

ОТ АВТОРА

Статьи, помещенные в настоящей книге, были раньше напечатаны в разных изданиях. Выпуск их в одном сборнике представляется целесообразным, во-первых, по актуальности тех историко-литературных вопросов, какие ставятся и обсуждаются в этих статьях, и, во-вторых, по общности их теоретической проблематики. Рассмотрение историко-литературных задач всюду, хотя и в разной степени, сосредоточивается на вопросах единства формы и содержания.

Статьи печатаются в прежнем тексте. Лишь в отдельных редких случаях имеются некоторые изменения, произведенные для большей ясности мысли.

Цитации в большинстве сохранены по прежним изданиям, какими можно было располагать в ту пору, когда статьи печатались. Только цитаты из сочинений Чернышевского было сочтено необходимым представить по новому изданию сочинений Чернышевского (Гослитиздат, 1939—1953).

Книга относится к серии изданий, намеченных кафедрой русской литературы к пятидесятилетию Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского.

СОДЕРЖАНИЕ

✓ Поэтика и генезис былин	3
О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева	77
✓ Белинский и драматургия А. Н. Островского	104
✓ Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости	161
Чернышевский и Жорж Санд	203
Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского	228
Идеи и формы в творчестве Л. Толстого	258
О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого	282
О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»	295
К вопросу о принципах построения пьес Чехова	313
Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях	339
О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова	356

ПОЭТИКА И ГЕНЕЗИС БЫЛИН ¹

I

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

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

¹ Из книги «Поэтика и генезис былин», Саратов, 1924, главы II и III

Тексты былин указываются по следующим изданиям: Кирипа Данилов, Древние российские стихотворения, СПб, 1901; П. В. Киреевский, Песни, собранные П. Киреевским, вып. 1—10, М., 1860—1874; А. Ф. Гильфердинг, Онежские былины, СПб, 1895—1898; П. Н. Рыбников, Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, М., 1909; Н. С. Тихонравов и В. С. Ф. Миллер (ред.), Русские былины старой и новой записи, М., 1894; В. С. Ф. Миллер (ред.), Былины новой и недавней записи, М., 1908; А. В. Марков, Беломорские былины, М., 1901; А. Д. Григорьев, Архангельские былины и исторические песни, М., 1904—1910; Н. Е. Ойчук-Ов, Печорские былины, СПб, 1904; В. С. Ф. Миллер (ред.), Исторические песни русского народа, СПб, 1915.

Статьи В. С. Ф. Миллера указываются по изданию: В. С. Ф. Миллер, Очерки русской народной словесности, Былины, т. I, М., 1897, т. 2, М., 1910, т. 3, М., 1924.

различия вкусов и неодинаковость художественной одаренности певцов положили на многие записанные былины печать хаоса.

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

Тут остается возможное опорожнение варианта сомнением в художественной одаренности певца. Без достаточного художественного проникновения и внутренней подлинной произнанности, конечно, в процессе передачи у певца-передатчика останется только функция памяти, а это не может гарантировать ни сохранения прежнего вдохновляющего единства былины, в котором она была им воспринята от предыдущего сказителя, ни нового гармонического претворения. В этом случае целостность былины находится всецело во власти памяти, и лишь в том случае, если память достаточно точна, былина сохранит прежнее единство, когда-то сообщенное ей даровитым, более ранним певцом.

Предусмотрение самых различных и противоречивых возможностей в показаниях каждого отдельного варианта делает необходимым особое замкнутое обследование каждого варианта самого по себе, с тем, чтобы, установив внутреннюю художественную структуру каждого из них в отдельности, уже потом соот-

нести их свойства и качества, сходства и различия в трактовке и построении одного общего сюжета и на основании их уже общих показаний судить о единстве художественной направленности былины на данный сюжет, хотя бы и переданный различными лицами и с разными индивидуальными изменениями.

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

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

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

Но эффекты занимательности имеют и более глубокий смысл. Напряжение читателя и зрителя соответствует напряжению

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

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

Это одинаково обнаруживается и на элементарных примитивах народного анекдота и на сложнейших созданиях словесного искусства. Так, в «Царе Эдипе» Софокла эффекты загадок и напряжения ведут к ужасам преступлений Эдипа и сознанию роковой и страшной неодолимости судьбы; так, в романах Достоевского моменты загадочности и неожиданности фиксируют психику, на коих строится весь смысл целого; так, Горио в романе Бальзака («Pere Goriot») загадочен до самых последних страниц как раз той стороной, которая была положена автором в основу всего существа этого персонажа и даже всего романа в целом. Так везде, в каждом случае тревожных загадок и неожиданных эффектов, путем задержки и подготовки внимания выделяется то, что руководит, направляет и регулирует авторскую творческую волю в ее основном вдохновляющем ядре.

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

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

Разнообразная фактическая конкретность, в какой дается

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

«Ты смолода, глуздырь, не попухивай,
А есть сильнее тебя и могутнее»³
«Уж ты ой еси, юдалой да добрый молодец,
Ище ты, молодец, да нонь молодешенек:
А не знаешь поески богатырскою,
А не знаешь ты посвисту лошадиною»⁴.

То же самое отношение к Ермаку:

«Не дам тебе благословеньица,
Молодешенек, глупешенек
На добром коне-то ты не езживал,
В кованом седле ты не сиживал,
Тебя побьет Литва чюганая»⁵.

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

«Ай же ты, Добрынюшка Никитич,
Поезжаешь ты, молодешенек,
Умом-разумом глупешенек»⁶.

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

«Молодой воробык не вылетывай,
Молодой Добрыня не выскакивай»⁷.

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

«А молоды Добрынюшка Микитиць млад
Не в полном уми, не в полном разуми,
Не в великом Добрынюшка возрасти»⁸.

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

¹ Сын Саура на девятом году отправляется на подвиги, Киреевский, т. III, стр. 113—116; 116—124 и др.

² Гильфердинг, № 258 и др.

³ Рыбников, № 103; Гильфердинг, № 192.

⁴ Григорьев, № 385.

⁵ Рыбников, № 7, 39 и др.

⁶ Там же, № 211.

⁷ Гильфердинг, № 313.

⁸ Григорьев, № 114.

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

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

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

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

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

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

Даже любимый герой — Илья Муромец, которого былина окружает особенным почетом, много раз перед подвигом оказывается несправедливо гонимым. Владимир ссорится с Ильей, закапывает его в погреб, изгоняет из Киева. Ссора Владимира с Ильей происходит по разным поводам. В былине сборника Маркова (№ 2)⁴ Илья дарит Владимиру злато и серебро, отнятое у братьев Борисьевых. Владимир отдаривает его «шубоцькой кошулецькой». Бояре завидуют. Из зависти они клеветают на Илью, будто он, хмельной, «волочит ету шубку за един рукаф»,

¹ Гильфердинг, № 258.

² Марков, №№ 116, 162; Григорьев, №№ 84, 89; Ончуков, № 39 и др.

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

⁴ Ср. то же, Гильфердинг, № 296 (подарков Ильи Владимиру нет); см. вообще былины «Илья и Калин».

