горнфельд А. Г. — [30](#_page030)

{537} Городецкий Д. М. — [409](#_page409)

Горький А. М. — [380](#_page380)

Готье Т. — [221](#_page221)

Грибоедов А. С. — [120](#_page120), [464](#_page464), [470](#_page470), [483](#_page483), [485](#_page485)

Григорович Д. В. — [138](#_page138), [225](#_page225), [481](#_page481), [489](#_page489)

Григорьев А. А. — [141](#_page141), [225](#_page225), [458](#_page458), [462](#_page462) – [464](#_page464), [466](#_page466), [506](#_page506) – [518](#_page518)

Григорьев М. С. — [405](#_page405)

Гроссман Л. П. — [26](#_page026), [89](#_page089)

Грот Я. К. — [226](#_page226)

Гурлянд И. Я. — [409](#_page409)

Гюго В.‑М. — [136](#_page136)

Давыдов В. Н. — [437](#_page437)

Даль В. И. — [138](#_page138)

Даниельсон Н. Ф. — [315](#_page315)

Данилов В. В. — [490](#_page490)

Дарвин Ч. — [396](#_page396)

Дерман А. Б. — [381](#_page381), [400](#_page400)

Дидро Д. — [301](#_page301)

Диккенс Ч. — [137](#_page137), [148](#_page148), [157](#_page157), [219](#_page219), [220](#_page220), [238](#_page238), [241](#_page241), [267](#_page267)

Димитров Г. М. — [278](#_page278)

Диоген — [382](#_page382)

Добранов Ю. — [345](#_page345)

Добролюбов Н. А. — [263](#_page263), [266](#_page266), [319](#_page319), [320](#_page320), [463](#_page463), [466](#_page466), [487](#_page487), [499](#_page499), [500](#_page500), [617](#_page617) – [526](#_page526)

Долгоруков В. А. — [227](#_page227)

Долинин А. С. — [42](#_page042), [89](#_page089), [115](#_page115)

Достоевский М. М. — [113](#_page113) – [115](#_page115), [130](#_page130)

Достоевский Ф. М. — [23](#_page023) – [87](#_page087), [88](#_page088) – [133](#_page133), [137](#_page137), [138](#_page138), [225](#_page225) – [227](#_page227), [248](#_page248), [275](#_page275), [513](#_page513)

Драгомиров М. И. — [184](#_page184), [185](#_page185)

Дружинин А. В. — [152](#_page152), [158](#_page158), [198](#_page198), [225](#_page225), [269](#_page269), [508](#_page508)

Дубровин Н. Ф. — [208](#_page208)

Дудышкин С. С. — [152](#_page152)

Духовников Ф. В. — [261](#_page261), [264](#_page264)

Дьяченко В. А. — [423](#_page423)

Д’Эрикур Ж. — [229](#_page229)

Дюма А. — [224](#_page224)

Дюнойе Л. — [221](#_page221)

Дюпон П. — [279](#_page279)

Евлахов А. М. — [29](#_page029)

Ежов Н. М. — [437](#_page437)

Екатерина Павловна — [206](#_page206)

Елисеев Г. З. — [277](#_page277)

Ермолов А. П. — [214](#_page214)

Ермолов П. Д. — [306](#_page306)

Жанен Ж. — [224](#_page224)

Жемчужников А. М. — [472](#_page472)

Жилин П. А. — [207](#_page207), [212](#_page212), [216](#_page216)

Жирарден Э. — [221](#_page221)

Жирмунский В. М. — [26](#_page026)

Жуков И. Г. — [306](#_page306)

Жуковский В. А. — [470](#_page470)

Загибалов М. Н. — [306](#_page306), [329](#_page329)

Закржевский А. Н. — [39](#_page039)

Зелинский В. А. — [38](#_page038)

Зерчанинов А. А. — [381](#_page381)

Иванова С. А. — [87](#_page087)

Ишутин Н. А. — [278](#_page278)

Кабанис П.‑Ж.‑Ж. — [140](#_page140)

Кабе Э. — [109](#_page109), [224](#_page224)

Кавелин К. Д. — [248](#_page248), [320](#_page320), [485](#_page485) – [487](#_page487)

Кайсаров П. С. — [208](#_page208)

Каменский Д. И. — [252](#_page252)

Кант И. — [93](#_page093), [196](#_page196), [199](#_page199)

Кантемир А. Д. — [470](#_page470), [474](#_page474)

Капнист В. В. — [470](#_page470), [485](#_page485)

Капнист П. И. — [271](#_page271)

Каракозов Д. В. — [278](#_page278)

Кара-Мурза С. Г. — [264](#_page264)

Карамзин Н. М. — [470](#_page470)

Кареев Н. И. — [201](#_page201)

Каренин Вл. (Комарова-Стасова В. Д.) — [225](#_page225)

Карсавин Л. П. — [82](#_page082)

Касторский М. И. — [279](#_page279)

Катков М. Н. — [272](#_page272)

{538} Качалов В. И. — [343](#_page343)

Кашин Н. П. — [466](#_page466), [467](#_page467)

Кельсиев В. И. — [266](#_page266)

Керн А. П. — [223](#_page223)

Кигн В. Л. — [376](#_page376)

Кин Э. — [447](#_page447)

Киреевский И. В. — [131](#_page131)

Киселев П. Д. — [210](#_page210)

Киселева М. В. — [436](#_page436)

Кичеев П. И. — [442](#_page442)

Клаузевиц К. — 1211, [212](#_page212), [214](#_page214)

Клиентов П. Г. — [220](#_page220)

Клиентова А. Г. — [220](#_page220), [228](#_page228)

Книппер-Чехова О. Л. — [344](#_page344)

Княжнин В. Н. — [225](#_page225), [506](#_page506), [509](#_page509)

Кобылина Е. Н. — [228](#_page228)

Ковальская Е. Н. — [277](#_page277)

Кок П. де, [54](#_page054)

Кокшарский А. Г. — [312](#_page312), [314](#_page314)

Комарович В. Л. — [89](#_page089), [90](#_page090), [96](#_page096), [101](#_page101), [115](#_page115), [128](#_page128)

Комаровский Е. Ф. — [207](#_page207), [210](#_page210)

Кондильяк Э.‑Б. — [135](#_page135), [140](#_page140)

Консидеран В. — [229](#_page229)

Констан Б. — [179](#_page179)

Константинов Ф. В. — [197](#_page197)

Конт О. — [397](#_page397)

Корнель П. — [167](#_page167)

Коробков Н. М. — [183](#_page183), [184](#_page184), [192](#_page192), [216](#_page216)

Короленко В. Г. — [326](#_page326), [328](#_page328) – [330](#_page330)

Корш Ф. А. — [436](#_page436), [437](#_page437)

Костомаров Вс. Д. — [253](#_page253), [279](#_page279)

Костомаров Н. И. — [114](#_page114)

Котляревская Л. Н. — [218](#_page218)

Котляревский А. А. — [262](#_page262)

Котляревский Н. А. — [229](#_page229)

Кох Р. — [387](#_page387)

Красовский А. А. — [306](#_page306)

Кребинон К.‑П.‑Ж. — [167](#_page167)

Кропоткин П. А. — [271](#_page271)

Крылов В. А. — [423](#_page423)

Кубиков И. Н. — [381](#_page381)

Кувязев В. С. — [306](#_page306)

Кугель А. Р. — [343](#_page343)

Купенко — [311](#_page311)

Кутузова Е. И. — [206](#_page206)

Кутузов М. И. — [182](#_page182) – [217](#_page217)

Лабрюйер Ж. — [167](#_page167)

Лаврецкий А. — [487](#_page487)

Лавров В. М. — [335](#_page335)

Ладыженский И. Н. — [423](#_page423)

Лажечников И. И. — [223](#_page223)

Лакло Ш. де — [167](#_page167)

Ламенне Ф.‑Р. — [109](#_page109), [243](#_page243)

Лапшин И. И. — [412](#_page412)

Ларошфуко Ф. — [167](#_page167)

Лафайет М.‑Ж. — [167](#_page167)

Лафатер И.‑К. — [157](#_page157)

Лебедев А. А. — [261](#_page261), [264](#_page264)

Лемке М. К. — [252](#_page252), [255](#_page255), [282](#_page282)

Ленин В. И. — [250](#_page250), [269](#_page269), [317](#_page317) – [319](#_page319), [321](#_page321), [378](#_page378), [382](#_page382)

Ленский А. П. — [383](#_page383), [408](#_page408)

Леонтьев К. Н. — [158](#_page158)

Лермонтов М. Ю. — [152](#_page152), [219](#_page219), [512](#_page512)

Леру П. — [109](#_page109), [243](#_page243)

Лесаж А.‑Р. — [167](#_page167)

Лесков Н. С. — [271](#_page271), [275](#_page275), [423](#_page423)

Леушева С. И. — [187](#_page187)

Лилина М. П. — [343](#_page343)

Лободовская Н. Е. — [228](#_page228)

Лободовский В. П. — [219](#_page219), [262](#_page262)

Локс К. Г. — [345](#_page345)

Ломоносов М. В. — [470](#_page470)

Лопатин Г. А. — [311](#_page311)

Лосский Н. О. — [43](#_page043)

Лотман Л. М. — [458](#_page458), [488](#_page488)

Любимов Н. А. — [130](#_page130)

Ляцкий Е. А. — [228](#_page228), [311](#_page311)

Майков А. Н. — [87](#_page087), [130](#_page130)

Макиавелли Н. — [167](#_page167)

Мак К. — [186](#_page186)

Мариво П.‑К. — [135](#_page135), [136](#_page136), [167](#_page167), [179](#_page179)

{539} Маркевич Б. М. — [273](#_page273)

Марков Е. Л. — [38](#_page038)

Маркс К. — [315](#_page315), [396](#_page396)

Мартынов А. Е. — [458](#_page458), [470](#_page470)

Машинский С. О. — [487](#_page487)

Медиков Д. И. — [312](#_page312) – [314](#_page314)

Меньшиков М. О. — [392](#_page392), [399](#_page399)

Менцель В. — [022](#_page022)

Мережковский Д. С. — [38](#_page038), [45](#_page045), [64](#_page064)

Миллер О. Ф. — [38](#_page038), [129](#_page129)

Милль Д.‑С. — [229](#_page229)

Милютин Н. А. — [320](#_page320)

Михайлов М. Л. — [229](#_page229), [277](#_page277)

Михайловский Н. К. — [397](#_page397), [399](#_page399), [455](#_page455)

Михайловский — Данилевский А. И. — [210](#_page210), [211](#_page211), [213](#_page213)

Молчанов П. С. — [207](#_page207)

Мольер Ж.‑Б. — [246](#_page246), [283](#_page283), [466](#_page466), [475](#_page475)

Монтескье Ш.‑Л. — [167](#_page167)

Мордовченко Н. И. — [487](#_page487), [507](#_page507)

Москвин И. М. — [343](#_page343)

Муравский М. Д. — [306](#_page306)

Муравьев М. Н. — [320](#_page320)

Мышкин И. Н. — [311](#_page311), [312](#_page312)

Мюллер М. — [198](#_page198)

Мюссе А. — [179](#_page179)

Назарьева К. В. — [423](#_page423)

Назимов В. И. — [471](#_page471)

Наполеон [1](#_page001) – [182](#_page182), [186](#_page186), [192](#_page192), [196](#_page196), [201](#_page201) – [204](#_page204), [206](#_page206), [207](#_page207), [209](#_page209), [210](#_page210), [213](#_page213), [236](#_page236)

Нарский (Тарновский) К. А. — [423](#_page423)

Невежин П. М. — [421](#_page421), [423](#_page423), [424](#_page424)

Незеленов А. И. — [465](#_page465)

Некрасов Н. А. — [26](#_page026), [88](#_page088), [90](#_page090), [109](#_page109), [129](#_page129), [225](#_page225), [263](#_page263), [280](#_page280), [481](#_page481), [507](#_page507)

Нелидова (Маклакова) Л. Ф. — [225](#_page225)

Немирович-Данченко В. И. — [340](#_page340), [359](#_page359), [404](#_page404), [408](#_page408)

Никитин Н. И. — [346](#_page346)

Николаев Н. И. — [343](#_page343)

Николаев П. Ф. — [278](#_page278), [306](#_page306), [307](#_page307), [316](#_page316), [316](#_page316), [323](#_page323), [328](#_page328) – [333](#_page333)

Николай I – [210](#_page210)

Николай Михайлович — [206](#_page206)

Ницше Ф. — [88](#_page088), [93](#_page093), [98](#_page098), [102](#_page102)

Нусинов И. М. — [345](#_page345)

Оболенский Л. Е. — [277](#_page277)

Обручев А. — [264](#_page264)

Овсянико-Куликовский Д. Н. — [39](#_page039)

Огарев Н. П. — [243](#_page243), [267](#_page267)

Одоевский В. Ф. — [148](#_page148)

Островский А. Н. — [225](#_page225), [347](#_page347), [409](#_page409) – [411](#_page411), [416](#_page416), [421](#_page421) – [423](#_page423), [427](#_page427), [438](#_page438), [439](#_page439), [457](#_page457) – [526](#_page526)

Острогорский В. П. — [423](#_page423)

О. Т. В. (Гольцев В. А.) — [399](#_page399)

Пажитнов К. А. — [277](#_page277)

Пальм А. И. — [424](#_page424)

Панаев И. И. — [224](#_page224), [225](#_page225)

Панаева А. Я. — [224](#_page224)

Пантелеев Л. Ф. — [265](#_page265)

Пастер Л. — [387](#_page387)

Пекарский П. П. — [262](#_page262)

Пекарский Э. К. — [329](#_page329)

Переверзев В. Ф. — [45](#_page045)

Перцев В. Н. — [186](#_page186)

Петров Н. В. — [345](#_page345)

Писарев Д. И. — [276](#_page276)

Писемский А. Ф. — [225](#_page225), [274](#_page274), [422](#_page422), [423](#_page423), [492](#_page492), [503](#_page503)

Платон — [221](#_page221), [387](#_page387)

Плетнев П. А. — [226](#_page226)

Плеханов Г. В. — [258](#_page258)

Плещеев А. Н. — [243](#_page243), [267](#_page267), [393](#_page393), [447](#_page447)

Погосский А. Ф. — [423](#_page423)

Погодин М. П. — [193](#_page193), [194](#_page194), [505](#_page505), [513](#_page513)

{540} Покровская В. — [187](#_page187)

Полевой Н. А. — [221](#_page221)

Полнер Т. И. — [186](#_page186)

Полонский Я. П. — [78](#_page078)

Полуботок Е. (Клетнова И. Н.) — [423](#_page423)

Попов А. Н. — [212](#_page212)

Потапов А. Л. — [226](#_page226), [227](#_page227), [252](#_page252), [253](#_page253)

Потебня А. А. — [30](#_page030)

Потехин А. А. — [421](#_page421) – [423](#_page423), [443](#_page443)

Потехин Н. А. — [423](#_page423), [503](#_page503)

Починковская (Тимофеева) В. В. — [132](#_page132)

Прево А.‑Ф. — [135](#_page135), [136](#_page136), [179](#_page179)

Пржецлавский О. А. — [254](#_page254), [255](#_page255), [273](#_page273), [274](#_page274)

Прохоров Е. Е. — [423](#_page423)

Пруцков Н. И. — [467](#_page467)

Пушкин А. С. — [138](#_page138), [223](#_page223), [224](#_page224), [271](#_page271), [461](#_page461), [465](#_page465) – [467](#_page467), [470](#_page470), [472](#_page472), [481](#_page481), [508](#_page508), [511](#_page511)

Пушкина Н. Н. — [223](#_page223)

Пыпин А. П. — [253](#_page253), [255](#_page255), [264](#_page264), [265](#_page265), [281](#_page281), [284](#_page284), [304](#_page304), [309](#_page309) – [315](#_page315)

Пыпина В. А. — [262](#_page262), [263](#_page263)

Пыпина Евг. Н. — [265](#_page265)

Пыпина Ек. Н. — [265](#_page265)

Радищев А. Н. — [157](#_page157)

Райнов Т. И. — [28](#_page028)

Райхин Д. Н. — [381](#_page381)

Расин Ж. — [167](#_page167)

Растопчин Ф. З. — [206](#_page206), [208](#_page208)

Ревякин А. И. — [458](#_page458), [488](#_page488), [507](#_page507)

Рейнгардт И. В. — [255](#_page255), [278](#_page278)

Ренан Э.‑Ж. — [397](#_page397), [398](#_page398), [403](#_page403)

Ретиф де ла Бретонн Н.‑Э. — [167](#_page167)

Ричардсон С. — [135](#_page135)

Розанов В. В. — [95](#_page095)

Розенгейм М. П. — [275](#_page275)

Рокшанин Н. О. — [423](#_page423)

Ростислав (Толстой Ф. М.) — [272](#_page272)

Рубинштейн М. — [197](#_page197)

Рудаков В. Е. — [254](#_page254)

Руссо Ж.‑Ж. — [135](#_page135), [140](#_page140), [179](#_page179), [221](#_page221), [293](#_page293)

Рыхлинский С. — [329](#_page329)

Савина М. Г. — [446](#_page446) – [448](#_page448)

Сакулин П. Н. — [26](#_page026), [148](#_page148)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [117](#_page117), [225](#_page225), [243](#_page243), [267](#_page267), [302](#_page302), [347](#_page347), [356](#_page356), [481](#_page481), [503](#_page503), [504](#_page504), [507](#_page507)

Самарин Ю. Ф. — [193](#_page193), [194](#_page194), [198](#_page198), [485](#_page485)

Санд Жорж — [90](#_page090), [101](#_page101), [109](#_page109), [136](#_page136), [138](#_page138), [218](#_page218) – [249](#_page249), [260](#_page260), [267](#_page267) – [270](#_page270)

Светлов Н. В. — [437](#_page437)

Северин (Мердер Н. И.) — [423](#_page423)

Сеземан В. Э. — [26](#_page026), [29](#_page029), [31](#_page031)

Сенковский О. И. — [222](#_page222)

Сен-Симон А.‑К. — [167](#_page167), [224](#_page224), [301](#_page301)

Сераковский З. — [266](#_page266), [320](#_page320)

Сервантес М. — [477](#_page477), [479](#_page479)

Сергеенко П. А. — [436](#_page436)

Сеченов И. М. — [264](#_page264)

Сешель — см. [Эро де Сешель](#_Tosh0007341)

Сидоров Н. П. — [263](#_page263)

Синельников Н. П. — [311](#_page311)