приговаривая, что так же будет волочить Владимира «за желты кудри, а Опраксею за себя возьмет». Владимир закапывает Илью в погреб глубокие. Княгиня его жалеет, тайно кормит, и только благодаря этому Илья остается жив и впоследствии прогоняет Калина от Киева. В былине того же сборника (№ 43)¹ на Илью клеветают, будто он хочет выжить Владимира и сесть на его место. Владимир его прогоняет. Илья уходит в с. Карачарово. В другом варианте того же сюжета² ссора происходит по другому поводу. Богатыри не приглашены на пир к Владимиру. Илья под именем Никиты Залешанина явился незваный. Его сажают вместе «с воронятами». Илья не ест, не пьет, обижается, громко выговаривает Владимиру свое недовольство. Князь его прогоняет. Илья уезжает вместе с другими богатырями. В нескольких вариантах³ ссоры нет, но Илья заключен, по приказанию Владимира, в погреб. Его кормит тайно дочь или жена Владимира. В былине сборника Маркова (№ 3)⁴, хотя ссора и не описывается, но из дальнейшего видно, что ссора (недооценка) была: в том месте, где Владимир просит у Ильи прощенья за прежнюю несправедливость, Илья ему отвечает упреком:

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

В былине Гильфердинга (№ 304)⁵, хотя ссоры нет, но Илья с приходом Калина упрекает Владимира за невнимание к богатырям⁶. При ишествии врага Владимир обычно теряется, иногда плачет, потом вспоминает об Илье, униженно просит прощения—этого и нужно былине. Недооценка Ильи в начале нужна для его большего торжества впоследствии.

Той же цели подготовки служит и другая, не менее постоянная особенность былинного сюжетосложения. До подвига видимое соотношение сил богатыря и его противника представляется всегда в решительном преобладании врага. Враг преувеличен, богатырь уменьшен. Враг всегда непомерно велик и силен, все от него в страхе, все подавлены его насилием, одоление его представляется решительно невозможным. Соловей Разбойник «не пропускает ни конного, ни пешего», от свиста его «земля содрогается», в озерах «вода колыбается», от лесу листья сыплются, конь Ильи «окарач ползет», «что ест людишек — все мертвы лежат». Идолище поганое «ростом две сажени печатныя, в ширину сажень печатная, а глазища, что пивныя чашища, а головы-

¹ «Илья Муромец в изгнании и Идолище».

² Там же, № 44; озаглавлено: «Ссора Ильи Муромца с кн. Владимиром».

³ Тихонравов—Миллер, ч. II, № 11; Рыбников, № 205; Гильфердинг, №№ 57, 75.

⁴ «Илья Муромец и Бадан» (Батый).

⁵ «Илья и Калин царь».

⁶ Ср. с этим обычный в былине о Калине момент отказа Самсона-Соломона, давно уже выехавшего из Киева, встать на защиту Киева. Отказ всегда мотивирован несправедливостью Владимира, когда-то неуважавшего богатырей.

ща, что лоханище, а нос снаружи в локоть был»¹. Ест Идолище по три коровы яловицы, по три пуда хлеба, пьет по три ведра пива. Пред появлением Ильи все покорно переносят его издевательства и насилия. Нет от него «четья, петья церковного, звону колокольного»². К царю Константину «он сидит хребгинищем, а к царице лицинищем»³, царя Любова держит на кухне поваром⁴. Сам он самодоволен, заносчив и хвастлив. Пред Ильей Идолище хвастает: «Экой богатырь, да еще славится, а я бы на руку клал, другой ударил бы, так только один бы блин да стал с него». Где Идолище в качестве наезжего насильника осаждаёт город, он шлет беспощадные угрозы:

«Я тебя на то князя да под мечь склоню,
А Апраксею кнегину да за себя возьму,
Христианскую веру да облатыню всю,
Уш я Божьи ти церкви да все под дым спущу,
Я попоф — патриархоф да всех под мечь склоню,
Как богатырей головушки повырублю
Да на копынца головушки повыважу»⁵

Таков же противник Алеши — Тугарин. Он велик ростом, обжорлив, надменен; несут Тугарина к столу Владимира — «под одним-те концом тридцать богатырей, под другим-те концом да других тридцать»⁶. Глощает он целую лебедь, по целой ковриге за щеку мечет, пьет по ведру. На насмешки Алеши отвечает самонадеянными угрозами:

«Ише хочь ли, Елешенька, я жифком схваю;
Ишшо хочь ли, Елешенька, я конем стопцю,
Я конем-то стопцю, да я копьем сколю»⁷.

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

«Ветра нет, да тучу наднесло,
Тучи нет, да будто дождь дождит,
Ай дождя-то нет, да искры сыплются:
Налетело Змеище Горынчище,
О двенадцати змея о хоботах»⁸.

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

«А теперь Добрыня во моих руках:
Захочу Добрыню теперь потоплю,
Захочу тебя Добрыню теперь цело сожру.

¹ Рыбников, № 118; Гильфердинг, № 48.

² Киреевский, т. IV, стр. 22.

³ Гильфердинг, № 196.

⁴ Марков, №№ 43, 69.

⁵ Григорьев, № 323.

⁶ Тихонравов — Миллер, т. II, № 29.

⁷ Григорьев, № 334.

⁸ Рыбников, № 24; Гильфердинг, № 148, ср. Григорьев, № 342 и др.

Захочу тебя Добрыню в хобота возьму,
В хобота возьму, в нору снесу»¹

Те же угрожающие черты — необычайную силу и хвастливость видим и у Шарка Великана — противника Дюка. Идет Шарк Великан, что не любо — раскрошит мечом, вытопчет железными ногами, сожжет огнем. Все бежит от него Ополчившегося Дюка Шарк встречает насмешками и угрозой: «Почто ты к Шарку Великану подрываешься? не сносить тебе твоея головы». У Дюка, действительно, при виде Шарка «сжалося ретиво сердце», конь его «пятится назад»².

Противник Потанюшки хроменького (или заменяющих его — Феденьки, Васеньки, Митеньки и проч.) — Кострюк-Мастрюк тридцать городов прошел, тридцать борцов поборо, «не мог силки отвести»³. «Ходит Кострюк — под ним половицы гнутся, хлопает дверью — петли разгибаются, дубовые листья сыплотся»⁴. Махнул через стол, скамейку ногой зацепил — убил 40 богатырей, 30 татарей, «достальных раскарякало»⁵. Кострюк «в глаза виден был, его сила запримечена»⁶. Потанюшку он встречает презрением:

«Слушай царь государь, Грозен Иван Васильевич!
То ли дружишь, то ли смеешься надо мной?
С кем я это буду бороться?
Не с кем плечам расходиться,
Не с кем носком колотиться»⁷.
«Што это за гадина идет,
Уже што за перегадина идет?
На одну долонь положу, другой придавлю»⁸

Кострюк грозит Москве всю «за себя взять»⁹, вырубить, выпалить¹⁰, все царство пройти и головней прокатить¹¹, самого царя в полон взять¹², обложить всех пошлиной»¹³. Кострюка боятся: «Нет борцов удалых молодцов, сколько ни борцов пришли, все они притупляются»¹⁴, «борцы испужались, за Москву разбежались»¹⁵, «Владимир призадумался, прирастужился»¹⁶.