Скабичевский А. М. — [225](#_page225), [277](#_page277), [465](#_page465)

Скандии А. В. — [129](#_page129)

Скотт В. — [135](#_page135), [475](#_page475)

Скюдери Ж. — [167](#_page167)

Слонимский А. Л. — [499](#_page499)

Смирдин А. Ф. — [223](#_page223)

Смирнов А. А. — [26](#_page026), [27](#_page027), [29](#_page029)

Смирнова А. О. — [223](#_page223)

Смит А. — [195](#_page195), [196](#_page196)

Соболев Ю. В. — [339](#_page339) – [341](#_page341), [344](#_page344), [381](#_page381), [391](#_page391), [405](#_page405)

Сократ — [477](#_page477) – [479](#_page479)

Соловьев Вл. С. — [129](#_page129), [198](#_page198)

Соловьев Вс. С. — [129](#_page129)

{541} Соловьев Н. И. — [126](#_page126), [274](#_page274)

Соловьев Н. Я. — [421](#_page421)

Соловьев С. М. — [53](#_page053)

Сорокин А. О. — [220](#_page220), [226](#_page226), [253](#_page253)

Спенсер Г. — [397](#_page397)

Спиридонов В. С. — [462](#_page462), [609](#_page609), [511](#_page511)

Срезневский И. И. — [262](#_page262)

Сталь А.‑Л.‑Ж. — [262](#_page262), [269](#_page269)

Станиславский К. С. — [340](#_page340), [342](#_page342), [343](#_page343), [404](#_page404)

Стасюлевич М. М. — [309](#_page309), [310](#_page310), [334](#_page334), [335](#_page335)

Стахевич С. Г. — [304](#_page304), [306](#_page306), [307](#_page307), [315](#_page315), [316](#_page316), [326](#_page326), [328](#_page328), [333](#_page333)

Стеклов Ю. М. — [238](#_page238), [263](#_page263), [264](#_page264)

Стендаль — [135](#_page135), [136](#_page136), [151](#_page151), [165](#_page165) – [181](#_page181)

Степанов Д. Т. — [306](#_page306)

Степанов Н. Л. — [487](#_page487)

Стражев В. И. — [381](#_page381)

Странден Н. П. — [306](#_page306), [329](#_page329)

Страхов Н. Н. — [32](#_page032), [116](#_page116), [117](#_page117), [129](#_page129), [130](#_page130), [132](#_page132), [152](#_page152), [197](#_page197), [198](#_page198), [274](#_page274), [275](#_page275), [277](#_page277), [397](#_page397)

Суворин А. С. — [387](#_page387), [391](#_page391), [424](#_page424), [425](#_page425), [442](#_page442), [443](#_page443), [445](#_page445) – [447](#_page447), [449](#_page449), [451](#_page451)

Сулержицкий Л. А. — [432](#_page432)

Султанов С. (Раецкий С. С.) — [264](#_page264)

Сулье Ф. — [136](#_page136)

Сумароков А. П. — [470](#_page470)

Суслова А. П. — [115](#_page115)

Сухово-Кобылин А. В. — [421](#_page421), [423](#_page423)

Сыромятников Б. И. — [339](#_page339)

Сю Е. — [136](#_page136), [218](#_page218), [219](#_page219), [224](#_page224), [244](#_page244), [268](#_page268)

Татлина П. Н. — [223](#_page223)

Таунсенд Д. — [396](#_page396)

Тверитинов А. Н. — [335](#_page335)

Теккерей У.‑М. — [238](#_page238), [241](#_page241)

Тихонов В. А. — [423](#_page423)

Толстая С. А. — [194](#_page194), [198](#_page198), [204](#_page204)

Толстой Л. Н. — [25](#_page025), [32](#_page032), [38](#_page038), [45](#_page045), [129](#_page129), [134](#_page134) – [164](#_page164), [165](#_page165) – [181](#_page181), [182](#_page182) – [217](#_page217), [225](#_page225), [271](#_page271), [347](#_page347), [381](#_page381), [382](#_page382), [384](#_page384) – [387](#_page387), [389](#_page389) – [392](#_page392), [394](#_page394), [400](#_page400) – [403](#_page403)

Толь К. К. — [212](#_page212)

Толь К. Ф. — [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212)

Траси А.‑Ц.‑В. — [135](#_page135), [140](#_page140)

Трофимов А. Т. — [423](#_page423)

Тургенев И. С. — [120](#_page120), [137](#_page137), [138](#_page138), [140](#_page140), [225](#_page225), [271](#_page271), [419](#_page419), [425](#_page425), [446](#_page446), [481](#_page481), [489](#_page489), [513](#_page513)

Тучкова-Огарева Н. А. — [265](#_page265), [266](#_page266)

Тьер Л.‑А. — [213](#_page213)

Тэн И. — [241](#_page241)

Урусов Л. Д. — [383](#_page383)

Урусов С. С. — [193](#_page193) – [195](#_page195)

Утин Н. И. — [311](#_page311)

Федоров (Юрковский) Ф. А. — [442](#_page442), [446](#_page446), [447](#_page447)

Фейербах Л. — [219](#_page219), [220](#_page220), [284](#_page284) – [286](#_page286)

Фелье О. — [326](#_page326)

Фет А. А. — [225](#_page225)

Филиппов Т. И. — [457](#_page457), [458](#_page458), [505](#_page505), [506](#_page506), [518](#_page518)

Фирдоуси А.‑К. — [336](#_page336)

Флуранс Г. — [323](#_page323)

Фогт К. — [279](#_page279)

Фомин А. А. — [466](#_page466)

Фонвизин Д. И. — [126](#_page126), [221](#_page221), [470](#_page470), [485](#_page485)

Фонвизина Н. Д. — [130](#_page130)

Фохт Н. Н. фон — [129](#_page129)

Фриче В. М. — [345](#_page345)

Фурье Ш. — [109](#_page109), [224](#_page224), [229](#_page229), [258](#_page258), [292](#_page292), [294](#_page294), [327](#_page327)

Холиок — [277](#_page277)

Хомяков А. С. — [91](#_page091), [131](#_page131)

Худеков С. Н. — [423](#_page423)

{542} Ц—вская Е. (Цевловская Е. Н.) — [276](#_page276)

Цезарь — [203](#_page203)

Цитович П. П. — [271](#_page271), [272](#_page272)

Цявловский М. А. — [193](#_page193)

Черневский С. А. — [423](#_page423)

Черниговец (Вишневский Ф. В.) — [387](#_page387)

Чернышевская Н. М. — [263](#_page263), [265](#_page265)

Чернышевская О. С. — [220](#_page220), [228](#_page228), [230](#_page230), [251](#_page251), [253](#_page253), [260](#_page260), [263](#_page263), [282](#_page282), [303](#_page303) – [305](#_page305), [307](#_page307), [308](#_page308), [310](#_page310), [311](#_page311), [313](#_page313), [314](#_page314), [326](#_page326), [330](#_page330), [335](#_page335), [337](#_page337)

Чернышевский А. Н. — [220](#_page220), [335](#_page335), [337](#_page337)

Чернышевский Г. И. — [218](#_page218)

Чернышевский М. Н. — [220](#_page220), [226](#_page226), [263](#_page263), [312](#_page312), [314](#_page314), [335](#_page335), [337](#_page337)

Чернышевский Н. Г. — [128](#_page128), [144](#_page144), [148](#_page148), [218](#_page218) – [249](#_page249), [250](#_page250) – [302](#_page302), [303](#_page303) – [338](#_page338), [487](#_page487), [517](#_page517)

Чернышов И. Е. — [423](#_page423)

Чертков В. Г. — [386](#_page386)

Чехов Ал. П. — [425](#_page425), [436](#_page436), [437](#_page437), [440](#_page440), [441](#_page441)

Чехов А. П. — [23](#_page023), [78](#_page078), [339](#_page339) – [380](#_page380), [381](#_page381) – [403](#_page403), [404](#_page404) – [435](#_page435), [436](#_page436) – [456](#_page456)

Чехов М. П. — [436](#_page436), [441](#_page441)

Чешихин-Ветринский В. Е. — [225](#_page225), [278](#_page278)

Чичагов П. В. — [207](#_page207) – [209](#_page209), [214](#_page214)

Чичерин Б. Н. — [198](#_page198), [199](#_page199)

Шаганов В. Н. — [306](#_page306), [307](#_page307), [315](#_page315), [316](#_page316), [322](#_page322), [323](#_page323), [328](#_page328), [329](#_page329), [331](#_page331) – [333](#_page333)

Шамбинаго С. К. — [466](#_page466), [517](#_page517)

Шамбре Ж. — [213](#_page213)

Шамиль — [325](#_page325)

Шамфор С.‑Р.‑Н. — [167](#_page167)

Шатобриан Ф. Р. — [137](#_page137)

Шекспир В. — [466](#_page466), [511](#_page511)

Шелгунов Н. В. — [277](#_page277)

Шелгунова Л. П. — [277](#_page277)

Шеллер-Михайлов А. К. — [425](#_page425)

Шеллинг Ф.‑В. — [196](#_page196), [197](#_page197)

Шенье А. — [167](#_page167)

Шестов Л. — [88](#_page088) – [90](#_page090), [93](#_page093), [98](#_page098), [102](#_page102), [109](#_page109)

Шиллер И.‑Ф. — [88](#_page088), [89](#_page089), [109](#_page109)

Шильдер Н. К. — [206](#_page206), [209](#_page209), [210](#_page210)

Шкловский В. Б. — [24](#_page024), [159](#_page159), [162](#_page162)

Шопенгауэр А. — [387](#_page387) – [389](#_page389), [403](#_page403)

Шпажинский И. В. — [423](#_page423), [424](#_page424)

Штакеншнейдер Е. А. — [129](#_page129)

Штеллер П. — [423](#_page423)

Штрайх С. Я. — [264](#_page264)

Шуберт А. И. — [130](#_page130)

Щеглов (Леонтьев) И. Л. — [436](#_page436)

Эдельсон Е. Н. — [458](#_page458), [464](#_page464), [505](#_page505) – [507](#_page507)

Эйхенбаум Б. М. — [24](#_page024) – [26](#_page026), [193](#_page193)

Энгельгардт Н. — [38](#_page038), [39](#_page039)

Энгельс Ф. — [396](#_page396)

Эро де Сешель М.‑Ж. — [167](#_page167)

Эфрос Н. Е. — [404](#_page404)

Ювенал — [511](#_page511)

Юрасов Д. А. — [306](#_page306), [329](#_page329)

Юрьев М. — [405](#_page405)

Юрьев С. А. — [193](#_page193), [194](#_page194)

Якобсон Р. О. — [24](#_page024)

Яновский С. Д. — [129](#_page129)

Янжул Н. И. — [129](#_page129)

Aubigne Th. A. D. — [167](#_page167)

Baldensperger F. — [157](#_page157)

Mazon A. — [225](#_page225)

Motteville F. — [167](#_page167)

Patouillet J. — [225](#_page225)

Rolland J. M. — [167](#_page167)

1. А. Скафтымов, Лермонтов и Достоевский. — «Вестник образования и воспитания», Казань, 1916, № 1 – 2, стр. 1 – 29. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Саратовские известия», 1919, 9 октября. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Саратовский университет. 1909 – 1959». Саратов, 1959, стр. 116. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Ученые записки Саратовского государственного университета», т. I, вып. 3, 1923, стр. 58. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Творческий путь Достоевского». Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского, изд‑во «Сеятель», Л. 1924, стр. 131. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же, стр. 132. [↑](#footnote-ref-7)
7. А. Скафтымов, Статьи о русской литературе, Саратовское книжное изд‑во, 1958, стр. 2. [↑](#footnote-ref-8)
8. Д. С. Лихачев, Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. — Сб. «Вопросы методологии литературоведения», «Наука», М.‑Л. 1966, стр. 167. [↑](#footnote-ref-9)
9. Проф. А. П. Скафтымов, Поэтика и генезис былин. Очерки, Москва — Саратов, 1924, стр. III. [↑](#footnote-ref-10)
10. Перепечатывая в 1958 году две главы из ранней книги, А. П. Скафтымов внес в их текст поправки. [↑](#footnote-ref-11)
11. «Добролюбов и фольклор». — «Литературный критик», 1936, № 2; «Белинский и устное народное творчество». — «Литературный критик», 1936, № 7. [↑](#footnote-ref-12)
12. Стенограмма выступления А. П. Скафтымова на заседании Ученого совета филологического факультета СГУ 11 октября 1950 года, посвященном 60‑летию со дня его рождения. [↑](#footnote-ref-13)
13. А. П. Скафтымов, Преподавание литературы в дореволюционной школе (сороковые и шестидесятые годы). — «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. III, 1938, стр. 120. [↑](#footnote-ref-14)
14. Б. Г. Реизов. Сравнительное изучение литературы. — Сб. «Вопросы методологии литературоведения», М.‑Л. 1966, стр. 180. [↑](#footnote-ref-15)
15. «Вестник образования и воспитания», 1916, № 1 – 2, стр. 29. [↑](#footnote-ref-16)
16. Е. Никитина, Г. Макаровская, Александр Павлович Скафтымов. «Известия АН СССР», Серия литературы и языка, т. XXVII, вып. 4, стр. 380. [↑](#footnote-ref-17)
17. «Советское литературоведение за 50 лет», «Наука», Л. 1968, стр. 11. [↑](#footnote-ref-18)
18. Роман «Что делать?» — В сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1926. [↑](#footnote-ref-19)
19. См.: А. С. Бушмин, Методологические вопросы литературоведческих исследований, «Наука», Л. 1969. [↑](#footnote-ref-20)
20. Настоящая статья является первой частью предпринятой работы о поэтике этого романа[2](#_e_n_02). [↑](#footnote-ref-21)
21. Если хочешь насладиться целым,