¹ Рыбников, № 21

² Там же, № 214

³ В. С. Миллер, Исторические песни, стр. 87

⁴ Там же, стр. 124.

Там же, стр. 142

⁶ Там же, стр. 144.

⁷ Там же, стр. 173

⁸ Там же, стр. 103.

⁹ Там же, стр. 105.

¹⁰ Там же, стр. 164

¹¹ Там же, стр. 154

¹² Там же, стр. 105

¹³ Там же, стр. 196.

¹⁴ Там же, стр. 108.

¹⁵ Там же, стр. 172

¹⁶ Там же стр. 64

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

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

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

«А пиши ты на бархате не ласково,
С угрозами пиши со великими,
Пиши не давай сроку ни на время ни на малое..»
«Не спущу из Киева ни старого ни малого,
А самого Владимира буду тянуть очи косицами,
А язык то теменем — с живого кожу драть буду»².

Тут же обычно даются *loci communes* с угрозами сжечь церквы, полонить людей и пр. Осажденные, по обыкновению, в совершенном отчаянии: звонит плакун-колокол, попы поют «мешаюцьсе», дьячки «заикаюцьсе», мужики в слезах «захлебаюцьсе». Люди «каются, приобщаются»³.

«А Владимир стольно-киевский
Горючими слезами уливается;

¹ «Илья и Калин», Рыбников, № 7, ср. из былины об Илье Муромце и Соловье Разбойнике эпизод «Освобождение города», Рыбников, № 172, ср. Гильфердинг, № 210; Рыбников, №№ 4, 61, 116, 139, 170; Тихомиров-Миллер, т. II, №№ 5, 7; Григорьев, №№ 38, 360; «Илья и Калин», Рыбников, № 7, ср. Рыбников, № 39 (арифметическая картинность: «Собрал 40 царей, 40 королей: у всякого царя по 40 тысячей» и пр.), Рыбников, №№ 74, 120, 205; Гильфердинг, №№ 57, 296; Тихомиров-Миллер, т. II, №№ 9, 10, 11, 12; Григорьев, №№ 98, 111; Гильфердинг, № 304; Рыбников, № 141; Марков, № 2. То же в былинах: «Илья Муромец и Бадан (Батый)», Марков, № 3; «Илья Муромец и Идолище» — Рыбников, № 6; Марков, №№ 43, 44, 69; «Василий Пьяница и Батыга» — Гильфердинг, №№ 231, 258; Рыбников, № 161 — Гильфердинг, № 66; Рыбников, № 174; Гильфердинг, № 60; Рыбников, №№ 194, 209; Рыбников, № 81; Гильфердинг, № 116; Рыбников, № 209; Григорьев, №№ 105, 314, 319, 337, 363, 369; «Мамаево побоище», Григорьев, № 348, Ончуков, № 26; «Камское побоище», Григорьев, № 415; Марков, №№ 81, 94, 104. Такими же чертами описывается враг и в других сюжетах с нашествием враждебной силы. Примеры: «О Даниле Игнатьевиче и Михайле Даниловиче», Рыбников, № 103 — Гильфердинг, № 192; «Сухмантий», Рыбников, № 148; Гильфердинг, № 63; «Осада Пскова королем польским», Григорьев, № 399; «О братьях Дородовичах», Гильфердинг, № 247.

² Тихомиров-Миллер, т. II.

³ Григорьев, №№ 210, 360

Не поднимаются у него белы руки,
Не глядят у него очи ясные»¹

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

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

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

«Уж вы гой еси, сорок разбойников, сорок станишников
Как вам убить-то, брагцы, вам не за шьто,
Ише снег-то у мя старого нечего:
У мя с собой ведь золотой казны не было,
Только у мя живота да един добрый конь,
Еще добрый мой конь да во петьсот рублей
Да как вся збруда моя в челу тысячю»
«А как гут разбойников призарило, прибавилось
Да хотят то старого убить то все ограбити»...

А Илья сидит, «не встряхнитце», потихоньку «приговаривает»: у него ничего нет, есть только шуба соболиная «в петьсот рублей», на шубе три пугови: первая пуговка «в петьсот рублей», вторая «в тысячу», «третьей цены нет». Разбойников опять «призарило», начали они строго «пошинывать, подергивать», а старый «все сидит да приговаривает» и т. д.² В конце концов, как известно, Илья быстро расправляется с разбойниками. Раз-

¹ Тихонравов-Миллер, т. II, № 8.

² Марков, № 69.

говор нужен был только как обычный мотив подготовки внезапности.

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

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

«От свисту его зменного, от крику зверного
Помирают все удалы добры молодцы:
Ты не идь, удалый добрый молодец!
Падает твоя головка буйна под Соловьем»¹.

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

«Матушка Добрынюшке говаривала,
Матушка Никитичу наказывала:
Ты не езд на гору Сорочинскую,
Не топчи-тко ты молодых змеенышей,
Не выручай полону там русского;
Не кулись-ко ты во матушке Пучай-реке:
Но Пучай-река очень свирепая:
Но средняя-то струйка, как огонь сечет»².

Иногда для большей убедительности мать ссылается на пример отца Добрыни:

«Еще был-то у тебя отец, родной батюшка,
Ай не емел-то он ведь ехат на Пучай-реку»³.

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

¹ Рыбников, № 127.

² Рыбников, № 24; Гильфердинг, № 148.

³ Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I, материалы А. В. Маркова, № 12.

«Из под той белой березы кудреватые,
 Из под чудного креста Леванидова
 Шли выбегали четыре тура Златорогие,
 И шли они бежали мимо славен Киев град» и т. д.
 «Ай не девица плачет, да стена плаче,
 Ай стена-то плаче городовая,
 А она ведает невзгодушку над Киевом.
 Ай она ведает невзгодушку великую»¹.

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

* *
 *

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

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

Баталии богатырей с неприятельской ратью хотелось бы не так вообразить, как они изображаются былинной

«Поехал сударь Илья Муромец
 В ту силу да неверную,
 Секет он старого и малого,
 Не покидает ни единого семени,
 Присек-то всю силу неверную»².
 «И расходились у его плечи могучие,
 И размахнулись руки белые,
 И засвистела у его палица дубовая,
 И зачивкала у его сабелка острая,
 И наехали удалы добры молодцы,
 Те же в поле быки кормленные,

¹ Гильфердинг, № 6, стр. №№ 18, 66, 258 и мн. др.

² Тихонравов-Миллер, т. II, № 5.

Те же сильные могучие богатыри,
И начали силу рубить со края на край.
Не оставляют они ни старого ни малого,
И рубили они силу суток пятеро,
И не оставили они ни единого на семена,
И протекала тут кровь горячая,
И пар шел от трупы до облака»¹

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

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

В тех случаях, когда былина изображает столкновение между двумя русскими богатырями и певец как бы не знает, кому из них отдать предпочтение, ему нужно и того и другого выказать как бойцов необыкновенных, — тогда он имеет в своем распоряжении известную традиционную картину обоюдного упорной борьбы с ударами, от которых «вода колыбается, земля колыхается», с расщепанными копьями и саблями, взрытым песком и пр. Так-овы схватки Ильи Муромца с сыном или племянником, Ильи с Добрыней, Добрыни с Дунаем.

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

Иногда на стороне богатыря соединяется участие всяких подсобных сил чудесной помощи, благоприятной случайности или недобросовестной хитрости. Змей Горыныч летает, неуязвимый для Добрыни, Добрыня просит бога послать дождь, дождь идет,

¹ Тихонравов Миллер, т II, № 8

Горыныч падает, Добрыня побеждает. То же самое бывает между Алешей и Тугарином. Ну, а если бы дождя не было? Ведь посторонняя случайность, чудесное содействие должны бы умалить заслугу богатыря. Часто Алеша побеждает Тугарина благодаря хитрости, но ведь это даже не богатырство. Обмануть кого-нибудь — заслуга не велика, да и к лицу ли она богатырю? Еще пример: Илья связанный (пойманный благодаря коварным подкопам) стоит перед Калином беспомощный, хотя и дерзкий. Калин бьет его по лицу. Но вот Илья взмолился, явилась сила небесная, путы разрываются, поднимает Илья руки белые, берет за ноги подвернувшегося татарина и начинает охаживать проклятых басурманов, прокладывая обычные улицы с переулками.

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

* *
*

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

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

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

Таков же тип конца былины и об Алеше Поповиче и Тугариче, о Добрыне Никитиче и змее Горыныче (если не считать в первой былине особых условий сюжета, благодаря которым Апраксия жалеет Тугарина и бранит Алешу).

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

«И встречает тут Василья
Владимир князь у золотых ворот,

Берет то князь Василия за белы руки,
Во гридни во столовая,
Садилась за столы дубовые,
Едят, пьют, кушают,
Белую лебедь рушают.
Тут-то Василью слава и честь пришла»¹.

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

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

Побежденный Кострюк «едет, слезно уливайтыце»:

«Шьто не дай бох бывать больше на святой Руси,
Как во святой-то матушки в каменной Москвы,
Да не дай бох видать мне руських сильных,
Руських сильных, могущих мне богатырей?»²

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

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

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

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

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

Оскорбленный иедоверием, иногда Илья обижается, кутит в кабаке, резко заявляя свое торжество и независимость. Наконец

¹ Рыбников, № 81 — Григорьев, № 166.

² В. С. Миллер, Исторические песни, № 67.

Илья признан, его осыпают восторгами, и вот он перед всеми демонстрирует силу Соловья (тем самым и свою). По просьбе зрителей и по приказанию Ильи Соловей свищет. Велятся терема, рассыпаются окна, бояре, вельможи, купцы богатые, поляницы удалые, могучие богатыри — все «на зени лежат», «сам князь плавает окаракою», а «старый казак смеется во всю голову: как вси порасплавались», и пр.¹

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

«Да не пустым ле ты, Сухмантьюшко, фсе хвастаешь,
Да не пусым ли, Сухмантьюшко, похваленссе»².
И Сухмантия за обман сажают в «темны погребы».

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

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

* *

Илья и Соловей Разбойник. В настоящее время этот эпизод похождения Ильи известен в 47 вариантах³. В разработке каждого из эпизодов быliny варианты, в общем строении даже и сходные между собою, представляют значительное разнообразие; различия эти выражаются: 1) или в разнообразии топологических обозначений, 2) или в непостоянстве элементов мелкой

¹ Рыбников, № 127.

² Григорьев, т. III, стр. 145

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

фактической конкретности, сопровождающей главную ситуацию и движение рассказа, 3) или в стилистической разработке.

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

Иногда былина опускает боевой подвиг под городом, Илья мирно проезжает через город и лишь спрашивает горожан о дороге в Киев, и те дают ему обычный ответ с описанием ужасов дороги с Соловьем Разбойником⁵. Есть вариант, где вместо города Илья мирно проезжает деревню Обалковщину и спрашивает о дороге у Обалковских мужиков⁶. В некоторых вариантах похождения Ильи осложняются в этом месте встречей с разбойниками⁷, причем одни из таких вариантов совмещают эпизод с разбойниками с эпизодом освобождения города⁸, в других при эпизоде с разбойниками освобождения города нет⁹. Иногда разбойники отождествляются с басурманской ратью и называются татарами. Что для нас особенно интересно, — у разбойников, как у горожан, Илья спрашивает о дороге в Киев. Разбойники дают обычный ответ о трудной прямоезжей дороге¹⁰. Имеются варианты, где Илья вызывается проехать опасную дорогу по особому вызову на пари на пиру, когда расхваставшимся богатырям король в качестве особо трудной задачи предложил очистить «заставу великую», «дорожку прямоезжу из города из Мурома до города до Киева»; здесь в словах короля дается и описание страшной дорожки. Илья принял вызов, «бился с королем о велик залок (о свою буйну голову) проехать дорожка прямоез-

¹ Названия городов тщательно отмечены Вс. Миллером в ст. «К былинам об Илье Муромце и Соловье Разбойнике», Изв. Отд. русск. яз. и сл. Ак. Наук, 1912, стр. 4.

² Большинство вариантов.

³ Тихонравов Миллер, т. II, № 1.

⁴ «Мне это заработано».

⁵ Рыбников № 191.

⁶ Гильфердинг № 104.

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

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

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

¹⁰ Киреевский, т. I, стр. 31—34, Григорьев, № 360.

жая»¹. Иногда об опасностях дороги Илья имеет предостережения непосредственно от родителей, у которых он пред поездкой просит благословения. Говорит ему батюшка:

«Потеряешь ты свою буйну голову,
Вместе медные пуговки не за денежку,
Еще той дорогой никто не бывал».

Далее обычное описание страшного Соловья². Есть и такие варианты, в которых опасности дороги предварительно описываются непосредственно самим рассказчиком без участия третьих лиц³. Иногда соответствующие угрозы и предупреждения идут от надписей на росстани⁴. Иногда росстань дает обычные надписи с угрозами о трех дорогах, где или быть богату, или быть женату, или быть убиту, и Илья, поразмыслив, отправляется по дороге, предсказывающей смерть, и встречается там Соловья Разбойника. Иногда сама надпись дает описание опасностей и трудностей дороги и страшного Соловья⁵. Путь Ильи до Соловья и победа над ним рассказывается почти везде одинаково. Илья едет дремучими лесами, по дороге к Соловью мостит мосты⁶. Соловей издали чувствует приближение Ильи и вылетает к нему навстречу или встречается его свистом издали. Здесь обычно дается впечатление страшной силы Соловья: «трясется земля, дубы шатаются, конь Ильин спотыкается», падает «на колени» и пр. Свист иногда повторяется до 2—3 раз. Илья плетью и упрямством подбадривает коня, подъезжает ближе, берет лук, вынимает стрелу, иногда наговаривает ее и пускает. Стрела попадает Соловью в глаз, и Соловей падает. Илья привязывает побежденного Соловья к стремени и отправляется дальше⁷. Далее следует эпизод проезда Ильи мимо терема Соловья. Эпизод обычно прелюдирован сценой узнавания Ильи и Соловья его детьми: они не сразу различают, кто кого ведет — Соловей мужика или мужик Соловья⁸. В воротах терема одна из дочерей Соловья коварно так подстраивает подворотню, что она должна при проезде Ильи упасть и убить его. Илья предупреждает такое нападение и жестоко расправляется с вероломной. Иногда такого выпада нет⁹, но и в таких случаях почти всегда удерживается сцена узнавания. Иногда здесь же, иногда уже в дальнейшем пути Ильи на

¹ Григорьев, № 38.