    То ты должен видеть целое в мельчайших деталях *(нем.)*[3](#_e_n_03). [↑](#footnote-ref-22)
22. А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 14, Гослитиздат, М. 1949, стр. 207. [↑](#footnote-ref-23)
23. Группа «Опояз»: Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Р. Якобсон, О. Брик и др. [↑](#footnote-ref-24)
24. Б. Эйхенбаум, Как сделана «Шинель». — Б. Эйхенбаум, О прозе, Л. 1969, стр. 321; ср. его же, Молодой Толстой, Пг. 1922, и его же, Некрасов. — Б. Эйхенбаум, О поэзии, Л. 1969, стр. 61 и след. [↑](#footnote-ref-25)
25. Ср.: В. Э. Сеземан, Эстетическая оценка в истории искусства, — «Мысль», 1922, № 1, стр. 129. [↑](#footnote-ref-26)
26. На моменты тематической обусловленности в формальной структуре произведения указывал проф. В. М. Жирмунский, Мелодика стиха (по поводу кн. Б. Эйхенбаума). — «Мысль», 1922, № 3; К вопросу о формальном методе. Вступит, ст. к кн. Оск. Вальцель. Проблемы формы в поэзии, Пг. 1923, стр. 5 – 23; см. также: А. А. Смирнов, Пути и задачи науки о литературе. — «Литературная мысль», 1923, № 2; Проф. П. Н. Сакулин, К вопросу о построении поэтики. — «Искусство», 1923, № 1, стр. 79 – 93; Л. Гроссман, Метод и стиль. Лирический круг, ч. I, М. 1922. [↑](#footnote-ref-27)
27. Считаем возможным говорить о содержании произведения в тематическом идейном смысле, не устраняя этим более широкого понимания «содержания», в смысле общей эмоциональной целостности выраженного произведением переживания (как это, напр., У А. А. Смирнова в вышеуказанной статье, стр. 103). И то и другое в произведении находится во взаимной слитности или обусловленности: тема поднимает взволнованность или взволнованность рождает тему; в слиянности того и другого целостность эстетического *знания-переживания*[5](#_e_n_05). [↑](#footnote-ref-28)
28. См. об этом ст. Т. Райнова «Введение в феноменологию творчества». — «Вопросы теории и психологии творчества», т. V, Харьков, 1914, стр. 1 – 103. Ср. нашу ст. «О соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы». — «Ученые записки Саратовского университета», т. I, вып. 3, 1923[6](#_e_n_06). [↑](#footnote-ref-29)
29. Ср.: В. Э. Сеземан, Эстетическая оценка в истории искусства. — «Мысль», 1922, № 1, стр. 120 и след. А. А. Смирнов, Пути и задачи науки о литературе. — «Литературная мысль», 1923, № 2. [↑](#footnote-ref-30)
30. F. Brunetière, L’evolution des genres, Paris, 1898, p. 225 – 227, ср. его же возражения импрессионистской критике в статье «La critique impressioniste» (в сб. «Essais sur la littérature contemporaine», Paris, 1892, pp. 1 – 30). Ср.: А. М. Евлахов, Введение в философию художественного творчества, т. 3, Ростов н/Д., 1917, стр. 481 – 488. [↑](#footnote-ref-31)
31. Положение Потебни о «многозначности образа» ни в какой мере не узаконяет разнотолкование критики, оно лишь причинно объясняет существование неодинаковых восприятий и интерпретаций. Нормативное приятие исторически существующих разноречий представляется нам главнейшей ошибкой последователей и продолжателей Потебни. Ср.: А. Горнфельд, О толковании художественных произведений. — «Вопросы теории и психологии творчества», т. VII, Харьков, 1916, стр. 1 – 31. Перепечатано в его кн. «Пути творчества», изд‑во «Космос», Пг. 1922. [↑](#footnote-ref-32)
32. Подробнее об этом см. в нашей статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы». [↑](#footnote-ref-33)
33. Ср. об этом: В. Э. Сеземан, Эстетическая оценка в истории искусства. — «Мысль», 1922, № 1, стр. 124 – 127. [↑](#footnote-ref-34)
34. Ср. известные слова Л. Толстого: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится». Письмо к Н. П. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. — Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 62, М. 1953, стр. 269. [↑](#footnote-ref-35)
35. Здесь и в дальнейшем все цитаты из художественных произведений Достоевского приводятся по Собранию сочинений в десяти томах (М. 1956 – 1958) без ссылок. Сочинения, не вошедшие в это издание, цитируются по Полному собранию художественных произведений (тома I – XIII, Госиздат, 1926 – 1930) и по «Письмам» (тома I – IV, 1928 – 1959). Ссылки на эти издания даются в тексте с указанием тома и страницы, причем «Письма» особо оговариваются. [↑](#footnote-ref-36)
36. Выражение, не раз применяемое в романе. [↑](#footnote-ref-37)
37. Представления о Настасье Филипповне как о «вакханке», «гетере», «камелии» сделались обычными, ходовыми, хотя они совершенно не соответствуют тексту романа. Ошибка произошла от смешения ее существа с резонацией на нее со стороны некоторой группы действующих лиц; такая ложная резонация, как мы видели, тоже имеет свою тематическую обусловленность в задании этого образа. В критической литературе за Настасьей Филипповной прочно утвердились названия «камелии», «Аспазии». — Е. Марков, В. Буренин, Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского. Собрал В. Зелинский, ч. II, изд. 5‑е, М. 1915, стр. 435, 446; «вакханки». — Д. Мережковский, Толстой и Достоевский. — Д. Мережковский, Полн. собр. соч., т. XII, М. 1914, стр. 30; В. Вересаев, Живая жизнь, ч. I, М. 1911, стр. 39; «гетеры». — К. Головин (Орловский), Русский роман и русское общество, изд. 3‑е, СПб. 1914, стр. 354. А. Введенский находит, что в этом отношении она сродни Свидригайлову. — А. Введенский, Общественное самосознание в русской литературе, СПб. 1900, стр. 195. О. Миллер называет ее Сонечкой, очевидно имея в виду профессию Сонечки Мармеладовой. — О. Миллер, Русские писатели после Гоголя, т. I, изд. 6‑е, М. 1913, стр. 181. Н. Энгельгардт более осторожно считает отношения ее к Рогожину загадочными, но все же считает, что она «дразнит» его и «разжигает страсть». — Н. Энгельгардт, История русской литературы XIX столетия, т. II, СПб. 1915, стр. 241. А. Волынский из двух полюсов ее характера на одном отмечает «склонность к вакхическому разгулу». — А. Волынский, Ф. М. Достоевский. Критические статьи, изд. 2‑е, СПб. 1909, стр. 30. По его словам, «она беспутна и добродетельна». — Там же, стр. 30; «беспутна», по-видимому, в собственном сексуальном смысле слова; с Рогожиным, думает он, она убегает «на разгул». — Там же, стр. 33; ср.: Ф. Батюшков, в его этюде о Достоевском в «Истории русской литературы», под ред. Овсянико-Куликовского, т. IV, изд‑во «Мир», М. 1910, стр. 316: «Рогожин увлекает ее на кутежи». Для А. Закржевского Настасья Филипповна — «вся истерика пола». — А. Закржевский, Карамазовщина, Киев, 1912, стр. 2; «оргиастический элемент», по его мнению, в ней «преобладает над всею душой». — Там же, стр. 15; «красоту ее отшлифовала порочная жизнь». — Там же. Но где эта «порочная жизнь»? Ср. у А. Волынского о «кошмарных вакханалиях, в которых проходила ее жизнь». — А. Волынский, Ф. М. Достоевский, стр. 32. Где эти «кошмарные вакханалии»? [↑](#footnote-ref-38)
38. О раздвоении Настасьи Филипповны многое ярко отмечено талантливым А. Л. Волынским. — А. Волынский, Ф. М. Достоевский. Критические статьи, стр. 32 – 33, исключая его замечания о несуществующих в романе («кошмарных оргиастических кутежах и вакханалиях». [↑](#footnote-ref-39)
39. Ср., например, сон Раскольникова об избиении лошади, другой сон об оазисе, сон Ставрогина (в «Исповеди»), сон Версилова, образ бани в представлениях Свидригайлова о вечности, тарантул Ипполита, как выражение тупой бессмысленной и глухо-неумолимой силы законов природы, и проч. Ср. об этом некоторые замечания И. Лапшина в статье «Эстетика Достоевского». — «Достоевский». Статьи и материалы, под ред. А. С. Долинина, т. I, Пг. 1922, стр. 141 и след. [↑](#footnote-ref-40)
40. Наслаждение обидою в творчестве Достоевского всегда наслаждение гордости и бывает только у гордецов. О гордости в творчестве Достоевского вообще см. Н. О. Лосский, О природе сатанинской (по Достоевскому). — «Достоевский». Статьи и материалы, т. I, стр. 67. [↑](#footnote-ref-41)
41. Ср. у В. Астрова: «Раненный безнадежною тоскою по жизни Ипполит…» — В. Астров, Не нашли пути. Из истории религиозного кризиса, СПб. 1914, стр. 173. [↑](#footnote-ref-42)
42. О бунте Ипполита см. у Д. С. Мережковского, «Толстой и Достоевский» — Д. С. Мережковский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 168 и след. Ср.: В. Ф. Переверзев, Творчество Достоевского, М. 1912, стр. 133 – 134. [↑](#footnote-ref-43)
43. Прощающий выше прощаемого, и наоборот. [↑](#footnote-ref-44)
44. Для А. Л. Волынского в чувстве Рогожина к Настасье Филипповне нет любви: это лишь «игра демонской фантазии», «обольстительной и искушающей», и «самая его любовь есть *только злоба*, ибо тяжелые броженья его стихий ни на минуту не смягчаются чувством чисто человеческой нежности». — А. Л. Волынский, Ф. М. Достоевский. Критические статьи, стр. 63 (Курсив мой. — *А. С.*). Но *только злоба* и есть злоба, а речь ведется все же о любви. Тот единственный штрих из романа, который А. Л. Волынский берет себе в поддержку, имеет в романе совершенно очевидную функцию и очень далекую от того смысла, который ему придается комментатором. Рогожин, «увидев Настасью Филипповну у Гани, так побледнел, что губы его посинели». Это А. Л. Волынский называет «судорогой страсти, без проблеска сердечного волнения». — Там же, стр. 62 – 63. Но для Рогожина эта встреча имела роковое значение. Он должен был испытать испуг, страх безвозвратной потери Настасьи Филипповны. Достоевский пишет: «Очевидно, у него и в помыслах не было встретить ее здесь, потому что вид ее произвел на него необыкновенное впечатление; он так побледнел, что даже губы его посинели. — Стало быть, правда! — проговорил он тихо и как бы про себя, с совершенно потерянным видом, — конец!..» Это единственный текст, который убеждает А. Л. Волынского в его представлениях о чувстве Рогожина. Но роман прямо отвергает его утверждения. Эта «небесная стихия любви, ее обновляющая и возрождающая нежная природа», несомненно, была в задании автора для Рогожина, и в романе это ясно обнаружено. [↑](#footnote-ref-45)
45. Образ жизни *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-46)
46. Дух антихриста, как дух гордости, католицизм — служение ему, образ подлинного Христа в русском народе и проч., см. об этом у А. Л. Волынского. — А. Л. Волынский, Ф. М. Достоевский. Критические статьи, стр. 54 – 57. [↑](#footnote-ref-47)
47. Д. С. Мережковский здесь видит «зовы воскресшего Пана», то есть плоти, и свидетельствует этим нужное ему раздвоение Мышкина. — Д. Мережковский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 80. Говорить об особых «призывах плоти» в князе нет данных. Что касается чувства отвергнутости от общего «пира жизни», это могло бы действительно свидетельствовать о сближении князя с людьми гордого сознания (такое чувство Достоевский в своих персонажах всегда ставит в связь с гордостью). Тоска князя, выраженная даже отчасти теми же словами, что у Ипполита, несомненно, сближала бы его с гордецом Ипполитом. Но ведь эта тоска в обоих случаях, когда о ней говорит роман, представлена *в прошлом*: «Сначала, с самого начала… я впадал в большое беспокойство» и проч. И в другом месте: «Это было в Швейцарии, в первый год лечения, даже в первые месяцы» и проч. А в романе князь в прошлом не то же, что в настоящем, когда он уже «научился быть счастливым». (Раздвоения в Мышкине вообще нет. «Веру теряю», — речь идет о боязни Мышкина за способность русского дворянина понять идеал. Еще смотри о Келлере. Там тоже свой особый смысл). [↑](#footnote-ref-48)
48. А. Л. Волынский «ужас» Мышкина пред Настасьей Филипповной объясняет тем, что ее красота поднимает «личные силы» в нем и «направляет их к богоотступническому дерзновению». В Мышкине «пробуждается демон». — А. Волынский, Ф. М. Достоевский. Критические статьи, стр. 30 – 31. Мы намеренно выше взяли эту большую цитату об ужасе Мышкина. А. Л. Волынский, взяв отсюда только слово «ужас», не прочел дальше, где сам автор объясняет состав и причину ужаса и, таким образом, свои намерения делает совершенно ясными: ужас потому и оттого, что любимая женщина сумасшедшая. Любить эту женщину было бы жестокостью, бесчеловечностью. Мышкин с этой поры не мог уже любить Настасью Филипповну иначе как любовью-жалостью. А начало было иное: «О, я любил ее, о, очень любил… но потом… потом… потом она все угадала». — «Что угадала?» — «Что мне только жаль ее, а что я… уже не люблю ее». Признания Мышкина о том, что он «боится» ее лица, опять говорят лишь о том же «страдании жалости». А. Л. Волынский опять преждевременно остановился в цитате. Вот это место: «Я боюсь ее лица!..» — «Боитесь?» — «Да; она — сумасшедшая! — прошептал он, бледнея». Об ужасе «богоотступнических дерзновений» нет ни намека. [↑](#footnote-ref-49)
49. У Чехова: «Я любил эту девочку безумно… Мне не то чтобы казалось, а я чувствовал… что когда я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазках, в белокурых шелковых волосиках» и проч. [↑](#footnote-ref-50)
50. Ср. у Полонского: «Детство нежное, пугливое, безмятежно-шаловливое… под морщинами сокрытое в недрах старости моей… Не без думы, не без трепета слышу я наивность лепета: “Старче! разве ты не я?! Я с тобой навеки связано, мной вся жизнь тебе подсказана, в ней сквозит мечта моя…”» и проч. [↑](#footnote-ref-51)
51. Формальная конкретность романа (образы, картины, сцены и проч.), очевидно, ему служит лишь выражением внутреннего оформления идейной материи сознания. Мы не говорим о хронологически обособленном предварении оформления духовности от оформления конкретности. Речь идет только об *организующем примате*. С процессом созидания мысли неразрывно связан процесс созидания слова, через слово формируется мысль, через мысль формируется слово; тем не менее все же формирующий примат остается за мыслью: не мысль формируется ради слова, а слово ради мысли. Так и здесь: конкретность (действующие лица, сюжетные положения и проч.) не сами для себя формируются, а ради содержащегося и выраженного в них духа, в данном случае идейно-психологической темы, хотя формирование и происходит в одной сфере через другую и одновременно. Впрочем, это вопрос генезиса и психологии творчества и здесь уже не в нашей задаче: мы утверждаем лишь факт структуры романа. [↑](#footnote-ref-52)
52. В «Подростке» (Макар Иванович), в «Братьях Карамазовых» (Алеша) это дано уже бет связи с эпилепсией. [↑](#footnote-ref-53)
53. В следующем романе «Бесы» эта идея находится в погружении еще более широкой идеологии. [↑](#footnote-ref-54)
54. Ср. слова Ф. М. Достоевского из письма к А. Н. Майкову от 31 декабря 1867 г. — 12 января 1868 г.: «Целое у меня выходит в виде *героя*» (курсив Достоевского. — *А. С*.) (Письма, II, 61). «Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека*» (курсив Достоевского. — *А. С*.) (Письма, II, 61). То же в письме С. А. Ивановой (Хмыровой) от 1 (13) января 1868 г. (Письма, II, 71). [↑](#footnote-ref-55)
55. Л. Шестов, Достоевский и Нитше (Философия трагедии), СПб. 1903, стр. 53. [↑](#footnote-ref-56)
56. Там же, стр. 55 – 56. [↑](#footnote-ref-57)
57. Л. Гроссман, Путь Достоевского, Л. 1924, стр. 188. [↑](#footnote-ref-58)
58. Там же, стр. 191. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же, стр. 190. [↑](#footnote-ref-60)