² Киреевский, т. I, стр. 77—86.

³ Рыбников, № 110; Гильфердинг, № 171; Григорьев, № 312.

⁴ Рыбников, № 103; Киреевский, т. I, стр. 25—30, 31—34; Марков, № 1; Ончуков, № 19; Рыбников, № 116; Рыбников, № 110 и др.

⁵ Рыбников, № 116.

⁶ Иногда в хороших вариантах не мостит. — Григорьев, № 393.

⁷ В одной рукописной повести Илья подходит к упавшему уж Соловью, но тот вскакивает на коня и вступает в бой с Ильей. Илья его вышибает из седла. «Былины новой и давней записи». Приложение, стр. 285—288.

⁸ Большинство вариантов.

⁹ Тихонравов-Миллер, т. I, №№ 1, 2, 3, 4, Рыбников, №№ 1, 119; Гильфердинг, № 212; Марков, №№ 10, 107.

него бросаются сыновья Соловья¹, хотя силой освободить отца, и всегда в этих случаях отец удерживает детей, считая борьбу с Ильей безнадежной². Иногда предлагают за Соловья выкуп, но Илья «не зарится» и везет Соловья в Киев. В Киеве подвиг Ильи встречают недоверчиво. Недоверие исходит или прямо от Владимира³, или от бояр толстобрюхих⁴, или от богатырей⁵. Гораздо реже недоверия нет⁶. В четырех вариантах⁷ Илья, обиженный недоверием или неочестливым приемом, идет в кабак, кутит с голями и только после особых приглашений идет опять к Владимиру, принимает угощение и демонстрирует Соловья. Конец былинны передается неодинаково: чаще всего Илья убивает Соловья, иногда Соловья отпускают, иногда судьба его остается недоговоренной и нераскрытой.

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

¹ Зятя — Рыбников, № 4 и др.

² Рыбников, №№ 116, 127, стр. 155. Только в самых плохих вариантах где содержание былинны комкается, эпизод проезда Ильи мимо терема Соловья совершенно опускается, Рыбников, № 82; Гильфердинг, № 104.

³ Григорьев, № 393; Марков, № 107 и др.

⁴ Большинство вариантов.

⁵ Вариант Кириши Данилова — Киреевского, т. I, стр. 45: «говорят тут могучие богатыри: «в очах легия замирается» и пр.; ср. Григорьев, № 312, слова Олеши Поповича, ср. Григорьев, № 38, слова Чурилы.

⁶ Тихонравов-Миллер, записи XVII и XVIII вв., №№ 1, 2, 3, Рыбников, №№ 61, 82, Марков, №№ 4, 5; Гильфердинг, №№ 5, 212 и некоторые др., из них варианты Рыбников, №№ 61, 82; Гильфердинг, № 104; Рыбников, № 103 принадлежат к совершенно уподобным бледным, содержание их (несколько стихов) ограничивается очень сухим скатым пересказом самого остова былинны с большими провалами.

⁷ Рыбников, № 127; «Былинны новой и недавней записи», № 1; Тихонравов-Миллер, т. II, № 1; Киреевский, т. I, стр. 77—86.

ном Соловье, о победном столкновении с которым былина поведет речь в дальнейшем.

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

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

В показаниях конечной судьбы Соловья былинна непостоянна: то, придумывая новый предлог гнева Ильи (ослушание Соловья вместо того, чтобы засвистать в полсвиста, засвистал в полный свист; жалость к Владимиру и просьба его оставить хоть на семена; гнев за вероломное хвастовство и пр.), она заставляет его убить Соловья, то отпускает его (плохо мотивируя это, очевидно, не зная, как с ним поступить), то просто не договаривает его судьбы. Что убийство Соловья не является органически вытекающим из художественной основы былины, ясно из той неуверенности и непостоянства, когда дается мотивировка расправы Ильи. В одних вариантах как будто Соловей сам направляется на это: он сам называет себя разорителем-разбойником

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

и тем самым навлекает на себя возмездие Ильи¹. В других Соловью приписывается вероломство: раньше он уже отказался от соперничества с Ильей, а теперь еще раз хочет его оглушить свистом², — Илья гневается и разрывает его на части. Третьи варианты заставляют Илью покончить с Соловьем из сожаления к Владимиру и к его гостям. В каждом из этих случаев мотивы убийства стоят вне связи с целым замыслом былины. Отсюда такое непостоянство.

Бесчисленные стилистические вариации происходят в пределах единой общей направленности. Меняя конкретно образные детали, былина оставляет неизменным тот эстетико-психологический эквивалент, который они в себе несут в каждом данном случае. Соловей чаще всего поражает врага шипом змеиным, рывканьем зверным, свистом соловьиным, мызганьем собачьим³, покриком львиным⁴, иногда он, кроме этого, бьет в ладони⁵, иногда глотает по богатырю с конем⁶. Наглядная фиксация впечатления свиста по деталям разнообразна. От «крика зверного», «шипа змеиного», «свиста соловьиного», «мызганья собачьего», «покрика львиного» и пр. стонет мать сыра земля, река мутится песками⁷, леса «ряукают»⁸, с леса лист летит, у Ильи конь всегда или спотыкается или падает на колени. Когда Соловей свищет в Киеве, последствия этого бывают еще разнообразнее. В одних вариантах сказитель более лаконичен, в других менее, один более изобретателен в проявлениях страха и ужаса, другой довольствуется хоть немногими, но всегда сильными чертами. В былине Тупицына бояре оглушаются и падают «на кирпичат пол», «все окошечки повылетели, новая палата вскрылась»⁹... Былина Никитина это заменяет иной и тоже очень короткий картинкой. «Все на пиру лежат без памяти, Владимир шатается, казак издивляется, усмехается»¹⁰. У Никифора Прохорова князь-бояре «все мертвы лежат», Владимир «заходил раскорякою», «ходит князь, ему (Ильс) молится: «уйми» и пр. Былина талантливой Сорокина дает особо сильное нагнетание резонирующего эффекта в исключительном множестве конкретных деталей:

«Закрывал Соловей в полкрику,
По всему по городу по Киеву
Стары терема повалилися,

¹ Гильфердинг, № 86: князь предлагает Соловью воеводство в Киеве, Соловей отвечает, что его сердце «разбойнишко» и киевляне будут от него «вояти» (взывают); князь посылает его «строителем» в Благовещенский монастырь, Соловей чистосердечно признается: «А не строитель я буду монастырю разоритель ведь». То же почти у Рыбникова, № 116.

² Тихонравов-Миллер, т. II, № 1 и др.

³ Рыбников, № 116.

⁴ Там же, № 110.

⁵ Киреевский, т. I, стр. 78, 82.

⁶ Марков, стр. 532.

⁷ Рыбников, т. II, №№ 127, 153.

⁸ «Былины новой и недавней записи», № 1.

⁹ Тихонравов-Миллер, т. II, № 1.

¹⁰ Рыбников, № 110.

Новы терема пошаталися;
 Околенки с окошечек посыпались,
 У Солнышка князя Владимира
 Во палатах ни одна околица
 В окошках не минуется, —
 Все повывлетели на улицу;
 По всему еще по городу по Киеву
 Бережи кобылы жеребились,
 Поносны бабы разродились;
 На честном пиру князя бояри сенаторы думны,
 Вельможи купцы богаты,
 Поляницы удалы,
 Рассейски могучи богатыри,
 Все они на зени лежат,
 Сам князь плавает окаракою
 Старой козак смеется во всю голову,
 Как вси порасплавались,
 Как все они да порозмалтались,
 Все по стульям, по скамейкам покарабкались»¹

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

Устрашающее впечатление Соловья, очевидно, должно было заключаться в его огромных размерах. Конкретная неопределенность при полной внутренней однозначности сказалась в разнообразии и непостоянстве места сиденья Соловья. Соловей сидит то на дубу³, то на трех дубах⁴, на шести⁵, на семи⁶, одновременно на трех и семи дубах⁷, на девяти⁸, на двенадцати⁹, на тридцати¹⁰, на сорока¹¹.

В том же арифметическом разнообразии представляются сыновья Соловья: иногда их семь¹², иногда девять¹³, иногда двадцать семь¹⁴, иногда «сорок сыновей со единым»¹⁵ и пр.

¹ Рыбников, т. II, стр. 167.

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

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

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

⁵ Гильфердинг, № 171.

⁶ Киреевский, т. I, стр. 41; Рыбников, №№ 110, 116, 138; Гильфердинг, №№ 56, 210; Тихонравов-Миллер, т. II, № 5.

⁷ Рыбников, № 61.

⁸ Киреевский, т. I, стр. 42; т. IV, стр. 3.

⁹ Гильфердинг, №№ 3, 4, 104, 120, 274; Киреевский, т. I, приложения, стр. XIX.

¹⁰ Киреевский, т. I, стр. 36.

¹¹ Рыбников, № 82.

¹² Киреевский, т. I, стр. 80; Рыбников, № 170.

¹³ Киреевский, т. I, стр. 43; приложения, стр. XXVIII, XXXIV.

¹⁴ Тихонравов-Миллер, т. I, № 1.

¹⁵ Рыбников, № 139.

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

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

В былинне Тупицына¹ оказавшееся недоверие Илье «за беду стало за великую досаду показалося, наделал он чериу шляпу, вон пошел». Князь Владимир попытался было его вернуть, наливая уже ему «чару зелена вина», но Илья уже не принял его угощения: «На приходе ты гостя не употчивал, на походе ты гостя не чувствуешь». И сейчас же «зашел старый на царев кабак, пил гулял трои сутки». Раскаившийся Владимир посылает за Ильей верного ключника: «Позови ты его на почестный пир, позови ты его честнешенько, и кланяйся ему низешенько». «Старый вернулся»; далее былина дает обычную ситуацию демонстрации силы Соловья и этим кончается.

Тот сравнительно небольшой каприз Ильи, который мы наблюдаем у Тупицына, в былинне сказителя Сорокина² вырастает в целый бунт и апогей независимости и славы. Нужно было заявить исключительность. Отсюда этот отказ сесть «на нижний лонец» и хлеба кушать «с воронятами». Отсюда легкая расправа с богатырями, приступившими было к нему, чтобы вывести (махнул рукой — «все богатыри на земле лежат, кои мертвы, ины плавают окаракою»). Отсюда стрельба по окошечкам, по маковкам терема Владимира и дебоширство в кабаке. Его товарищи-голи тут «да сумлялися»: «Что-то нам от князя да будет, что-то нам от князя достанется, проживаем мы его до маковки!» Но Илье, конечно, не страшен князь: «Пейте вы, голи, не сумляйтесь, я заутра буду в Киеве князем служить, а у меня вы будете предводителями». Между тем на дворе Владимира уже заметили «чудо чудное, диво дивное»: «как стоит тут у правые стремени, стоит проклятый Соловей». К Илье идут послы с приглашением на почестен пир. После новых угроз и требований Илья снова сидит у Владимира. И потянулись к Владимиру князья, бояре, сенаторы думные, вельможи, купцы богатые, поляницы удалые, могучие богатыри — «все едут к солнышку князю Владимиру, а едут-то посмотреть удалого добра молодца, старого

¹ Тихонравов-Миллер, т II, № 1.

² Рыбников, № 127.

казака Илью Муромца». Илья сидит на пиру, ест, пьет, прохладждается¹.

Не может быть сомнения, что и самое вовлечение этого мотива в былинную о Соловье и его развитие в новом нарастающем деталях вызвано разворачиванием все той же тенденции былинной, которая составляет ее патетический центр во всех других раньше отмеченных деталях.

Что касается тех сводных былин, в которых рождение Ильи с Соловьем Разбойником соединяется с его другими подвигами², то напрасно искать в таком соединении художественно осмысленной спайки. Каждый из этих эпизодов имеет свой центр (победный подвиг Ильи), и все они существуют в составе эпоса самостоятельно, как особые былины³. Построение каждого из таких эпизодов собрано и осмыслено, замкнуто и независимо от других. По-видимому, у певца художественного замысления хватает только на разработку каждого подвига в отдельности, соединение же их совершается без всякой эстетической принципиальности по мотивам как бы биографической любознательности: ради желания что-либо знать и передать из жизни заинтересовавшегося героя⁴. На биографические задачи такого соединения указывает обычай некоторых сказителей всякий подвиг Ильи (в том числе и рождение с Соловьем Разбойником) начинать с самого первого пункта его богатырской карьеры — ищущего его странником⁵.

Нужно заметить, что таким же внутренне обособленным и лишь внешне прикрепленным к былинной об Илье и Соловье Разбойнике является эпизод освобождения Ильей города (Себежа, Кидоша, Чернигова и пр.) от басурманской рати. Правда, кидошцы (себежцы, черниговцы и пр.) говорят Ильи о трудностях дороги, их словами, следовательно, делается подготовка к подвигу, но это чисто внешняя связь: о трудности дороги предупреждение могло выйти от всякого встречного, для этого не нуж-

¹ К этому варианту очень близок вариант, записанный Шайжиным, «Былины новой и недавней записи», № 1, стр. 1—9; несколько иные детали у Киреевского, г. 1, стр. 77—86.

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

³ Ср. Вс. Миллер, там же, стр. 170—176.

⁴ Ср. примеры биографической композиции авантюрных повестей.

⁵ «Былины новой и недавней записи», приложение, стр. 285—288; Рыбников, №№ 139, 51, 190; Киреевский, т. IV, стр. 16; Гильфердинг, № 120; Григорьев, № 399; Ончуков, №№ 19, 55; Тихонравов-Миллер, т. II, стр. 1, примечание, № 1.