60. А. Долинин, Достоевский и Суслова. — «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина, т. II, Л. 1924, стр. 160. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же, стр. 155. [↑](#footnote-ref-62)
62. В. Л., «Мировая гармония» Достоевского. — «Атеней», 1924, № 1 – 2, стр. 131. [↑](#footnote-ref-63)
63. Там же, стр. 121. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же, стр. 130. [↑](#footnote-ref-65)
65. «Атеней», 1924, № 1 – 2, стр. 131. [↑](#footnote-ref-66)
66. Л. Шестов в бунте героя против «стены» увидел призыв к имморализму. «Стена» для Л. Шестова обозначает «кантовские a priori», на которые герой будто бы и нападает ради «Ding an sich». — Л. Шестов, Достоевский и Нитше (Философия трагедии), стр. 94 – 95. Совершенно напротив: нападение у героя идет — если выразиться терминами Л. Шестова — на «Ding an sich» («законы природы») ради «кантовских a priori» (совесть, нравственная восприимчивость и требовательность). Герой нападает на моральные компромиссы, на *уступчивость* легкой совести перед «невозможностью». Это совершенно ясно в тексте. См.: «Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика. Уж как докажут тебе, например…» и далее. [↑](#footnote-ref-67)
67. См.: В. В. Розанов, «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского, 2‑е изд., СПб. 1902, стр. 147 и след.; Волжский, Религиозно-нравственная проблема у Достоевского. — «Мир божий», 1905, № 3; Н. Бердяев, Откровение о человеке в творчестве Достоевского. — «Русская мысль», 1918, № III – IV. [↑](#footnote-ref-68)
68. Подпольный герой, по мысли и заданиям автора, разрушает рационализм изнутри, доводя его логические предпосылки и возможности до последовательного конца и приходя к уничтожающему беспомощному тупику. Только этим герой отделен от других рационалистов, с которыми он полемизирует; эти, последние, с его точки зрения, лишь по недоразумению, по непоследовательности и половинчатости своей мысли, считают возможным на чем-то остановиться (ср.: «они ближайшие и второстепенные причины за первоначальные принимают» и проч.). В X главе критикуется пример такой половинчатости — идеал «хрустального дворца». Скептическая безвыходность и тупик подпольного человека, по общему смыслу «Записок» есть *безвыходность* завершенного *рационализма* и *эгоизма*. И только. В. Комарович («Атеней», 1924, № 1 – 2, стр. 128), справедливо отмечая антирационалистический смысл полемики этих глав, в скепсисе отождествляет героя с автором «Записок» (т. е. с Достоевским). Это неправильно. Как увидим ниже, тупику предельного рационализма и предельного волевого эгоизма в «Записках» противопоставлен иной принцип, и даже не как противоположный, то есть совсем изгоняющий «сознание» и «своеволие», а лишь как *дополняющий и оплодотворяющий их собою* — и в нем «Записки» указывают выход к «живой жизни». [↑](#footnote-ref-69)
69. Л. Шестов (Л. Шестов, Достоевский и Нитше (Философия трагедии), стр. 55) отметил иронию в словах героя о прекрасном и высоком. Да, здесь ирония, но ирония над чем и кем? Над самолюбованием в «прекрасном и высоком». И только. Самое существо прекрасного и высокого (без кавычек) здесь не подвергается переоценке. [↑](#footnote-ref-70)
70. В. Комарович эту иронию о жорж-сандовских тонкостях выписал как пример, где, по его словам, Достоевский «не пощадил самое дорогое имя среди прежних своих учителей и вдохновителей» («Атеней», 1924, № 1 – 2, стр. 131). Но здесь не только у автора (то есть у Достоевского) нет иронии к Ж. Санд, но и герой иронизирует только над самим собою, над своим внутренним позерством, над внутренней подделкой под жорж-сандовское благородство. [↑](#footnote-ref-71)
71. См., напр.: Л. Шестов, Достоевский и Нитше (Философия трагедии), стр. 96. [↑](#footnote-ref-72)
72. Курсив в цитатах всюду, где не оговорено особо, принадлежит автору этой статьи. [↑](#footnote-ref-73)
73. Цензурное разрешение дано 20 марта. 24 марта 1864 г. в «СПб. ведомостях» было напечатано объявление о выходе этой книги. [↑](#footnote-ref-74)
74. Цензурное разрешение дано 3 июня. [↑](#footnote-ref-75)
75. Как непременное условие *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-76)
76. Курсив Достоевского. [↑](#footnote-ref-77)
77. Курсив Достоевского. [↑](#footnote-ref-78)
78. В скобках слова Достоевского. А. С. Долининым в статье «Достоевский и Суслова». — «Достоевский Статьи и материалы», т. II, стр. 160 – 161, отождествляется «повесть», о которой говорит Достоевский в письмах от 2, 9 и 13 апреля, с «Записками из подполья», очевидно, по недосмотру. Та же ошибка в отношении письма от 13 апреля в статье В. Комаровича — Там же, стр. 67. [↑](#footnote-ref-79)
79. В то время было принято называть *статьями* и беллетристические вещи. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Дело идет о первой части “Записок из подпечья”». Примечание Н. Н. Страхова. Иной статьи Достоевского в этом номере «Эпохи» нет. — *А. С*. [↑](#footnote-ref-81)
81. Далее в изложении взглядов Достоевского мы намеренно пользовались его собственными, наиболее обобщенными формулами, чтобы этим избежать упрека в перетолковании. [↑](#footnote-ref-82)
82. Ср.: «Всякий, всякий должен делать теперь и, главное, попасть на здравый смысл. Слишком у нас перепутались в обществе понятия Недоумение наступило какое-то». Из письма Достоевского Н. Н. Страхову. Париж, 26 июня (8 июля) 1862 г. (Письма, I, 309). [↑](#footnote-ref-83)
83. Ср. сатиру в наставлениях Щедродарову от редакции «Современника»: «Люди глупы, не умеют разглядеть, в чем их настоящая выгода… живут сами по себе наобум, по своей воле, а не по умным книжкам, и таким образом бедны, разъединены» и проч. — «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах» (XIII, 329). Ср. слова Щедродарова о предварительном параличе способностей организма (XIII, 335). [↑](#footnote-ref-84)
84. См.: «Бунт Щедродарова» (XIII, 331 – 332). Ср. «кнутик *рутинного* либерализма» (XIII, 512). [↑](#footnote-ref-85)
85. Ср.: «Ему (Щедродарову, — *А. С*.), кроме себя, все равно, а следовательно, только польстить его тщеславие, и он на все будет согласен…» (XIII, 326). «У него совершенно беспредметная и беспричинная злость, злость для злости… Злость, в которой он и сам ничего не понимает» (XIII, 325). [↑](#footnote-ref-86)
86. Всюду слова в кавычках взяты из «Зимних заметок…». [↑](#footnote-ref-87)
87. Существующее положение *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-88)
88. С природой *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-89)
89. См. прим. Достоевского к заглавию первой части «Записок». [↑](#footnote-ref-90)
90. Для Достоевского «мечтательство» всегда имеет нечто привлекательное, зовущее (его герои «искатели» всегда в юношестве восторженные «мечтатели»), но это лишь до тех пор, пока оно содержит в себе залоги и признаки внутренних порывов к лучшему идеальному миру. Юношеской мечтой удовлетворяется жажда собственной полноты, святости и чистоты. («Не было минут в моей жизни полнее, святее и чище», — говорил Достоевский о себе в «Сновидениях в стихах и в прозе» (XIII, 157). Но если мечтатель остается лишь в самом себе, в одних грезах, без выхода к жизни, Достоевский уже осуждает его, как праздность, самолюбование, лень, преступное пренебрежение к действительной жизни. Пафос мечтательства в «Белых ночах» заканчивается признанием «преступности» такого отрыва от жизни (такая жизнь есть «преступление»). То же и в «Сновидениях в стихах и в прозе». Мечтательству своему Достоевский здесь противопоставляет поворот к жизни, к живым «титулярным советникам», к загадкам души живого реального человека. Проведя читателя через ряд картинок о живом, неоправданном человеческом страдании, Достоевский кончает фельетон определенной иронией и насмешкой над теми, кто так мало задумывается и скоро примиряется с живыми вопиющими противоречиями жизни, кто так легко утешается речами и статьями «про добродетель»; мысль фельетона окончательно договаривается стихотворением несколько стихов из которого мы привели выше. [↑](#footnote-ref-91)
91. Ср. его иронию: «О, если б я ничего не делал только из лени (т. е. не из-за излишка сознания. — *А. С.*). Господи, как бы я тогда себя уважал… я бы себе тогда выбрал карьеру: я был бы лентяй и обжора, но не простой, а, например, сочувствующий всему прекрасному и высокому» и проч. [↑](#footnote-ref-92)
92. Скобки Достоевского. О нарождении «нового здорового» поколения ср. в «Зимних заметках…». «И знаете ли что: я вот уверен, что не все и теперь у нас одни только фельдфебеля цивилизации и европейские самодуры; я уверен, я стою за то, что юный человек уже народился». В данном случае «новым здоровым» поколением Достоевский считал, разумеется, не представителей радикализма «Современника» и «Русского слова». [↑](#footnote-ref-93)
93. Ср.: «Чем выше будет сознание и самоощущение своего собственного лица, тем выше и наслаждение жертвовать собой и всей своей личностью из любви к человечеству. Здесь человек, пренебрегающий своими правами, возносящийся над ними, принимает какой-то божественный образ, несравнимо высший образа всесветного, хотя бы и гуманного кредитора, благоразумно, хотя бы и гуманно занимающегося всю свою жизнь определением того, что мое и что твое». Слова эти взяты из редакционного примечания к одному из мест статьи Н. Соловьева «Теория пользы и выгоды». — «Эпоха», 1864, № 11, стр. 13. Примечание подписано «Ред.» и, несомненно, принадлежит Ф. М. Достоевскому. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Записки из подполья» считают ответом Достоевского на роман Чернышевского «Что делать?». Впервые на это указал Н. Л. Бродский («Чернышевский и его читатели 60‑х годов». — «Вестник воспитания», 1914, № 9). В развернутом виде эта мысль представлена в статье В. Комаровича «“Мировая гармония” Достоевского» («Атеней», 1924, № 1 – 2, стр. 122 – 130). Скорее всего, действительно роман Чернышевского побудил Достоевского высказать свои мысли *просторнее* и *острее*. Однако уже в «Зимних заметках…» Достоевский знает и «теорию выгоды», и «хрустальный дворец». Очевидно, эти идеи занимали его и раньше появления в печати романа «Что делать?». Кроме того, что Достоевскому была известна эта точка зрения непосредственно из западноевропейских источников, заметим, что главные мысли романа «Что делать?» Чернышевским были высказаны еще в 1860 г. См. его «Антропологический принцип в философии», напечатанный в журнале «Современник» за 1860 год, № 4 – 5, а также его статью «Процесс Менильмонтанского семейства», напечатанный в «Современнике» этого же года, № 5. Об отношении романа Чернышевского «Что делать?» к его публицистике см. некоторые замечания в нашей статье: «Роман “Что делать?”, его внутренний состав и общественное воздействие». — «Н. Г. Чернышевский», изд‑во Нижневолжского областного научного общества краеведения, Саратов, 1926. [↑](#footnote-ref-95)
95. Н. Страхов в известном письме к Л. Толстому 28 ноября 1883 г. прямо сближает Достоевского с героями из подполья. Ср. О. Миллер, Материалы к биографии Достоевского. — «Биография, письма и заметки, из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 44, 46, 56, 62, 65, 66 и др. (о «самолюбии» Достоевского); С. Д. Яновский, Воспоминания о Достоевском. — «Русский вестник», 1885, № IV, стр. 819 («беспримерное самолюбие»); Н. А. Некрасов, Каменное сердце (Глажиевский — Достоевский); А. В. Скандии, Ф. М. Достоевский в Семипалатинске. — «Исторический вестник», 1903, № 1 («угрюмость»); С. Браиловский, Ф. М. Достоевский в Омской каторге и поляки. — «Исторический вестник», 1908, № IV; Н. Фон-Фохт, К биографии Достоевского. — «Исторический вестник», 1901, № XII, стр. 1026 («злобный свет в глазах»); о «странностях», вспышках, резкостях Достоевского говорят почти каждые воспоминания о нем; см., напр.: Вс. Соловьев. — «Исторический вестник», 1881, № III, IV; Е. А. Штакеншнейдер, Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском (дневник 1884 г.). — «Голос минувшего», 1916, № 2; Н. И. Янжул, Воспоминания о пережитом и виденном в 1864 – 1909 гг., вып. 2, стр. 25 – 26 и др. [↑](#footnote-ref-96)
96. Не говоря о других, не нужно забывать, что тот же Н. Страхов, самый жестокий его «судья» (см. известное и часто цитируемое его письмо Л. Толстому 28.XI 1883 г.) писал тому же Л. Толстому и тоже в частном, интимном письме: «Чувство ужасной пустоты не оставляет меня с той минуты, когда я узнал о смерти Достоевского. Как будто провалилось пол-Петербурга или вымерло пол-литературы. Хоть мы не ладили все последнее время, но тут я почувствовал, какое значение он для меня имел: мне хотелось быть перед ним и умным и хорошим, и то глубокое уважение, которое мы друг к другу чувствовали, несмотря на глубокие размолвки, было для меня, как я вижу, бесконечно дорого». — «Толстовский музей», т. II. Переписка Л. Толстого с Н. Страховым, СПб. 1914, стр. 266. Письмо Страхова 3.II 1881 г. Ср. ответ Вл. Соловьева на укоры Н. Страхова (письмо Вл. Соловьева Н. Страхову 2.III 1884 г. — Письма Вл. Соловьева, т. I, СПб. 1908, стр. 17). [↑](#footnote-ref-97)
97. Письмо брату, 1 апреля 1846 г. (Письма, I, 89). Ср.: «Самолюбие хорошая вещь; но, по-моему, его нужно иметь только для главных целей, для того что сам поставил себе целью и назначением всей жизни. А прочее все вздор» (из письма к А. И. Шуберт, 3 мая 1860 г.) (Письма, I, 293). [↑](#footnote-ref-98)
98. «Я за тебя и за твоих, — пишет он брату, — готов жизнь отдать, но иногда, когда сердце мое плавает в любви, не добьешься от меня ласкового слова. Мои нервы не повинуются мне в эти минуты», (из письма брату, январь — февраль 1847 г.) (Письма, I, 293). Ср. из письма Н. Д. Фонвизиной (20‑е числа февраля 1854 г.): «Самое несносное несчастье, это когда делаешься сам несправедлив, зол, гадок; сознаешь все это, упрекаешь себя даже — и не можешь себя пересилить. Я это испытал» (Письма, I, 143). [↑](#footnote-ref-99)
99. См., напр., письмо брату 17 сентября 1846 г. (Письма, I, 95). Ему же январь — февраль 1847 г. (Письма, I, 107). Письмо А. Е. Врангелю 23 марта 1856 г. (Письма, I, 174). [↑](#footnote-ref-100)
100. См. упоминаемое выше письмо Н. Д. Фонвизиной, позднее письма Страхову, Майкову, Н. А. Любимову и др. [↑](#footnote-ref-101)
101. Вспомним здесь элементарную истину: совпадение в свойствах персонажа с личными качествами автора не может быть показателем авторских мнений и симпатий. В противном случае мы должны были бы признать, что Гоголь образом Хлестакова защищает хлестаковщину. [↑](#footnote-ref-102)
102. Ср. с этим известные споры славянофилов и западников о сущности «внутренней свободы», слова И. Киреевского или Хомякова о «внутренней целостности духа», о «независимом сердце», о «смирении свободном» и проч. и упреки к ним со стороны западников в недостаточности и неясности разграничения «свободы» и «смирения»[12](#_e_n_12). [↑](#footnote-ref-103)
103. В. В. Починковская (Т—ва) в воспоминаниях о Достоевском («Исторический вестник», 1904, № 2) передает слова, сказанные ей Достоевским о «Записках»: «Es ist schon überwundener Standpunkt». (Это уже преодоленная точка зрения. — *нем*.).