ио было биться с полчищами поганой силы (что, как мы видели, и опускается сплошь и рядом). Бой с вражьей силой здесь несомненно, имеет самостоятельное значение, дальнейшее содержание былинны без него ничего не теряет и сам этот эпизод ничего не приобретает от соединения с рассказом о Соловье Разбойнике¹. И действительно, в своей внутренней архитектонике эпизод разработан в той же манере и приемах, как это и нужно было ждать от всякого самостоятельно построенного повествования о подвиге. Здесь так же, как и везде в таких случаях, центральному событию (бой и победа) предшествует подготовка, вызывающая опасение и дающая ситуацию опасности и напряженного ожидания; а после подвига дано признание и удивление пред героем. Подготовка присутствует в описании обступившей силы. Редко сказитель ограничивается одним голым указанием на эту силу², в большинстве же случаев былина применяет все свои средства, чтобы создать впечатление угрозы и любимый эффект неожиданности и удивления. Трофим Рябнин картину грозной и густой массы вражьей силы сумел передать густым разлитием черноты вокруг Чернигова

«Под Черниговом силушки черным черно,
Черным черно, как черна ворона»³.

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

«Там пехотою никто тут не прохаживал,
На добром кони никто тут не проезживает,
Птица черный ворон не пролетывает,
Серый зверь да не прорыскивает»⁴.

Другие сказители в том же задании пользуются иными рефлексам: «Во пару-дому лошадиным днем не видно красного солнышка, а ночью светлого месяца, около серому заюшку не обскакать, ясному соколу не облететь»⁵. Впечатление ужаса подавляющей безвыходности и неустрашимости упавшей беды передается состоянием горожан: «ходят они во слезах во великий, приходит на них кроволитье великое» и пр.⁶, «они каются да причащаются, на смертную казнь снаряжаются»⁷, «а ворота городовые кругом все заперты, заложены, а звонит только один да тут

¹ В одном из вариантов Киреевского (I, 77—86) эпизод освобождения города, действительно, оказался помещенным после рассказа о прохождении с Соловьем Разбойником.

² Как это, например, в варианте Тихонравова-Миллера, т. II, № 1: «Подступала сила поганая бил топтал он силу поганую, бил топтал трон суточны» и пр.

³ Рыбников, № 4

⁴ Гильфердинг, № 74

⁵ Сорокин. Рыбников, № 127, ср. А. Савинов «ворону не облететь, волку не обскакать; Рыбников, № 170

⁶ Рыбников, № 116

⁷ Там же, № 189 и № 61, ср. Гильфердинг, № 56.

плакун-колокол, да попы ти ведь поют в церкви, мешающиеся, а дьячки ти поют, тут заекающиеся, а мужики ти во слезах тут да захлебающиеся»¹. Иногда рисунок подавленных и ужасающихся горожан дается уже после того, как враждебная рать Ильей перербита. Перескочив с конем прямо через запертую стену города, Илья предстает перед плачущими и кающимися горожанами; иногда здесь они рассказывают ему о своем несчастном обступлении их сила великая и вот они теперь «со белым светом прощаются». Илья ведет их на городовую стену: «Ай посмотрите-тко на чисто поле, нын на тую силу великую». Горожане поражены, видят они, «как народу тут прибито, приранено, да привалено, будто в лисях как нива присичена». «Ай оны вси ему как низким низко кланялись»².

В других случаях удивленные и обрадованные горожане отворяют ворота, торжественно выходят навстречу Илье, спрашивают, кто он, как его зовут по имени по изотчеству, и предлагают ему честные подарочки: чашу красна золота, другую чиста серебра, третью скатна жемчуга³, выносят ему ключи на блюде, на золоте и предлагают ему остаться у них воеводою⁴, иногда «князем»⁵, «атаманом в городе управителем»⁶, «царем царить», «седоком сидеть»⁷, суды судить, ряды рядить⁸, «хоть князем, хоть боярином, хоть купцом у нас и гостем торговым»⁹, князем, королем, барином, крестьянином¹⁰, «полным хозяином: золота казна незапрещенная, уже что тебе угодно, то и сотвори»¹¹; обещают «поить допьяна, кормить досыта, денег давать до любви»¹², в варианте Калинны Илью принимает князь Черниговский и дарит ему «орудию богатырскую, копье вострое и саблю вострую»¹³, иногда выход горожан хоть и обставляется особенно торжественно («И во том во городе во Кидоше выходили попы, отцы дьяконы, выносили образа и иконы святы, и служили они службу молебную: «То ли город наш бог защитил, то ли ангел святой, и выбил вытоптал силу поганую»), но предлагают ему только «хлеб-соль кушати»¹⁴. Очевидно, предложения воеводства, кня-

¹ Григорьев, № 360

² Гильфердинг, № 210; Рыбников, № 127, ср. «Былины новой и недавней записи», № 2.

³ Гильфердинг, № 56; Григорьев, № 366; Рыбников, № 135 и др.

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

⁵ Гильфердинг, № 66.

⁶ Григорьев, № 366

⁷ Марков, № 107

⁸ Рыбников, № 61.

⁹ Марков, № 68

¹⁰ Гильфердинг, № 210, ср. Тихонравов-Миллер, № 5.

¹¹ Гильфердинг, № 212.

¹² Рыбников, № 116

¹³ Гильфердинг, № 3.

¹⁴ Тихонравов-Миллер, т. II, № 1.

жества и вообще те, а не иные формы удивленной и благодарной признательности, никакого конкретного значения не имеют; для выражения нужного сказителю настроения важен лишь их эмоциональный вес.

* *

В былине об Илье и Идолище большое непостоянство мы замечаем в следующих деталях: а) меняется место действия: Царьград¹, Кнев², Новгород³, Любов⁴, Еросолим⁵, Идольское царство⁶, на Непре реке или в поле⁷, без указания места⁸; в) меняются имена действующих лиц: Владимир-Константин Боголюбович, Константин Атаульевич⁹, Василий Сурывленин¹⁰, Василий Боголюбович¹¹, царь Любов¹², каличище Иванище-Игнатьище — Иваи сын Игнатьев-Данило Игнатьевич — Василий упыансливый¹³, или просто калика; Идолище (Едолище, Одолище), Издолина, Чудище Полканище¹⁴, Угарище¹⁵, Данидонище¹⁶, Обжорище хлебоядная¹⁷, Батыга Батыгович¹⁸, с) Идолище представляется то в виде неизвестного диковинного чудища¹⁹, то царища или татарина, владеющего военной ратью²⁰; d) он оказывается или уже осуществляющим насилие²¹, или предварительно угро-

¹ Рыбников, №№ 17, 118, 140; Гильфердинг, №№ 48, 196, 220; Киреевский, т. IV, стр. 22; Тихонравов-Миллер, т. II, № 13; Марков, № 69; Григорьев, №№ 112, 418; Богораз, Изв. II отд. Ак. наук. т. VII, стр. 45—46.

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

³ «Былины новой и недавней записи», № 4, приложения, № 9.

⁴ Марков, № 69.