     Если Починковская запомнила и записала слова Достоевского вполне точно (воспоминания относятся к 1873 г., а изданы в 1904 г.), то такое заявление Достоевского вызывает вопрос, какое «преодоление» он здесь имел в виду. Этот вопрос может быть разрешен только путем сопоставления идеологического состава «Записок» с его дальнейшим творчеством. Здесь мы считаем возможным сказать, что этическая точка зрения в основе всех романов Достоевского сохраняется одна и та же, и именно та, которая определенно присутствует в «Записках». Изменения в развитии мировоззрения Достоевского происходили лишь в смысле расширения и углубления одних и тех же утверждений: о силе чувства индивидуальной самоценности и о потребности индивидуально свободного самоотдания, то есть любовного единения человека с людьми и всем миром. На это опирается вся его «философия», и социально-политическая и религиозная. Ср. нашу статью о романе «Идиот». — Сб. «Творческий путь Достоевского», под ред. Бродского, стр. 131 – 185. Что касается авторитетности непосредственных высказываний самого Достоевского о «Записках из подполья», то, конечно, в этом случае мы должны поставить на первое место его собственные слова в упомянутом выше письме Н. Страхову 26 марта 1864 г. [↑](#footnote-ref-104)
104. Correspondance de Stendhal, t. III, Paris, 1908, p. 181. [↑](#footnote-ref-105)
105. В. Гиппиус, Гоголь, Л. 1924, стр. 208, 217. [↑](#footnote-ref-106)
106. «Северная пчела», 1842, №№ 250, 279 и др. Особенно интересны слова Л. Бранта в книге «Опыт библиографического обозрения, или Очерк последнего полугодия нашей литературы с октября 1841 г. по апрель 1842 г.», СПб. 1842: «Пора бы перестать типовать офицеров и чиновников! На них привыкли смотреть в неверное стекло, представляющее одни карикатуры и смешное. Тогда как в числе тех и других есть многие, стоящие кисти артиста-психолога, а не малярной вывески над цирульней в Гороховой улице» (цит. по ст. В. Виноградова о «Бедных людях» Достоевского. — «Творческий путь Достоевского», Л. 1924, стр. 57 – 58). [↑](#footnote-ref-107)
107. «Явления литературы, пропущенные нашей критикой. Граф Толстой и его сочинения». — «Время», 1862, № I, отд. 2, стр. 5. [↑](#footnote-ref-108)
108. Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 46, стр. 67. [↑](#footnote-ref-109)
109. Там же, стр. 84. [↑](#footnote-ref-110)
110. Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 53, стр. 187. [↑](#footnote-ref-111)
111. Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. III, М. 1947, стр. 423. [↑](#footnote-ref-112)
112. В 40‑х годах всюду было принято рисовать соотношение персонажа и его жилища, как улитку и ее скорлупу, то есть как полный совпадающий параллелизм качеств. Это было свойственно Бальзаку, Диккенсу, Гоголю («Мертвые души»), позднее Гончарову («Обломов»). В. Одоевский в «Космораме» писал: «Ничто нас столько не знакомит с человеком, как вид той комнаты, в которой он проводит большую часть своей жизни, и не даром новые романисты с таким усердием описывают мебели своих героев; теперь можно и с большею справедливостью переиначить старинную поговорку: “Скажи мне, где ты живешь, — я скажу, кто ты”» (П. Н. Сакулин, Из истории русского идеализма. Князь Одоевский, т. I, ч. 2, М. 1913, стр. 374). [↑](#footnote-ref-113)
113. Заметим здесь, что внутренний монолог у Толстого развивается иначе, чем у его предшественников. Там имеем рассуждение, самоанализ, построенный в виде логически связного размышления (см., напр., у Стендаля его непрерывные «se dit»), У Толстого бывают рассуждения (напр., у Левина в конце романа, после разговора с Фоканычем). Но гораздо обычней у Толстого, вместо рассуждения, даны клочки мыслей, обрывки и клубки сталкивающихся чувств, которые впереди были подготовлены и вызваны. Кроме того, внутренний монолог у Толстого насыщен, как и все переживания его персонажей, толчками реальной бытовой действительности, моменты и куски которой толпятся в сознании и рвут чувства и мысль на множество внешне несвязных осколков и линий. См., напр., состояние Анны, когда она едет на вокзал, и Долли, когда она едет к Анне. См.: Брехунов в санях, в снежной степи; см. монологи Оленина в «Казаках» и проч. и проч. [↑](#footnote-ref-114)
114. На это тоже было обращено внимание современной Толстому критикой. Дудышкин противопоставляет его в этом отношении Марлинскому и Лермонтову («Отечественные записки», 1855, № 12, отд. IV, стр. 74 и след.). Дружинин рисунок Толстого противопоставлял прежним «великолепным описаниям» («Библиотека для чтения», 1856, сентябрь, Критика, стр. 1 – 30). Много об этом говорил Страхов в статьях о «Войне и мире». [↑](#footnote-ref-115)
115. Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 53, стр. 179. [↑](#footnote-ref-116)
116. Там же, стр. 185. [↑](#footnote-ref-117)
117. Здесь, несомненно, сказывалась влиятельность особенно ходовых тогда физиогномических и френологических теорий Лафатера и Галля. Литературные портретисты очень интересовались «физиогномикой» Лафатера. Еще Радищев ее упоминал в «Путешествии». О влиянии Лафатера и Галля на Бальзака см.: J. Baldensperger, Orientations étrangeres chez Honoré de Balzac, Paris, 1927, p. 75 – 84. [↑](#footnote-ref-118)
118. П. А—в, О мысли в произведениях изящной словесности. — «Современник», 1855, № 1, отд. III, стр. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-119)
119. «Библиотека для чтения», 1856, сентябрь, Критика; А. Дружинин, Собр. соч., т. VII, 1865, стр. 180; К. Леонтьев, О романах гр. Л. Н. Толстого, М. 1911. [↑](#footnote-ref-120)
120. В. Шкловский, Искусство как прием. — «Поэтика», Пг. 1919, стр. 105 – 109, 113. Его же: Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир», изд‑во «Федерация», М. 1928. стр. 109 – 127. [↑](#footnote-ref-121)
121. В. Шкловский, Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир», стр. 19. [↑](#footnote-ref-122)
122. В этой статье намеренно не дифференцируется конкретное наполнение понятия натуральности и естественности. Для целей статьи было достаточно общего смысла. [↑](#footnote-ref-123)
123. Заметим здесь, что героическая исключительность Фабриция сохраняется Стендалем и в известных страницах, где описывается его пребывание на поле Ватерлоо. Во всех рассказанных там эпизодах Фабриций всюду остается единственным образцом храбрости и великодушия. Он оказывается наиболее находчивым, показывая брод через канаву. Он наиболее удачлив в стрельбе. При всеобщей панике он один из всех сохраняет спокойствие и остается в поле, с которого все бегут. Он один среди жадных и жестоких заступился за крестьянина. Он, несмотря на страшную опасность, отдает свою лошадь маркитантке. Всюду подвиг принадлежит только ему. Влияние Стендаля на изображение войны у Толстого признано им самим, проверено и неоспоримо подтверждено критикой. Однако здесь речь может идти лишь об общем виде и внешних элементах батальной картины. Той сложной и конкретно разнообразной психологии военных настроений, какую мы видим в персонажах Толстого, у Стендаля нет. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Летописи Государственного литературного музея», кн. 2, «Л. Н. Толстой», 1938, стр. 38. [↑](#footnote-ref-125)
125. «Биржевые ведомости», 1869, № 68, 11 марта. [↑](#footnote-ref-126)
126. «Голос», 1868, № 83, 23 марта. [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же, 1869, № 70, 11 марта. [↑](#footnote-ref-129)
129. Н. Коробков, Кутузов — стратег. — «Исторический журнал», 1942, № 5, стр. 52. [↑](#footnote-ref-130)
130. С. Бычков, Роман «Война и мир». — «Л. Н. Толстой», Учпедгиз, М. 1955, стр. 187; см. также: С. Бычков, Л. Н. Толстой. Очерк творчества, Гослитиздат, М. 1954, стр. 207. [↑](#footnote-ref-131)
131. «Оружейный сборник», 1868, № 4, и 1869, № 1. Цит. по отдельному изданию: М. И. Драгомиров, Очерки, Киев, 1895, стр. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-132)
132. Там же, стр. 87, 89, 107. [↑](#footnote-ref-133)
133. «Голос», 1869, № 70. [↑](#footnote-ref-134)
134. Т. Полнер, «Война и мир» Л. Н. Толстого. — Сб. «Война и мир», М. 1912, стр. 69 – 70. [↑](#footnote-ref-135)
135. В. Перцев, Философия истории Л. Н. Толстого. — Сб. «Война и мир». М. 1912, стр. 141. [↑](#footnote-ref-136)
136. Б. Бурсов, Л. Толстой. — «История русской литературы», т. IX, ч. 2, Изд‑во АН СССР, М.‑Л. 1956, стр. 515 – 517. [↑](#footnote-ref-137)
137. В том же смысле о Кутузове в «Войне и мире» см.: С. Леушева, Роман Л. Толстого «Война и мир». Пособие для учителя, Учпедгиз, М. 1957, стр. 152 – 153; Н. Бражник, Изучение романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в средней школе, Учпедгиз, М. 1957, стр. 22 – 23; В. Покровская, Основные темы романа «Война и мир» и анализ художественных образов, Пенза 1952, стр. 26 – 27. [↑](#footnote-ref-138)
138. В имеющейся литературе деятельная направленность Кутузова наиболее полно учтена в статье В. Асмуса «Война в романе Льва Толстого “Война и мир”». — «Знамя», 1938, № 9. [↑](#footnote-ref-139)
139. Л. Н. Толстой, Собр. соч. в 20‑ти томах, т. 6, «Художественная литература», М. 1962, стр. 199. В дальнейшем тексты «Войны и мира» цитируются по этому изданию. [↑](#footnote-ref-140)
140. Н. Коробков, Кутузов — стратег. — «Исторический журнал», 1942, № 5, стр. 52. [↑](#footnote-ref-141)
141. Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Кн. 2. 60‑е годы, ГИХЛ, Л.‑М. 1931[20](#_e_n_20). [↑](#footnote-ref-142)
142. Этот том романа соответствует первым двум частям III тома последующих изданий. См.: М. А. Цявловский, Как писался и печатался роман «Война и мир». — «Толстой и о Толстом», сб. 3, изд. Толстовского музея, М. 1927, стр. 160. Ср.: Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 110 – 115. [↑](#footnote-ref-143)
143. «Летописи Государственного литературного музея», кн. 2, «Л. Н. Толстой», 1938, стр. 33. Речь идет о книге М. Погодина «Исторические афоризмы», М. 1836. [↑](#footnote-ref-144)
144. М. Погодин, Исторические афоризмы, М. 1836, стр. 125 и 64. [↑](#footnote-ref-145)
145. С. С. Урусов, Обзор кампаний 1812 и 1813 годов, военно-математические задачи и о железных дорогах, М. 1868, стр. V. [↑](#footnote-ref-146)
146. Там же, стр. 2 – 3 и 14 – 20. [↑](#footnote-ref-147)
147. В этой главе, как и во всей настоящей статье, имеются в виду только те философско-исторические замечания Толстого в романе «Война и мир», которые были написаны до эпилога. Над эпилогом Толстой работал уже после того, как создание образа Кутузова было закончено. [↑](#footnote-ref-148)
148. Адам Смит, Исследование о природе и причинах богатства народов, т. II, Соцэкгиз, М.‑Л. 1935, стр. 32. [↑](#footnote-ref-149)
149. Цит. по русскому переводу: Ф.‑В. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Соцэкгиз, Л. 1936, стр. 344 и след. [↑](#footnote-ref-150)
150. Некоторые замечания о сходстве взглядов Толстого и Гегеля имеются в статье М. Рубинштейна «Философия истории в романе Л. Н. Толстого “Война и мир”» («Русская мысль», 1911, июль, стр. 94 – 95) и в статье Ф. В. Константинова «Роль личности в истории, в развитии общества» (сб. «Роль народных масс и личности в истории», Госполитиздат, М. 1957, стр. 288 – 289, 293 – 296). [↑](#footnote-ref-151)
151. «Толстовский музей», т. II. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, СПб. 1914, стр. 24. [↑](#footnote-ref-152)
152. «Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1860 – 1891», изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, стр. 30. [↑](#footnote-ref-153)
153. «Толстовский музей», т. II. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, стр. 56. [↑](#footnote-ref-154)
154. «Письма Толстого и к Толстому», ГИЗ, М.‑Л. 1928, стр. 15. [↑](#footnote-ref-155)
155. Гегель, Сочинения, т. VIII, Соцэкгиз, М.‑Л. 1935, стр. 20 и след. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. [↑](#footnote-ref-156)
156. Этот специальный смысл терминов «сознательный» и «бессознательный» в критике часто не учитывается, и в связи с этим возникает ошибочная трактовка вопроса о соотношении «сознательного» и «бессознательного» в понимании Толстого. См., напр., в статье Н. Кареева «Историческая философия в романе “Война и мир”» (Н. И. Кареев, Собр. соч., т. II, СПб. 1912, стр. 111 – 117). [↑](#footnote-ref-157)
157. Толстой имеет в виду книгу М. Богдановича «История Отечественной войны 1812 года по достоверным источникам. Составлена по высочайшему повелению», тт. I – II, СПб. 1859; т. III, СПб. 1860. [↑](#footnote-ref-158)
158. Ср.: «Дневники С. А. Толстой, ч. I. 1860 – 1891», М. 1928, стр. 327. [↑](#footnote-ref-159)
159. См. «Фельдмаршал Кутузов. Сборник документов и материалов», Госполитиздат, М. 1947, стр. 279. [↑](#footnote-ref-160)
160. Н. К. Шильдер, Император Александр I, т. 3, СПб. 1905, стр. 98. [↑](#footnote-ref-161)
161. Великий кн. Николай Михайлович, Император Александр I. Опыт исторического исследования, изд. 2‑е, Пг. 1914, стр. 128. [↑](#footnote-ref-162)
162. М. И. Богданович, История Отечественной войны 1812 года по достоверным источникам, т. II, стр. 124. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: «Из старой записной книжки». — «Русский архив», 1873, стр. 1029. [↑](#footnote-ref-164)
164. «Из записок генерал-адъютанта графа Е. Ф. Комаровского». — «Русский архив», 1867, стр. 779. [↑](#footnote-ref-165)
165. «Русский архив», 1870, стр. 1523. [↑](#footnote-ref-166)
166. Там же, 1873, стр. 1026. [↑](#footnote-ref-167)
167. См. об этом: П. А. Жилин, Контрнаступление Кутузова в 1812 г., Воениздат, М. 1950, стр. 138 – 139; Л. Г. Бескровный, Отечественная война 1812 года и контрнаступление Кутузова, Изд‑во АН СССР, М. 1951, стр. 95 и след. [↑](#footnote-ref-168)
168. Н. Дубровин, Отечественная война в письмах современников (1812 – 1815 гг.), СПб. 1882, стр. 303. [↑](#footnote-ref-169)
169. «Русская старина», 1897, июль, стр. 118. [↑](#footnote-ref-170)
170. «Русский архив», 1868, стр. 1857 – 1860. Ср.: «Русская старина», 1897, август, стр. 364; 1898, октябрь, стр. 152. [↑](#footnote-ref-171)
171. «Русский архив», 1892, кн. 2, стр. 535 и 538. Ср. в том же роде в письмах от 19 сентября, 21 сентября, 2 декабря (там же, стр. 541, 546, 551). Примеры резкой брани против Кутузова, извлеченные из других писем Растопчина к тому же Александру I и другим лицам, цитируются в статье Н. Шильдера «Александр I». — «Русский биографический словарь», т. I, СПб. 1896, стр. 258 – 259. [↑](#footnote-ref-172)
172. «Русский архив», 1868, стр. 1819; 1869; стр. 1169; 1870, стр. 1523. [↑](#footnote-ref-173)
173. R. Wilson, 1) Narrative of events during the invasion of Russia by Napoleon Bonaparte and the retreat of the French army 1812, London, 1860; 2) Private diary (1812, 1813, 1814). London, 1861. [↑](#footnote-ref-174)
174. «Русский архив», 1873, стр. 1029. [↑](#footnote-ref-175)
175. Д. Бутурлин, История нашествия императора Наполеона на Россию в 1812 году, ч. I, СПб. 1837, стр. 240 – 241. [↑](#footnote-ref-176)
176. Там же, стр. 306. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Император Николай I и Михайловский-Данилевский». Публикация Н. Шильдера из «Дневника» А. И. Михайловского-Данилевского. — «Русская старина», 1900, № 4 – 6, стр. 587. [↑](#footnote-ref-178)
178. А. И. Михайловский-Данилевский, Описание Отечественной войны в 1812 году, ч. IV, СПб. 1839, стр. 371. [↑](#footnote-ref-179)
179. C. Clausewitz, Der Feldzug 1812 in Russland, Berlin, 1834. Цит. по русскому переводу: К. Клаузевиц, 1812 год, Воениздат, М. 1937, стр. 80. [↑](#footnote-ref-180)
180. Там же. [↑](#footnote-ref-181)
181. Theodor Bernhardi, Denkwürdigkeiten des kaiserlichen russischen Generals von der Infanterie Karl Friedrich Grafen von Toll, I – IV, Leipzig, 1856 – 1858. [↑](#footnote-ref-182)
182. См.: «Русский архив», 1873, стр. 415. Ср. в кн.: «Генерал-квартирмейстер К. Ф. Толь в Отечественную войну 1812 года», СПб. 1912, стр. 301 – 304. О преднамеренной дискредитирующей тенденциозности Бернгарди по отношению к Кутузову имеются замечания в статье А. Н. Попова «Движение русских войск от Москвы до Красной Пахры». — «Русская старина», 1897, июль, август; 1898, октябрь. См. также в кн.: П. А. Жилин, Контрнаступление Кутузова в 1812 г., стр. 11 – 13. [↑](#footnote-ref-183)
183. «Русский архив», 1873, стр. 412. [↑](#footnote-ref-184)
184. М. Богданович, История Отечественной войны 1812 года, т. III, стр. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-185)
185. «Голос», 1868, № 129, 10 мая. [↑](#footnote-ref-186)
186. А. Витмер, По поводу исторических указаний четвертого тома «Война и мир» графа Л. Н. Толстого. — «Военный сборник», 1868, № 12, стр. 439. [↑](#footnote-ref-187)
187. Здесь Толстой ссылается на стр. 145 третьего тома «Истории» М. Богдановича. [↑](#footnote-ref-188)
188. К. Клаузевиц, 1812 год, Воениздат, М. 1937, стр. 80. [↑](#footnote-ref-189)
189. М. Богданович, История Отечественной войны 1812 года, т. II, стр. 177. [↑](#footnote-ref-190)
190. «Когда я не умел читать французских книг, я любил читать в тогдашних “Отечественных записках” переводы романов Жоржа Занда» (Автобиография Чернышевского, первая редакция). (Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 634. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы). В 40‑х годах из произведений Жорж Санд в «Отечественных записках» было напечатано: «Мельхиор», 1842, т. XXV, отд. I, стр. 273 – 299; «Орас», 1842, т. XXIII, отд. I, стр. 161 – 284; т. XXIV, отд. I, стр. 45 – 173; «Жак», 1844, т. XXXV, отд. I, стр. 189 – 326; т. XXXVI, отд. I, стр. 118 – 176 (перевод без последних 7 глав); «Домашний секретарь», 1844, т. XXXII, отд. I, стр. 49 – 194; «Жанна», 1845, т. XL, отд. I, стр. 28 – 172, 175 – 281; «Маркиза», 1845, т. XLI, отд. VIII, стр. 69 – 90; «Теверино», 1845, т. XLII, отд. I, стр. 272 – 385; «Путешествие к парижским дикарям», 1845, т. XLII, отд. VIII, стр. 8 – 25; «Проклятое болото», 1846, т. XLVII, отд. VIII, стр. 99 – 139; «Проступок господина Антуана», 1846, т. XLVI, отд. I, стр. 270 – 358; т. XLVII, отд. I, стр. 1 – 110, 300 – 406; «Лукреция флориани», 1847, т. L, отд. I, стр. 65 – 234. [↑](#footnote-ref-191)
191. В письме идет речь о романе Сю «Мартын Найденыш». [↑](#footnote-ref-192)
192. Интересна и эта постановка имени Ж. Санд рядом с Фейербахом, которого он всегда считал самым высоким мудрецом. [↑](#footnote-ref-193)
193. См. список бумаг Чернышевского. Архив Октябрьской революции. Арх. Рев. и Вн. Пол., ф. 3, отд.: из веществ, доказ. 249. Копия списка имеется в Саратовском музее Н. Г. Чернышевского. Здесь среди других книг названы «La comtesse de Roudolstadt», «Piccinino», «La dernière Aldini». [↑](#footnote-ref-194)
194. См. список вещей, которые Чернышевский намечал взять с собою в Сибирь. Список был приложен к отношению коменданта крепости Сорокина в III Отделение от 19 мая 1864 г.[22](#_e_n_22) [↑](#footnote-ref-195)
195. «Гениальный человек, развивая нашу мысль, в то же время обыкновенно порабощает ее себе, — все равно, начитались ли вы Байрона или Платона, Гете или Руссо, Жоржа Санда или Аристотеля — вы становитесь в какое-то зависимое положение от вашего путеводного гения» (IV, 124 – 125). [↑](#footnote-ref-196)
196. «Если бы мы захотели фельетонных достоинств, мы прямо стали бы читать фельетоны г. Эмиля Жирардена, Луи Дюнойе Теофиля Готье; если бы мы захотели наслаждаться поэзиею, мы стали бы читать романы Жоржа Санда…» (VII, 225). [↑](#footnote-ref-197)
197. «Библиотека для чтения», 1834, №№ 2, 3, 6. [↑](#footnote-ref-198)
198. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, Изд‑во АН СССР, М. 1953, стр. 226. [↑](#footnote-ref-199)
199. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. III, стр. 398. Отметим, что нападки на свободу страсти высказываются Белинским в это время в связи с Ж. Санд. По другим поводам он о том же говорит поощрительно. См., напр., рецензию на роман «Наталия» (там же, т. I, стр. 206), а также о «Ледяном доме» Лажечникова (там же, т. III, стр. 14). [↑](#footnote-ref-200)
200. «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”», 1837, № 18, стр. 174 – 175. [↑](#footnote-ref-201)
201. «Сын отечества», 1834, т. XLI, ч. 163, № 4. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же, т. XLVI, ч. 168, № 51. [↑](#footnote-ref-203)
203. «Русский архив», 1899, №№ 9, 10 – 11, 12. [↑](#footnote-ref-204)
204. Там же, 1895, №№ 10 и 11. [↑](#footnote-ref-205)
205. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 10, М. 1959, стр. 550 – 551. [↑](#footnote-ref-206)
206. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, стр. 175 – 176. [↑](#footnote-ref-207)
207. Там же, т. VI, стр. 279. [↑](#footnote-ref-208)
208. Там же, т. VI, стр. 522. [↑](#footnote-ref-209)
209. Там же, т. IX, стр. 407 – 409. [↑](#footnote-ref-210)
210. Там же, т. X, стр. 109. Тот же неизменный восторг см. в письмах Белинского В. Боткину (1841, 15 января); ему же (1841, 28 июня); Бакунину (1843, 23 августа) и др. О переломе в отношениях Белинского и Ж. Санд см. в кн.: И. И. Панаев, Литературные воспоминания, М. 1950, стр. 242; ср. в кн.: А. Я. Панаева. Воспоминания, М. 1948, стр. 97. [↑](#footnote-ref-211)
211. Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худож. произв., т. XI, стр. 307 – 316. [↑](#footnote-ref-212)
212. М. Е. Салтыков (Н. Щедрин), Полн. собр. соч., т. XIV, Л. 1936, стр. 161 – 208. [↑](#footnote-ref-213)
213. И. С. Тургенев, Письма. Ср.: Вл. Каренин, Тургенев и Жорж Санд. — «Тургеневский сборник», Пг. 1921. [↑](#footnote-ref-214)
214. Д. В. Григорович, Собр. соч., т. XII, СПб. 1896, стр. 209. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Анненков и его друзья», Изд‑во Суворина, СПб. 1892, стр. 186, 265, 530 и др. [↑](#footnote-ref-216)
216. А. В. Дружинин, Полинька Сакс. — Собр. соч., в 8‑ми томах, т. I, СПб. 1865 – 1867. [↑](#footnote-ref-217)
217. А. И. Герцен, Собр. соч. в 30‑ти томах, т. XX, кн. 2, стр. 615 – 628; ср.: Ч. Ветринский, Герцен, СПб. 1908, стр. 153, 160, 178 и др. [↑](#footnote-ref-218)
218. «А. А. Григорьев. Материалы для биографии», под ред. Влад. Княжнина, Пг. 1917, стр. 119. [↑](#footnote-ref-219)
219. И. И. Панаев, Воспоминания о Белинском. — В кн.: «В. Г. Белинский в воспоминаниях современников», М. 1962, стр. 214; ср.: Л. Нелидова, Встреча с Н. А. Некрасовым. — «Русское богатство», 1894, № 12, стр. 193 – 199. [↑](#footnote-ref-220)
220. J. Patouillet, A. Ostrowski et son théâtre de mœurs russes, Paris, 1912, pp. 390, 408 и др. [↑](#footnote-ref-221)
221. А. Ф. Писемский, Полн. собр. соч., т. I, СПб. 1896, стр. CCXXIII; ср.: А. Ф. Писемский, Собр. соч., т. V, 1911, стр. 111, 113, 118. [↑](#footnote-ref-222)
222. И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 8, стр. 57 – 60. О влияниях Ж. Санд на Гончарова см. замечания Скабичевского в кн.: «История новой русской литературы», 7‑е изд., 1909; ср.: A. Mazon, Un maître du roman russe, Ivan Gontcharov, Paris, 1914, pp. 73 – 84. [↑](#footnote-ref-223)
223. Об отрицательном отношении Толстого к Ж. Санд см.: Д. В. Григорович, Собр. соч., т. XII, СПб. 1896, стр. 326. См. также «Неизданные письма Л. Н. Толстого к А. А. Фету». — «Печать и революция», 1927, № 6; А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, М. 1959, стр. 227. [↑](#footnote-ref-224)
224. См., напр., отзыв Плетнева о романе «Вальяне», печатавшемся в «Москвитянине», 1843, т. V; «Переписка Я. Грота с П. Плетневым», т. III, СПб. 1896, стр. 125 (письмо Плетнева Гроту, 1843, 2 октября); см. там же ответ Грота, стр. 126. [↑](#footnote-ref-225)
225. Речь идет о результатах французской революции. [↑](#footnote-ref-226)
226. Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худож. произв., т. XI, стр. 312. [↑](#footnote-ref-227)
227. Там же, стр. 311. [↑](#footnote-ref-228)
228. Там же, стр. 310. Это не совсем так. В биографических материалах того же Чернышевского имеются документы, свидетельствующие о том, что к этому времени у правительства к романам Ж. Санд уже было осторожное отношение. В Саратовском музее Н. Г. Чернышевского хранится копия с отношения коменданта Петропавловской крепости Сорокина в III Отделение 19 мая 1864 г., № 98. Копия сделана рукой М. Н. Чернышевского. Сорокин представляет список вещей, которые Н. Г. Чернышевский намечал взять с собой в Сибирь. Список состоит из перечня вещей, по преимуществу одежды и белья. Отмечено и несколько книг. Между прочим, имеется пункт: «Несколько книг Жоржа Занда». На отдельном листе к этому сделана пометка Потапова, тоже переписанная М. Н. Чернышевским: «Казалось бы, кроме романа Ж. Занд, все можно бы позволить, но не передавая на руки, а прямо в Тобольский Приказ, кроме, конечно, необходимого на дорогу белья. 19 мая». На листе Потапова дана резолюция кн. Долгорукова: «Согласен. 19 мая», и после слова «белья» добавлено: «и одежды». Кроме того, известно, что некоторые произведения Ж. Санд были запрещены. См., напр., в «Алфавитном каталоге книгам на русском языке, запрещенным к обращению и перепечатанию в России. По 1 июня 1876 г.» (СПб. 1876, стр. 26) помечено: «Санд Ж. Похождения Грибуля, Сочинения Ж. Санда, перевод с французского. С предисловием Искандера, Лондон, 1860 г.», Напомним также прекращение печатания романа Ж. Санд «Пиччинино». См. об этом письмо Белинского к П. Анненкову (нач. декабря 1847 г.). [↑](#footnote-ref-229)
229. Ф. М. Достоевский, Полн. собр. худож. произв., т. XI, стр. 314. [↑](#footnote-ref-230)
230. Дневник, конец 1848 и начало 1849 г. [↑](#footnote-ref-231)
231. Е. Ляцкий, Юношеская любовь Чернышевского. — «Познание России», т. I, 1909. [↑](#footnote-ref-232)
232. Н. Котляревский, Очерки из истории общественного настроения 60‑х годов. Женский вопрос в его первой постановке. — «Вестник Европы», 1914, т. 2, стр. 230. Ср. его же «Канун освобождения», Пг. 1916, стр. 419 – 420. [↑](#footnote-ref-233)
233. См.: «Парижские письма». — «Современник», 1858, № 9; 1859, № 1; «Женщины в университете». — «Современник», 1861, № 4: Д. С. Милль, Об эмансипации женщин. — «Современник», 1860, № 11. [↑](#footnote-ref-234)
234. См.: «La femme affranchie», 1860. [↑](#footnote-ref-235)
235. Вера Павловна утешает Кирсанова в потере Крюковой, Фернанда утешает Октава, покинутого Сильвией. [↑](#footnote-ref-236)
236. Лопухов старается дать Верочке время «рассудить». Жак стремится дать возможность благородного усилия над собой, чтобы потом не было укоров совести. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Мы все говорим и ничего не делаем, — говорит ей Лопухов, — а ты позже всех стала думать об этом и ранее всех решила приняться за дело». [↑](#footnote-ref-238)
238. Мысль о необходимости освобождения женщины от излишней родительской опеки дана в романе также в образе Кати Полозовой. [↑](#footnote-ref-239)
239. «У кого есть деньги, у того власть и право… значит, пока женщина живет на счет мужчины, она зависит от него» («Что делать?»). [↑](#footnote-ref-240)
240. «У него грустная улыбка, меланхолический взгляд, чистый лоб и гордая осанка; в общем, облик души горделивой и чуткой, судьбы нелегкой, но преодоленной» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-241)
241. «Если б ты видел ее большие глаза, всегда удивленные, всегда вопрошающие и такие невинные» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-242)
242. «Нет лица красивей, правильней и благородней, чем у Жака» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-243)
243. «Я увидел высокую девушку… ангельской красоты», «… мне чудится, что передо мной дева из рая, и я припадаю к твоим ногам, как к жертвеннику» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-244)
244. «Эти волосы, которых словно коснулся прекраснейший луч солнца» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-245)
245. Ю. Стеклов называет роман Диккенса «Наш общий друг», как такой, который, по его мнению, ближайшим образом «послужил образцом для Чернышевского» при написании романа «Что делать?». Нам кажется, что нет никаких оснований выделять в данном случае именно этот роман. Если речь идет о самых общих свойствах формы реалистического романа, то в этом смысле «Наш общий друг», рядом с другими романами Диккенса, не имеет какой-либо преимущественной близости к роману «Что делать?». Тем более нет оснований к каким-нибудь сближениям другого порядка (сюжетным, внутренне-тематическим). Весьма отдаленным напоминанием может послужить при желании момент необразованности героини (Лизы Гексам) и ее стремление к просвещению. Но вся ситуация, весь ход устремлений героев и вся сеть событий романа Диккенса с романом «Что делать?» не имеют ничего похожего. Любовь между героями, принадлежащими к разным социальным классам, не дает оснований к сближению с «Что делать?». «*Специфические приемы*» «психологического *анализа*» в романе «Что делать?» вообще весьма далеки от Диккенса. См.: Ю. Стеклов, Чернышевский и его роман «Что делать?», «Молодая гвардия», М. 1927, стр. 153. Повторено в его кн. «Чернышевский», т. I, 1928, стр. 203. [↑](#footnote-ref-246)
246. «… tu priais pour moi! Ange du ciel, Dieu t’a exaucée! Quand je t’ai vue si belle, si candide… je suis tombé à tes pieds…» «Ces caresses passionnées… Ah! quelles horribles images me passent devant les yeux!» — Частицы «Ah», «Oh» или другие восклицательные слова и словосочетания проникают почти в каждую фразу: «O, Dieu! ô, Dieu! était-ce ainsi… Mais non! ce serait trop cruel…», «maudite soit elle», «Hélas! j’en suis maintenant à la croire capable de tous les crimes…». [↑](#footnote-ref-247)
247. «Вера Павловна, проснувшись, долго *нежится* в постели, она любит *нежиться* и немножко будто *дремлет* и *думает*, что надобно сделать; и так полежит, не *дремлет* и не *думает* — нет, думает…» «Так и *нежится*, пока из *нейтральной комнаты*, — нет, надобно сказать: *одной из нейтральных комнат*, теперь уже две их, ведь это уже четвертый год замужества, — муж, т. е. “миленький”, говорит» и т. д. [↑](#footnote-ref-248)
248. У Ж. Санд вводные слова — эмоциональные восклицания. [↑](#footnote-ref-249)
249. «Так ли делаются, такие ли бывают посещения влюбленных девушек?» «Не ясно ли, что Катерина Васильевна и Бьюмонт были не люди, а рыбы? Скажи мне, зачем выставлена и подробно описана эта фигура?» (обращение к читателю). [↑](#footnote-ref-250)
250. И. Тэн, История английской литературы, М. 1904, стр. 55. [↑](#footnote-ref-251)
251. Например, сообщая о желании Марьи Алексеевны помириться с дочерью после ее самовольного замужества, автор рассуждает? «Почему и не помириться, тем более что *разбойник-зять*, изо всего видно, человек *основательный*» и проч. Или: «Учитель и прежде понравился Марье Алексеевне… говорил он мало — тем лучше, не вертопрах» и проч. [↑](#footnote-ref-252)
252. В «Mystères de Paris» (IV, 7) дается устав и все детали устройства. [↑](#footnote-ref-253)
253. См. роман «Juif Errant». [↑](#footnote-ref-254)
254. «Современник», 1855, № 1, стр. 1 – 30; № 2, стр. 128 – 160; № 3. стр. 1 – 35; № 7, стр. 1 – 14. В одном из дальнейших номеров «Современника» (1856, № 4, стр. 162) Чернышевский ссылается сам на текст своего перевода, указывая 1854 год, № 12, но это ошибочно; в этом номере такого текста нет. [↑](#footnote-ref-255)
255. «Современник», 1856, №№ 4 – 8. [↑](#footnote-ref-256)
256. Вот перечень страниц французского издания «Histoire de ma vie», 1855, кн. I, где Чернышевским сделаны пропуски: 8, 22, 23, 24, 25 – 28, 29 – 30, 32, 40 – 42, 44, 45, 48 – 49, 50, 52, 57, 63 – 66, 69 – 72, 73, 80, 82, 93 – 97, 100 – 103, 103 – 105, 105 – 106, 107, 108 – 110, 110 – 119, 121 – 124, 125 – 127, 127 – 129, 131, 132 – 133, 140 – 141, 145, 145 – 148, 150 – 151, 152, 155 – 157, 158, 159 – 161, 161 – 163, 167, 168, 169 – 170, 170 – 172, 173 – 174, 176 – 179, 180 – 181, 182, 186, 194 – 197, 199 – 203, 206, 212 – 213, 218 – 222, 223 – 226, 227 – 229, 234, 235 – 246, 250 – 251, 253 – 261, 262, 263, 264, 267 – 271, 274 – 277, 279 – 280, 281, 285 – 297, 298 – 303, 303, 308 – 312, 314 – 315, 316 – 319. [↑](#footnote-ref-257)
257. «Современник», 1856, № 4, стр. 165. [↑](#footnote-ref-258)
258. См., напр.: G. Sand. Histoire de ma vie, t. I, pp. 320 – 487, и «Современник», 1856, № 4, стр. 167; G. Sand, Histoire de ma vie, t. II, pp. 1 – 34, и «Современник», 1856, № 4, стр. 173. [↑](#footnote-ref-259)
259. Напр., G. Sand, Histoire de ma vie, t. I, pp. 408 – 426, 473 – 479; t. II, pp. 77 – 81, 175 – 184, 191 – 195 и др. [↑](#footnote-ref-260)
260. «Сатира совершенно чужда этой писательнице, — сожалеет Чернышевский, — во всех ее произведениях едва ли найдется хотя одна фигура вроде мольеровых или Гоголевых лиц, столь поразительных своею житейскою верностью. Много у ней страниц, написанных кровью, но нет одной, приправленной солью». — «Современник». 1856. № 7. стр. 61. [↑](#footnote-ref-261)
261. «Современник», 1856, № 5, стр. 34. [↑](#footnote-ref-262)
262. Там же, стр. 27 – 28. [↑](#footnote-ref-263)
263. Напр., изменения смысла слов и фактов: G. Sand, Histoire de ma vie, t. I, p. 438: «Une tendre lettre de ma grand’mère ramena Maurice au bercail…» Ср.: «Современник», 1856, № 4, стр. 171: «Но мать писала грознее и грознее». Или: «Ma bonne maman fut effrayée du tort que sa repugnance pouvait faire à son fils» — «*Старуха* согласилась принять невесту потому лишь, что *боялась молвы*». — «Современник», 1856, № 5, стр. 182. Обильны интерпретирующие вставки и замечания. Они касаются оценки мнений самой Ж. Санд или оценки сложившегося общественного мнения о личности Ж. Санд. Примеры см.: «Современник», 1856, № 4, стр. 168 – 169, 172 – 176, 180 – 181, 192; «Современник», № 5, стр. 19, 27 – 28, 33, 34, 37 – 39, 41, 43. [↑](#footnote-ref-264)
264. Отголоски образа бабушки Ж. Санд, как она представлялась самому Чернышевскому, отозвались в его повести «Отблески сияния» (мать героя). [↑](#footnote-ref-265)
265. «Современник», 1856, № 4, стр. 170 – 176. [↑](#footnote-ref-266)
266. Напр., «Современник», 1856, № 5, стр. 28 и след.; № 6, стр. 127 и след. [↑](#footnote-ref-267)
267. Напр., «Современник», 1856, № 7, стр. 60 и след. [↑](#footnote-ref-268)
268. Этическая насыщенность и наивность практических перспектив в социальных идеалах Ж. Санд Белинскому напоминали «Переписку» Гоголя. «Посмотрите на Ж. Санд, — писал он К. Д. Кавелину 7 декабря 1847 г., — в тех ее романах, где рисует она свой идеал общества: читая их, думаешь читать переписку Гоголя». — В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 462. Этическая позиция Ж. Санд особенно почувствована и восторженно вознесена была Достоевским. — См.: Полн. собр. худож. произв., т. XI, стр. 307 – 316. [↑](#footnote-ref-269)
269. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 94. [↑](#footnote-ref-270)
270. Первые 13 номеров рассказов были напечатаны в сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1926, стр. 5 – 35, а дальнейшие номера (14 – 29) — в сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928, стр. 11 – 43. [↑](#footnote-ref-271)
271. «Н. Г. Чернышевский — Литературное наследие», т. I, М.‑Л. 1928, стр. 3 – 125. [↑](#footnote-ref-272)
272. Н. Г. Чернышевский, Повести в повести, изд. Политкаторжан, М. 1930. [↑](#footnote-ref-273)
273. Н. Г. Чернышевский, Алферьев, изд. Политкаторжан, М. 1932. [↑](#footnote-ref-274)
274. Подробно о ходе следственного дела и о волнениях Чернышевского в эти месяцы см.: М. Лемке, Политические процессы в России 1860‑х годов, ГИЗ, М. 1923[26](#_e_n_26). [↑](#footnote-ref-275)
275. И. Борисов, Алексеевский равелин в 1862 – 1865 гг. — «Русская старина», 1901, № 12, стр. 576. [↑](#footnote-ref-276)
276. Текст отзывов О. Пржецлавского о романе см. в статье В. Г. Рудакова «Последние дни цензуры в министерстве народного просвещения». — «Исторический вестник», 1911, сентябрь, стр. 982 – 983, и в публикации Н. А. Бухбиндера «Цензура о “Что делать?” Н. Г. Чернышевского». — «Каторга и ссылка», 1928, № 7, стр. 43 – 50. [↑](#footnote-ref-277)
277. «Русская старина», 1875, № 9, стр. 154. [↑](#footnote-ref-278)
278. Н. Рейнгардт, О Н. Г. Чернышевском. — «Современное слово», 1911, № 1331, 19 сентября. [↑](#footnote-ref-279)
279. М. Лемке, Политические процессы в России 1860‑х годов. ГИЗ, М. 1923, стр. 316 – 317. [↑](#footnote-ref-280)
280. А. И. Герцен, Полн. собр. соч., под ред. М. Лемке, т. XVI, стр. 265. [↑](#footnote-ref-281)
281. Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 2, Гослитиздат, М. 1958, стр. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-282)
282. См. рассказ об открытии мастерскими магазина на Невском (роман «Что делать?», гл. II, XVLI). В первоначальной редакции этого места указание Чернышевского на препятствия, какие встречает мастерская со стороны полицейских властей, выражено совсем открыто. [↑](#footnote-ref-283)
283. А. Лебедев, Н. Г. Чернышевский. — «Русская старина», 1912, № 4, стр. 301 (сообщения Ф. Духовникова со слов Ольги Сократовны). [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же, стр. 303. [↑](#footnote-ref-285)
285. Ср.: В. А. Пыпина, Любовь в жизни Чернышевского, Пг. 1923, стр. 32, 33, 35, 36 и др. [↑](#footnote-ref-286)
286. Вас. Петр. — В. П. Лободовский. [↑](#footnote-ref-287)
287. М. Н. Чернышевский, Жена Н. Г. Чернышевского. — «Современник», 1925, январь, стр. 125. [↑](#footnote-ref-288)
288. Об Ольге Сократовне и об отношении к ней Н. Г. Чернышевского см. в его «Дневнике» главу «Дневник моих отношений с тою, которая составляет мое счастье» (I, 410 – 548); то же в «Литературном наследии Н. Г. Чернышевского», т. I, стр. 549 – 691. Письма Н. Г. Чернышевского к ней см. в «Литературном наследии Н. Г. Чернышевского», тт. II, III, и в кн. «Чернышевский в Сибири. Переписка с родными», вып. 1, 2 и 3, СПб. 1912 и 1913. Воспоминания об О. С. Чернышевской см.: В. А. Пыпина, Любовь в жизни Чернышевского, Пг. 1923; Н. М. Чернышевская, Мои воспоминания об Ольге Сократовне Чернышевской. — «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1926; Ю. Стеклов, Н. Г. Чернышевский, т. II, ГИЗ, 1928, стр. 122, и Т. Богданович, Любовь людей шестидесятых годов, «Academia», Л. 1929; Н. Бродский и Н. Сидоров, Комментарий к роману «Что делать?», изд‑во «Мир», М. 1933, стр. 61 и след. [↑](#footnote-ref-289)
289. О М. А. Сеченовой см.: С. Штрайх, Героиня романа «Что делать?» в ее письмах. — Сб. «Звенья», т. II/III, «Academia», 1927, стр. 558 и след. О П. И. Бокове и супругах Сеченовых как прототипах романа «Что делать?» см. также: С. Султанов, Герои «Что делать?». — «Утро России», 1914, март, №№ 7, 8; А. Витмер, Святой человек. — «Исторический вестник», 1915, № 12, стр. 819 – 829; А. Лебедев, Н. Г. Чернышевский. — «Русская старина», 1912, № 4, стр. 303 (здесь даны записи Ф. Духовникова со слов Ольги Сократовны Чернышевской); А. Скафтымов, О романе «Что делать?». — «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1926, стр. 114 – 117; Ю. Стеклов, Н. Г. Чернышевский, т. II, М. 1928, стр. 120 и след: С. Кара-Мурза, Герои и героини романа «Что делать?». — «Красная нива», 1928, № 30, стр. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-290)
290. Л. Ф. Пантелеев, Воспоминания, Гослитиздат, М. 1958, стр. 332 – 336. [↑](#footnote-ref-291)
291. Переписка Е. Н. Пыпиной с родными в 1862 – 1863 гг. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928, стр. 304 – 307, 318. [↑](#footnote-ref-292)
292. Записано со слов Н. М. Чернышевской (*А. С*.). Бахметев упоминается в одном из писем Н. Г. Чернышевского к родителям (28 марта 1850 г.) (XIV, 190). Бахметевы — помещики Аткарского и Петровского уездов, Саратовской губернии. Один из Бахметевых был товарищем А. Н. Пыпина по саратовской гимназии. Через Пыпиных Бахметевы, очевидно, были известны и в семье Чернышевских. В 1848 – 1852 гг. Бахметев Николай Иванович, известный композитор, проживавший в Бахметьевке, Аткарского уезда, Саратовской губернии, был губернским предводителем дворянства. См.: «Материалы по крепостному праву Саратовской губернии», изд. Губ. ученой архивной комиссии, Саратов, 1911, стр. 24 – 25. [↑](#footnote-ref-293)
293. Н. А. Тучкова-Огарева, Воспоминания, «Academia», М.‑Л. 1929, стр. 202. [↑](#footnote-ref-294)
294. «Сборник посмертных статей Александра Ивановича Герцена», Женева, 1874, стр. 181 и след. [↑](#footnote-ref-295)
295. «Что делать?», гл. II, ч. 5. [↑](#footnote-ref-296)
296. См.: «Mystères de Paris», IV, 7. [↑](#footnote-ref-297)
297. См. роман «Juif Errant». [↑](#footnote-ref-298)
298. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 175. [↑](#footnote-ref-299)
299. Подробнее об отношении Чернышевского к Ж. Санд см. в нашей статье [«Чернышевский и Жорж Санд»](#_Toc317452535). [↑](#footnote-ref-300)
300. В. Раевский, Новые люди. «Что делать?» Роман Н. Г. Чернышевского. — «Модный магазин», 1863, № 14. [↑](#footnote-ref-301)
301. Николай Горохов (псевдоним Н. Лескова), Н. Г. Чернышевский в его романе «Что делать?». — «Северная пчела», 1863, № 142. [↑](#footnote-ref-302)
302. П. Кропоткин, Идеалы и действительность в русской литературе. — Собр. соч., т. 5, СПб. 1907, стр. 307. [↑](#footnote-ref-303)
303. П. Цитович Что делали в романе «Что делать?», Одесса, 1879, стр. 5. [↑](#footnote-ref-304)
304. «Собрание материалов о направлении различных отраслей русской словесности», изд. 1865 г., стр. 182. О проникновении романа «Что делать?» в школьное преподавание литературы см. в статье А. Скафтымова «Преподавание литературы в дореволюционной школе». — «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. III, 1938, стр. 217 – 220. [↑](#footnote-ref-305)
305. Ростислав, Лжемудрость героев Чернышевского. — «Северная пчела», 1863, № 138. [↑](#footnote-ref-306)
306. См.; П. Цитович. Что делали в романе «Что делать?», стр. 19. [↑](#footnote-ref-307)
307. «Московские ведомости», 1879, № 153. Ср.: «Письма Б. Маркевича», СПб. 1886, стр. 328 – 331. [↑](#footnote-ref-308)
308. «Домашняя беседа», 1864, № 8, стр. 212 – 213. [↑](#footnote-ref-309)
309. См., напр.: «Дух христианина», 1863, № 1. [↑](#footnote-ref-310)
310. А. Бухарев, О современных духовных потребностях мысли и слов, М. 1865, стр. 471 – 497, и его же «Моя апология по поводу критических отзывов», М. 1866, стр. 70. [↑](#footnote-ref-311)
311. «Голос», 1864, № 169. [↑](#footnote-ref-312)
312. П. Бибиков, Ревность животных. — В его книге «Критические этюды», СПб. 1865, стр. 158 – 180. [↑](#footnote-ref-313)
313. «Литературная летопись». — «Отечественные записки», 1863, № 10, стр. 210, и № 11 – 12, стр. 114. [↑](#footnote-ref-314)
314. «Эпоха», 1864, № 12, стр. 16, 20, 23, 24. [↑](#footnote-ref-315)
315. «Счастливые люди». — «Библиотека для чтения», 1865, апрель, стр. 338. [↑](#footnote-ref-316)
316. См.: «Эпоха», 1864, №№ 1, 2. [↑](#footnote-ref-317)
317. «Заноза», 1863, № 34, 8 сентября. [↑](#footnote-ref-318)
318. Николай Горохов, Н. Г. Чернышевский в его романе «Что делать?». — «Северная пчела», 1863, № 142. [↑](#footnote-ref-319)
319. «Модный магазин», 1863, № 14, стр. 109. [↑](#footnote-ref-320)
320. «Библиотека для чтения», 1863, № 9. [↑](#footnote-ref-321)
321. «Народное богатство», 1863, № 102. [↑](#footnote-ref-322)
322. В первом издании Собрания сочинений Писарева (1867) статья была перепечатана с некоторыми изменениями под заглавием «Мыслящий пролетариат». [↑](#footnote-ref-323)
323. А. Скабичевский, Литературные воспоминания, изд‑во «Земля и фабрика», М.‑Л. 1928, стр. 249 – 250. См. о том же: Е. Водовозова. Среди петербургской молодежи шестидесятых годов. — «Современник», 1911, № VI; то же отдельно «На заре жизни», СПб. 1911, стр. 570 – 590; Г. Елисеев, Воспоминания. — Сб. «Шестидесятые годы», «Academia», 1933, стр. 300; Н. В. Шелгунов, Л. П. Шелгунова, М. Л. Михайлов, Воспоминания, т. I, «Художественная литература». М. 1967, стр. 134 – 135, 190, 214. [↑](#footnote-ref-324)
324. К. Пажитнов, Н. Г. Чернышевский как первый теоретик кооперации в России, М. 1917, стр. 23. [↑](#footnote-ref-325)
325. См., напр.: Проект устава «Петербургского Общества женского трута», напечатанный в статье Н. Страхова «О женском труде». — «Эпоха», 1864, апрель. [↑](#footnote-ref-326)
326. «Воспоминания Л. Б. Гольденберга». — «Каторга и ссылка», 1924, № 3 (10), стр. 89. [↑](#footnote-ref-327)
327. «Литературные воспоминания и характеристики», — «Исторический вестник», 1902, январь, стр. 126. [↑](#footnote-ref-328)
328. В. Чешихин-Ветринский, Н. Г. Чернышевский, Пг. 1923, стр. 177. Ср.: Н. Рейнгардт, О Чернышевском. — «Современное слово», 1911, № 1331, 19 сентября. [↑](#footnote-ref-329)
329. Там же, стр. 175. [↑](#footnote-ref-330)
330. «Комсомольская правда», 1935, 30 мая. [↑](#footnote-ref-331)
331. М. Лемке, Политические процессы в России 1860‑х годов, М.‑Пг. 1923, стр. 456. [↑](#footnote-ref-332)
332. Л. Фейербах, Избранные философские произведения, т. II, М. 1955, стр. 778. [↑](#footnote-ref-333)
333. Книга Судей, XI. [↑](#footnote-ref-334)
334. Трактовка отношений между мужчиной и женщиной в «Повестях в повести» и в «Алферьеве» ближайшим образом напоминает взгляды Ш. Фурье. См.: Ш. Фурье, Теория четырех движений и всеобщих судеб, М. 1938, стр. 140 – 161. [↑](#footnote-ref-335)
335. С. Г. Стахевич, Среди политических преступников. — «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, Саратов, 1958, стр. 57. [↑](#footnote-ref-336)
336. П. Николаев, Воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского в каторге. — «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, Саратов, 1958, стр. 175. О том же см.: В. Шаганов, Чернышевский на каторге и в ссылке. — Там же, стр. 123, С. Г. Стахевич, Среди политических преступников. — Там же, стр. 62; П. Д. Баллод, Воспоминания о Н. Г. Чернышевском. — «Н. Г. Чернышевский», М. 1928, стр. 45. [↑](#footnote-ref-337)
337. Письмо 25 января 1875 г. Это письмо должно было пройти через жандармские руки, поэтому, естественно, Чернышевский здесь не мог говорить о своих замыслах вполне открыто. [↑](#footnote-ref-338)
338. Е. А. Ляцкий, Чернышевский в Сибири, вып. 2, СПб. 1912, стр. 217, примечание. [↑](#footnote-ref-339)
339. «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 246 – 257. [↑](#footnote-ref-340)
340. «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 253. [↑](#footnote-ref-341)
341. Все упоминаемые здесь материалы: заявление Д. И. Меликова в Академию наук, запись М. Н. Чернышевского, письмо Н. Г. Чернышевского к А. Г. Кокшарскому, его же письмо к А. Н. Пыпину напечатаны в приложении к статье А. Скафтымова «Неизданная повесть Н. Г. Чернышевского “Отблески сияния” среди его сибирской беллетристики». — «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928, стр. 267 – 270. [↑](#footnote-ref-342)
342. «Летописи марксизма», т. II (XII), 1930, стр. 56. [↑](#footnote-ref-343)
343. С. Стахевич, Среди политических преступников. — «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 62. [↑](#footnote-ref-344)
344. Там же, стр. 60. О содержании «Старины», см. еще у В. Шаганова, там же, стр. 125 – 134; у П. Николаева, там же, стр. 174 – 180. [↑](#footnote-ref-345)
345. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 175. [↑](#footnote-ref-346)
346. Там же. [↑](#footnote-ref-347)
347. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 292. [↑](#footnote-ref-348)
348. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 107. [↑](#footnote-ref-349)
349. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 291. Подробнее о романе «Пролог» см. в наших комментариях к роману в издании «Academia», 1936, и в издании Саратовского областного издательства, 1948. [↑](#footnote-ref-350)
350. «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 133 – 134. [↑](#footnote-ref-351)
351. Там же, стр. 178 – 180. [↑](#footnote-ref-352)
352. В. Короленко в воспоминаниях передает слышанный им от товарищей Чернышевского аналогичный рассказ. — В. Г. Короленко, Собр. соч. в 10‑ти томах, т. 8, М. 1955, стр. 53 – 55. [↑](#footnote-ref-353)
353. Образ такой женщины привлек особое внимание Чернышевского к рассказу О. Фелье «La petite princesse». Этот рассказ Чернышевским был переведен и напечатан в «Современнике» (1856, № 3). Несомненно, такой образ для Чернышевского имел связь с его отношением к Ольге Сократовне. [↑](#footnote-ref-354)
354. См. статью [«Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости»](#_Toc317452536). [↑](#footnote-ref-355)
355. «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 170 – 171. В воспоминаниях В. Шаганова аналогичный рассказ, гм. там же, стр. 124 – 125. С. Г. Стахевич в воспоминаниях приветит разговор с Н. Г. Чернышевским по поводу драмы «Другим нельзя» о принципиальной допустимости или недопустимости брака втроем («ménage en trois»), — См. там же, стр. 85 – 86. [↑](#footnote-ref-356)
356. В. Г. Короленко, Собр. соч., т. 8, стр. 55. [↑](#footnote-ref-357)
357. «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 123; см. у П. Николаева, там же, стр. 168 – 169. [↑](#footnote-ref-358)
358. «Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 166 – 167; ср. аналогичный рассказ об этой комедии у В. Шаганова, там же, стр. 62. Эта комедия упоминается в воспоминаниях С. Стахевича, там же, стр. 123 – 124. [↑](#footnote-ref-359)
359. А. Тверитинов, Об объявлении приговора Н. Г. Чернышевскому, СПб. 1906, стр. 95. [↑](#footnote-ref-360)
360. Ю. Соболев, Новый Чехов, изд. «Библиотеки “Огонька”», 1925; Б. Сыромятников, Чехов в своих пьесах и на сцене. — «Чеховский сборник», М. 1929, стр. 229 – 235. [↑](#footnote-ref-361)
361. Отзыв Ю. Соболева о новой постановке «Вишневого сада», в МХТ. — «Известия ВЦИК», 1928, № 120, 25 мая. [↑](#footnote-ref-362)
362. Письмо В. И. Немировичу-Данченко 2 сентября 1903 г. — А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 20, Гослитиздат, М. 1949, стр. 129. Далее ссылки на письма Чехова даются по этому изданию в тексте, с указанием в скобках тома и страницы. [↑](#footnote-ref-363)
363. См. об этом: Ю. Соболев, Чехов. Статьи, материалы, библиография, изд‑во «Федерация», М. 1930, стр. 122 – 123. [↑](#footnote-ref-364)
364. Nobody, Станиславский и свобода творчества. — «Театральная Россия», 1905, № 18, стр. 310. [↑](#footnote-ref-365)
365. К. Станиславский, Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, «Искусство», М. 1954, стр. 272. [↑](#footnote-ref-366)
366. С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, ГИХЛ, Л. 1936, стр. 251. [↑](#footnote-ref-367)
367. А. Кугель, Грусть «Вишневого сада». — «Театр и искусство», 1904, № 12, стр. 304 – 305. Рецензент «Одесских новостей», «Старый театрал» в том же смысле писал об одесских постановках. Об излишне смешном в постановке «Вишневого сада» в МХТ см. также в заметке Н. Николаева «У художественников». — «Театр и искусство», 1904, № 9. [↑](#footnote-ref-368)
368. Ю. Соболев, Чехов, М. 1930, стр. 193; то же повторено в его же книге 1934 года, стр. 277. [↑](#footnote-ref-369)
369. С разной степенью полноты и аргументации эта точка зрения высказывалась В. Фриче в ст.: «А. П. Чехов, Биографический очерк». — Собрание сочинений А. П. Чехова, т. 1, ГИЗ, 1929, стр. 80, Ю. Добранов, Социология чеховских пьес. — «Русский язык в современной школе», 1930, № 3; К. Локс, Послесловие к изданию «Вишневого сада», ГИХЛ, М.‑Л. 1932. [↑](#footnote-ref-370)
370. В. Блюм, О чеховской драматургии. — «Книга и революция», 1929, № 15 – 16, стр. 13. [↑](#footnote-ref-371)
371. И. Нусинов, За Чехова и против чеховщины. — «Русский язык в советской школе», 1929, № 3, стр. 12. [↑](#footnote-ref-372)
372. С. Д. Балухатый, Драматургия Чехова. — В кн. С. Д. Балухатого и Н. В. Петрова «Драматургия Чехова». К постановке пьесы «Вишневый сад» в Харьковском театре русской драмы, 1935; С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, ГИХЛ, Л. 1936. [↑](#footnote-ref-373)
373. В. Гольдинер, Темы и проблемы творчества Чехова. — «Литературная учеба», 1940, № 1, стр. 28 – 29. Статья Н. Никитина «Скрытое и явное» («Литература в школе», 1940, № 3) рассматривает только приемы изображения психики персонажей и совсем не касается вопроса о целостности пьесы и ее образов. [↑](#footnote-ref-374)
374. В водевиле «О вреде табака», над которым Чехов работал в эти годы, в идейном принципе построения персонажа имеется большое сходство с «Вишневым садом». Под внешней веселостью лица, выступающего с монологом, в конце концов вскрывается его внутреннее страдание о бесплодно утраченной жизни. И водевиль принимает явно драматический характер. «Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому мне так и хочется крикнуть во все горло или полететь куда-нибудь за тридевять земель. И пожаловаться некому, даже плакать хочется» и проч. [↑](#footnote-ref-375)
375. Имеем в виду слова Трофимова: «Чтобы жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом…» [↑](#footnote-ref-376)
376. В этом смысле с образом Трофимова имеет много общего образ Саши в рассказе «Невеста». [↑](#footnote-ref-377)
377. Десятого ноября 1903 г., то есть как раз во время работы над «Вишневым садом», А. П. Чехов писал В. Л. Кигну: «Я все похварываю, начинаю уже стариться, скучаю здесь, в Ялте, и чувствую, как мимо меня уходит жизнь и как я не вижу много такого, что, как литератор, должен бы видеть. Вижу только и, к счастью, понимаю, что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном, а что помельче, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде» (20, 181). [↑](#footnote-ref-378)
378. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 272. [↑](#footnote-ref-379)
379. М. Горький, Собр. соч. в 30‑ти томах, т. 23, М. Гослитиздат, 1953, стр. 316. [↑](#footnote-ref-380)
380. Там же. [↑](#footnote-ref-381)
381. См.: А. Дерман, Творческий портрет Чехова, М. 1929, стр. 211; Ю. Соболев, Чехов, М. 1934, стр. 263; А. Дерман, А. П. Чехов. Критико-биографический очерк, М. 1939; И. Н. Кубиков, «Палата № 6» в развитии творчества А. Чехова. — «Чеховский сборник», М. 1929, стр. 192 – 219. Такая трактовка проникла и в учебники для средней школы. См., напр.: А. А. Зерчанинов, Д. Н. Райхин, В. И. Стражев, Русская литература, Учпедгиз, М. 1940, стр. 419. [↑](#footnote-ref-382)
382. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 40. [↑](#footnote-ref-383)
383. Там же, т. 17, стр. 212. [↑](#footnote-ref-384)
384. «Размышления Марка Аврелия Антонина…» Перевод кн. Л. Урусова. Тула, 1882. Экземпляр этой книги с большим количеством пометок, сделанных рукою Чехова, находился в личной библиотеке Чехова. С. Д. Балухатый, Библиотека Чехова. — «Чехов и его среда», Л. 1930, стр. 319 – 322. Рекомендацию книги см. в письме Чехова к А. П. Ленскому, 9 апреля 1889 г. (14, 340). [↑](#footnote-ref-385)
385. От подобных оппонентов сам Толстой оборонялся в рассказе «Три притчи» (1895). [↑](#footnote-ref-386)
386. Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 15 января 1893 г. [↑](#footnote-ref-387)
387. Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 20 января 1893 г. [↑](#footnote-ref-388)
388. Факт популярности Шопенгауэра среди русской интеллигенции 80 – 90‑х годов общеизвестен. Что Чехов интересовался Шопенгауэром, это тоже известно. В частности, в библиотеке А. П. Чехова находилась книга А. Шопенгауэра «Афоризмы и максимы», перевод Ф. В. Черниговца, изд. А. С. Суворина, 1892. [↑](#footnote-ref-389)
389. Ю. Соболев, Чехов, М. 1934, стр. 264. [↑](#footnote-ref-390)
390. М. О. Меньшиков. Письма к ближним. — «Новое время» 1904, 11 июля. [↑](#footnote-ref-391)
391. Дж. Таунсенд, Трактат о законе о бедных, 1786; цитируется К. Марксом в «Капитале». — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 661. [↑](#footnote-ref-392)
392. «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1960, стр. 97. [↑](#footnote-ref-393)
393. О популярности идей Ренана свидетельствуют статьи Н. Михайловского «Что такое счастье?» — «Отечественные записки», 1872, март, апрель; «Утопия Ренана и теория автономии личности». — «Отечественные записки», 1878, август и сентябрь. Ср. статьи Н. Страхова 1872, 1885, 1892 годов. [↑](#footnote-ref-394)
394. О. Т. В., Из литературных наблюдений. — «Русская мысль», 1894, № 12; М. О. Меньшиков, Совесть и знание. — «Русская мысль», 1895, № 7; О. Т. В., Ответ М. О. Меньшикову. — «Русская мысль», 1896, № 8. [↑](#footnote-ref-395)
395. Н. К. Михайловский, Литература и жизнь. — «Русское богатство», 1895, № 10. [↑](#footnote-ref-396)
396. А. Дерман, Творческий портрет Чехова, М. 1929, стр. 213. [↑](#footnote-ref-397)
397. Ср. в «Доме с мезонином» (1896): «Весь ужас их положения в том, что им некогда о душе подумать, некогда вспомнить о своем образе и подобии; голод, холод, животный страх, масса труда, точно снеговые обвалы, загородили им все пути к духовной деятельности, именно к тому самому, что отличает человека от животного и составляет единственное, ради чего стоит жить». [↑](#footnote-ref-398)
398. В. И. Немирович-Данченко, Предисловие «От редактора» к кн. Н. Эфроса «Три сестры» в постановке Московского художественного театра, Пг. 1919, стр. 10. [↑](#footnote-ref-399)
399. Ю. Соболев, Чехов, М. 1934, стр. 241. [↑](#footnote-ref-400)
400. С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, Л. 1936, стр. 113. [↑](#footnote-ref-401)
401. Там же, стр. 116. [↑](#footnote-ref-402)
402. Там же, стр. 118. (Курсив мой. — *А. С*.). [↑](#footnote-ref-403)
403. Воспоминания Д. Городецкого. — «Биржевые ведомости», 1904, 18 июля. [↑](#footnote-ref-404)
404. Воспоминания Арс. Г. (И. Я. Гурлянд). — «Театр и искусство». 1904. № 28. [↑](#footnote-ref-405)
405. См. об этом в нашей статье [«О единстве формы и содержания в “Вишневом саде” Чехова»](#_Toc317452538). [↑](#footnote-ref-406)
406. См. об этом в нашей статье [«Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях»](#_Toc317452541). [↑](#footnote-ref-407)
407. В воспроизведении быта пьесы Чехова иногда сближали с пьесами Тургенева, особенно с «Месяцем в деревне». Правда, некоторую аналогию можно видеть, особенно в первом действии, в незначительности общего разговора, в перекрестной прерывистости реплик, в их общем спокойно-благодушном тоне (играют карты, ждут обеда и проч.). Однако существо всех этих особенностей у Тургенева ничего не имеет близкого к Чехову. У Тургенева эта детали составляют только аксессуар, внешнюю обстановку. Никакого отношения к существу переживаний действующих лиц эти детали у Тургенева не имеют. Драматическая заинтересованность у Тургенева проходит вне их и мимо них. Природа драматического конфликта у Тургенева совсем иная. [↑](#footnote-ref-408)
408. Эта же мысль в этом же 1887 г., когда писалась пьеса «Иванов», Чеховым была выдвинута в рассказе «Верочка»: «Первый раз в жизни ему (герою рассказа. — *А. С*.) приходилось убедиться на опыте, как мало зависит человек от своей доброй воли, и испытать на себе самом положение порядочного и сердечного человека, против воли причиняющего своему ближнему жестокие, незаслуженные страдания». [↑](#footnote-ref-409)
409. Л. Сулержицкий, Из воспоминаний о Чехове. Альманах «Шиповник», кн. 23, СПб. 1914, стр. 164. [↑](#footnote-ref-410)
410. См. также письмо Александра П. Чехова к А. П. Чехову, от 9 октября 1887 г. — «Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова», М. 1939, стр. 177. [↑](#footnote-ref-411)
411. См. о том же в воспоминаниях Мих. П. Чехова («Антон Чехов и его сюжеты», М. 1923, стр. 40), в воспоминаниях П. Сергеенко (Литературные приложения к «Ниве», 1904, № 10, стр. 217 – 218) и в воспоминаниях И. Щеглова («А. П. Чехов в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1954, стр. 151). [↑](#footnote-ref-412)
412. «Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова», М. 1939, стр. 189. [↑](#footnote-ref-413)
413. См. об этом подробнее в статье «К вопросу о принципах построения пьес Чехова». [↑](#footnote-ref-414)
414. Критика замечала, что в пьесе недостаточно убедительно показано то, что «утомило» Иванова; указывалось также и на неправомерность применения исключительно медицинской точки зрения в объяснении социальных явлений[41](#_e_n_41). [↑](#footnote-ref-415)
415. «Новое время», 1887, № 4215, 22 ноября. [↑](#footnote-ref-416)
416. М. П. Чехов. Антон Чехов и его сюжеты, М. 1923, стр. 40. [↑](#footnote-ref-417)
417. «Московские ведомости», 1887, № 325, 23 ноября. [↑](#footnote-ref-418)
418. «Новое время», 1887, № 4215, 22 ноября. [↑](#footnote-ref-419)
419. «Московский листок», 1887, № 325, 22 ноября. [↑](#footnote-ref-420)
420. «Русский курьер», 1887, № 325, 25 ноября. [↑](#footnote-ref-421)
421. Тексты пьесы по всем вариантам см.: А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 11, Гослитиздат, М. 1948. [↑](#footnote-ref-422)
422. В критике недоумения все же продолжались. [↑](#footnote-ref-423)
423. См. об этом в статьях: [«К вопросу о принципах построения пьес Чехова»](#_Toc317452540) и [«О единстве формы и содержания в “Вишневом саде” Чехова»](#_Toc317452538). [↑](#footnote-ref-424)
424. На это место обратил внимание Н. К. Михайловский, очевидно, читавший пьесу по литографированному изданию 1889 г. «Заключительная сцена самоубийства Иванова, — писал он, — производит почти комическое впечатление: прежде чем Иванов с револьвером в руке “отбегает и застреливается”, окружающие могли бы раза три вырвать у него револьвер». Н. К. Михайловский, Соч., т. VI, СПб. 1897, стр. 648. [↑](#footnote-ref-425)
425. Л. Лотман, Островский и революционные демократы. — «Вестник Ленинградского университета», 1948, № 6. [↑](#footnote-ref-426)
426. А. И. Ревякин, А. Н. Островский. Жизнь и творчество, М. 1949, стр. 132 – 137. [↑](#footnote-ref-427)
427. «Москвитянин», 1851, № 9 – 10. Комедия Островского «Свои люди — сочтемся» была напечатана в журнале «Москвитянин», 1850, № 6. [↑](#footnote-ref-428)
428. Ап. Григорьев, Русская литература в 1851 году. — Полн. собр. соч., под ред. В. С. Спиридонова, т. 1, 1918, стр. 110. [↑](#footnote-ref-429)
429. Там же, стр. 159. [↑](#footnote-ref-430)
430. Ап. Григорьев, Литературная критика, «Художественная литература», М. 1967, стр. 372 – 373, 385. [↑](#footnote-ref-431)
431. Ап. Григорьев, Литературная критика, стр. 397, 390 – 393. [↑](#footnote-ref-432)
432. «Библиотека для чтения», 1864, № 1, стр. 1 – 20. [↑](#footnote-ref-433)
433. Д. Аверкиев, Русский театр в Петербурге. — «Эпоха», 1864, № 9; А. Незеленов, А. Н. Островский в его произведениях, СПб. 1903, стр. 14. [↑](#footnote-ref-434)
434. А. Скабичевский, История новейшей русской литературы, 1897, стр. 401 – 408. [↑](#footnote-ref-435)
435. Б. В. Варнеке, Приемы творчества Островского. — Сб. «А. Н. Островский», под ред. Б. В. Варнеке, Одесса, 1923, стр. 61 – 62. [↑](#footnote-ref-436)
436. А. Фомин, Связь творчества Островского с предшествовавшей литературой. — Сб. «Творчество А. Н. Островского», под ред. С. К. Шамбинаго, М.‑Пг. 1923, стр. 1 – 25. [↑](#footnote-ref-437)
437. А. А. Фомин, Черты романтизма у А. Н. Островского. — Сб. «Творчество А. Н. Островского», М.‑Пг. 1923, стр. 118 (слова Ап. Григорьева почему-то А. Фоминым приписываются Н. А. Добролюбову). [↑](#footnote-ref-438)
438. Н. П. Кашин, Островский и Гоголь. — «Родной язык и литература в школе», 1928, № 4 – 5. [↑](#footnote-ref-439)
439. Н. П. Кашин, Островский — сотрудник «Москвитянина». — Всесоюзная Государственная библиотека имени В. И. Ленина, «Труды», сб. 4. 1939, стр. 59 – 60. [↑](#footnote-ref-440)
440. Н. И. Пруцков, Проблемы художественного метода передовой русской литературы 40 – 50‑х годов, Грозный, 1947, стр. 109 – 114. [↑](#footnote-ref-441)
441. А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 13, Гослитиздат, М. 1952, стр. 140 – 141. [↑](#footnote-ref-442)
442. Там же, т. 12, стр. 8. [↑](#footnote-ref-443)
443. А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 140 – 141. [↑](#footnote-ref-444)
444. Там же, т. 14, стр. 16. [↑](#footnote-ref-445)
445. «Москвитянин», 1850, № 13, кн. 1, отд. 4. [↑](#footnote-ref-446)
446. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 443. В дальнейшем все ссылки на это издание делаются в тексте в скобках с указанием тома и страницы. [↑](#footnote-ref-447)
447. В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., под ред. С. А. Венгерова, т. XI, М. 1917, стр. 52[43](#_e_n_43). [↑](#footnote-ref-448)
448. А. И. Герцен, Собр. соч. в 30‑ти томах, т. II, Изд‑во АН СССР, М. 1954, стр. 78 – 79. [↑](#footnote-ref-449)
449. А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 140. [↑](#footnote-ref-450)
450. А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 141. [↑](#footnote-ref-451)
451. А. И. Герцен, Собр. соч. в 30‑ти томах, т. II, М. 1954, стр. 80 – 81. [↑](#footnote-ref-452)
452. Ю. Ф. Самарин, О мнениях «Современника», исторических и литературных. — Собр. соч. т. 1, М. 1877, стр. 86. [↑](#footnote-ref-453)
453. Об этом подробнее будет сказано ниже, при сравнении Гоголя с Островским. [↑](#footnote-ref-454)
454. В содержательных статьях А. Лаврецкого и Н. Степанова, посвященных вопросу об отношении Белинского к Гоголю, высказывания Белинского о Гоголе в письмах к К. Д. Кавелину остаются без достаточного учета (А. Лаврецкий, Гоголь в оценке Белинского и Чернышевского. — «Литературный критик», 1938, кн. 4; А. Лаврецкий, Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм, М. 1968; Н. Степанов, Белинский и Гоголь. — Сб. «Белинский — историк и теоретик литературы», М.‑Л. 1949). В статьях Н. И. Мордовченко «Белинский в борьбе за натуральную школу» («Литературное наследство», т. 55, М. 1948), «Белинский в борьбе за Гоголя в 40‑е годы» (Сб. «Белинский. Статьи и материалы», изд. Ленинградского Государственного университета, 1949), письма Белинского к Кавелину, наряду с иными богатыми материалами, используются, но вопросы о том, в каком смысле говорил Белинский, что у гоголевских героев, «собственно, нет ни пороков, ни Добродетелей» и почему именно от этого он чувствовал «тоску при мысли, что ему надо будет писать о Гоголе», иначе сказать, в какой связи с этим находится вынужденный отказ Белинского писать о различии между Гоголем и натуральной школой, — эти вопросы не получают объяснения. В статье С. Машинского «Белинский о Гоголе» (в кн.: «Белинский о Гоголе». Статьи, рецензии, письма, под ред. С. Машинского, М. 1949) на эти вопросы тоже не имеется никакого отклика. [↑](#footnote-ref-455)
455. Л. М. Лотман, «Записки замоскворецкого жителя» А. Н. Островского (История и эволюция замысла), Институт литературы Академии наук СССР. «Труды отдела новой русской литературы», М.‑Л. 1948; А. И. Ревякин, Художественная проза раннего Островского. — «Ученые записки Московского городского педагогического института», т. VII, 1946. [↑](#footnote-ref-456)
456. Например, В. Данилов в статье «“Ревизор” со стороны идеологии Гоголя» («Родной язык в школе», 1926, № 10) характеризовал обе роли мещанок как «сильно комические». В. В. Гиппиус отрицал это, находя, что «в этой эпизодической паре больше бытовой колоритности, чем собственно комизма». (В. В. Гиппиус, Проблематика и композиция «Ревизора». — Сб. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. 2, под ред. В. В. Гиппиуса, Изд‑во АН СССР, М.‑Л. 1936, стр. 171). [↑](#footnote-ref-457)
457. «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует “Ревизора”». — Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, Изд‑во АН СССР, 1951, стр. 113. [↑](#footnote-ref-458)
458. А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 13, стр. 157. [↑](#footnote-ref-459)
459. Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. IV, Изд‑во АН СССР, М. 1951, стр. 112 – 121. [↑](#footnote-ref-460)
460. Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, стр. 293. [↑](#footnote-ref-461)
461. Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V, стр. 169. [↑](#footnote-ref-462)
462. Там же, т. VIII, стр. 186. [↑](#footnote-ref-463)
463. Там же, т. V, стр. 170. [↑](#footnote-ref-464)
464. Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. V, стр. 143. [↑](#footnote-ref-465)
465. А. Л. Слонимский, История создания «Женитьбы» Гоголя. — Сб. «Русские классики и театр», М.‑Л. 1947, стр. 332 – 333. [↑](#footnote-ref-466)
466. Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9‑ти томах, т. 3, Гослитиздат, М.‑Л. 1962, стр. 216. [↑](#footnote-ref-467)
467. М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20‑ти томах, т. 5, «Художественная литература», М. 1966, стр. 190. [↑](#footnote-ref-468)
468. См. отзыв М. Е. Салтыкова-Щедрина о пьесе Н. А. Потехина «Наши безобразники». — Там же, стр. 421 – 422. [↑](#footnote-ref-469)
469. Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. 11, СПб. 1897, стр. 65 – 67. [↑](#footnote-ref-470)
470. «Ученые записки Куйбышевского педагогического института», вып. 6, 1942, стр. 191 – 192. [↑](#footnote-ref-471)
471. Там же, стр. 184. [↑](#footnote-ref-472)
472. А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 11 – 13. [↑](#footnote-ref-473)
473. «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии», под ред. В. Княжнина, Пг. 1917, стр. 305. [↑](#footnote-ref-474)
474. В недавно опубликованной А. И. Ревякиным записке Островского об условиях его участия в журнале «Москвитянин» Ап. Григорьев упоминается вместе с Е. Эдельсоном как сотрудник этого журнала. А. И. Ревякин считает, что «Условие» Островским «могло быть написано только в 1850 году». Если бы это было так, то надо было бы считать, что Ап. Григорьев вошел в журнал раньше 1851 года. Однако известно, что ни в 1849, ни в 1850 г. Ап. Григорьев в «Москвитянине» ничего не печатал и сотрудником журнала еще не был. Он стал там печататься только с 1851 г. Только с этого времени, следовательно, Островский мог его назвать «имеющимся налицо сотрудником» журнала (Государственная ордена Ленина библиотека имени В. И. Ленина, «Записки отдела рукописей», вып. XI, М. 1950, стр. 146). [↑](#footnote-ref-475)
475. См. его высказывания о Гоголе в опубликованной Н. И. Мордовченко вторично рецензии на «Петербургский сборник» Некрасова, помещенной в «Ведомостях СПб. городской полиции» 9 февраля 1846 г. («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института имени А. И. Герцена», т. 67, 1948); см. также «Финский вестник», 1846, № 9, отд. 5, стр. 21 – 34. [↑](#footnote-ref-476)
476. «Гоголь и его последняя книга». — «Московский городской листок», 1847, №№ 56, 62 – 64 (10 и 17 – 19 марта). [↑](#footnote-ref-477)
477. «Русская литература в 1849 году». — «Отечественные записки», 1850, № 1, отд. V, стр. 20, 19. [↑](#footnote-ref-478)
478. «Заметки о московском театре». — «Отечественные записки». 1849, № 11 – 12, отд. VIII, стр. 341. [↑](#footnote-ref-479)
479. «Русская литература в 1851 году». — Ап. Григорьев, Полн. собр. соч., под ред. В. С. Спиридонова, т. I, Пг. 1918, стр. 103. [↑](#footnote-ref-480)
480. Там же, стр. 116. [↑](#footnote-ref-481)
481. «Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии», под ред. В. Княжнина, Пг. 1917, стр. 116 – 117. [↑](#footnote-ref-482)
482. «Москвитянин», 1852, № 14, кн. 2, стр. 35 – 37. [↑](#footnote-ref-483)
483. Ап. Григорьев, Полн. собр. соч., под ред. В. С. Спиридонова, т. I, 1918, стр. 100. [↑](#footnote-ref-484)
484. Там же, стр. 105. [↑](#footnote-ref-485)
485. Там же, стр. 106. [↑](#footnote-ref-486)
486. Там же, стр. 105. [↑](#footnote-ref-487)
487. Ап. Григорьев, Полн. собр. соч., т. I, стр. 112. [↑](#footnote-ref-488)
488. Там же, стр. 110. [↑](#footnote-ref-489)
489. Там же, стр. 129. [↑](#footnote-ref-490)
490. Там же, стр. 117. [↑](#footnote-ref-491)
491. Ап. Григорьев, Полн. собр. соч., т. 1, стр. 126. [↑](#footnote-ref-492)
492. Там же, стр. 114. [↑](#footnote-ref-493)
493. Там же, стр. 128. [↑](#footnote-ref-494)
494. А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 14, стр. 39. [↑](#footnote-ref-495)
495. Марья Андреевна, Дуня в «Бедной невесте»; отец и дочь Русаковы и Бородкин в «Не в свои сани не садись»; Люба, Митя, Любим Торцов в «Бедность — не порок»; Агафон и Даша в «Не так живи, как хочется». [↑](#footnote-ref-496)
496. Гордей Торцов в «Бедность — не порок»; Петр в «Не так живи, как хочется». [↑](#footnote-ref-497)
497. Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 11, стр. 239 – 240. [↑](#footnote-ref-498)
498. «… мы можем даже оставить в стороне, как вопрос частный и личный, — то, какие намерения имел автор при создании своей пьесы». «Положим даже, что у Островского была действительно та мысль, какую ему приписывали: нас это мало теперь занимает». (Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9‑ти томах, т. 5, Гослитиздат, М.‑Л. 1962, стр. 81, 85, 71 – 72.) В дальнейшем ссылки на статьи Добролюбова будут даваться в тексте с указанием тома и страницы.

     С. К. Шамбинаго полностью отождествляет «намерения», «идейную целеустремленность» Островского в комедии «Бедность — не порок» с идейным содержанием статьи Добролюбова «Темное царство» (С. К. Шамбинаго, Социальный смысл комедии «Бедность — не порок». — Сб. «А. Н. Островский на сцене Малого театра. “Бедность — не порок”», «Искусство», М.‑Л. 1948, стр. 61 – 62, 65). Для этого не имеется оснований ни в самой пьесе, ни во всем ином, что известно об Островском этого времени. [↑](#footnote-ref-499)
499. «Русская беседа», 1856, № I, стр. 74. [↑](#footnote-ref-500)