⁵ Киреевский, т. IV, стр. 22; Тихонравов-Миллер, т. II, № 13.

⁶ Рыбников, № 87; Киреевский, т. IV, стр. X.

⁷ Гильфердинг, №№ 63, 218; Рыбников, №№ 24, 47, 130, 131.

⁸ Гильфердинг, № 245, Тихонравов-Миллер, т. II, № 7; Гильфердинг, №№ 144, 245.

⁹ Григорьев, № 112.

¹⁰ Тихонравов-Миллер, т. II, № 13.

¹¹ Там же.

¹² Марков, № 69.

¹³ Гильфердинг, № 186.

¹⁴ Киреевский, т. I, стр. XXXIV.

¹⁵ Ончуков, № 20.

¹⁶ «Былины новой и недавней записи», приложения, № 9.

¹⁷ Там же, приложения, № 3.

¹⁸ Гильфердинг, № 245.

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

²⁰ Гильфердинг, №№ 4, 22, 196, 245; Рыбников, № 6; Марков, №№ 43, 44; Григорьев, № 323.

²¹ Гильфердинг, №№ 48, 106, 144, 178, 186; Киреевский, т. I,

жающим¹; е) Идолище бывает богатырем-поединщиком, поля-
кующим в поле², или богатырем, облагающим город и вызываю-
щим себе поединщика через посла³, f) разнообразно объясня-
ются причины отсутствия Ильи и других богатырей: Илья или
на охоте⁴, или просто гуляет в поле⁵, блуждает в окрестностях
Царьграда⁶; поехал вместе с другими богатырями провожать
царя Греции после женитьбы кн. Владимира⁷; Илья едет осле-
довать правду о Сухмантии⁸; Илья, поссорившись с Владими-
ром, поехал в «цюжу сторону», или в изгнании живет у себя на
родине⁹; Илья является для расправы с Идолищем или случай-
но узнав от калики о его засильи¹⁰, или направляется в Киев сам
по особому предчувствию¹¹; весть об Идолище из Царьграда или
сама зашла «за реку Москву, в Киев град»¹², или князь посылает
за Ильей, прося помощи¹³, или сам идет за Ильей¹⁴, иногда Илья
сам, без всякого повода, без мотивов освобождения от засилья,
направляется в дом, или царство, где живет Идолище¹⁵; ка-
лика — вестник Ильи или сам непосредственно наблюдает за-
силье Идолища, или ему об этом сообщает какой-то татарин¹⁶.

При всем разнообразии начала былины всегда впереди ее по-
мещено описание Идолища. Чаше всего это делается через ка-
лику, встречаемого Ильей, иногда описание делается непосред-
ственно самим рассказчиком¹⁷, и тогда калику Илья встречает
только затем, чтобы переодеться; так бывает обычно в тех ва-
риантах, где Идолище представлен наездником с басурманской
ратью, вызывающим себе супротивника¹⁸.

В описании Идолища все средства былинной поэтики направ-
ляются к тому, чтобы выдвинуть его образ в чертах наиболее по-

XXI, XXXIV, т. IV, стр. № 18, 22; «Былины новой и недавней записи», № 4; там же, приложения, № 9; Григорьев, №№ 90, 349, 355, 418; Марков, №№ 69, 92; Ончуков, № 20; Тихонравов-Миллер, т. I, № 13; Афанасьев, № 174.

¹ Рыбников, № 6; Гильфердинг, №№ 4, 22, 196, 245; Марков, №№ 43, 44; Григорьев, № 323.

² Гильфердинг, № 218; Рыбников, № 24.

³ Рыбников, № 6; Марков, № 43, 44; Гильфердинг, №№ 4, 22, 196, 245; Григорьев, № 323.

⁴ Гильфердинг, № 144; Рыбников, № 62.

⁵ Киреевский, т. IV, стр. 18; Марков, № 92; Тихонравов-Миллер, т. I, стр. 22; Киреевский, т. I, приложение, стр. XXI.

⁶ Гильфердинг, № 4.

⁷ Григорьев, № 349.

⁸ Гильфердинг, № 63.

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

¹⁰ В большинстве вариантов

¹¹ Марков, № 43.

¹² Григорьев, № 112.

¹³ Там же, № 323.

¹⁴ Там же, № 355.

¹⁵ Рыбников, № 87; Тихонравов-Миллер, т. II, № 7.

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

¹⁷ См., напр., Гильфердинг, № 106.

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

давяющих. Обычное его описание варьируется лишь или в цифрах арифметической картинности: «в долину две сажени печатных, в ширину сажень печатная»¹, три сажени², пять сажень³, семь сажень⁴; «в длину шесть сажень и в ширину трех сажень, меж ушами сажень с локотью, меж глазами пядя мерная, меж ноздрями калена стрела»⁵; или в предметах, с которыми сравнивается величина частей его тела: «а голова у татарина как пивной котел, а глазища у татарина как кислой пирог»⁶, «голова — лохань, нос с локоть»⁷, голова — воротовой котел, сам похож на чучело⁸, «иосище как палка дровокольная»⁹, туловище «будто куча сена, несметная»¹⁰, голова с овин¹¹; или в количестве, густоте и выразительности тех увеличительных форм имен существительных, которые обычно более всего нагромождаются именно около этого героя: «иожище как бы лыжища, ручище да как бы граблище»¹², «ушища у него, как царски блюдища, ручища у его, как будто граблища, ножища у него словно качинница»¹³, «к царице сидит он лицинишом, а к царю сидит он хребтинишом»¹⁴, или в различных проявлениях и формах его засилья и в различных рефлексах окружающей резонирующей среды: царя Константина Атаульевича «сковали железами немецкими, Опраксию в полон взяли»¹⁵, «Владимира в полон, в тюрьму сажил»¹⁶, «к царю сидит хребтинишем, к царице лицинишем»¹⁷, князя Владимира «в замки сажил»¹⁸; иногда «держит Владимира на кухне повором»¹⁹, царицу оставляет при себе: «Анастасию королевичну при себе имел и сидел с ней в зале, зале хорошее»²⁰, чаще наглость Идолища в этом случае выражается более грубо: «на коленях держит царицу-то Белолобиху, по локоть-то держит

¹ Гильфердинг, № 48

² Ончуков, № 20.

³ Григорьев, № 90.

⁴ Там же, № 323.

⁵ Гильфердинг, № 186.

⁶ Там же, № 144.

⁷ Там же, № 48.

⁸ Григорьев, № 349.

⁹ Киреевский, т. IV, стр. 23, 28.

¹⁰ Тихонравов-Миллер, № 13

¹¹ «Былины новой и недавней записи, приложения», № 9.

¹² Григорьев, № 112.

¹³ Ончуков, № 20

¹⁴ Гильфердинг, № 196 Эпитеты Идолища всегда с тенденцией устраниения великое — Гильфердинг, № 186, Григорьев, № 90, Гильфердинг, № 4; страшное — Гильфердинг, № 4; проклятое — Киреевский, т. IV, стр. 22, поганое — Ончуков, № 20 и другие.

¹⁵ Григорьев, № 112

¹⁶ Там же, № 349

¹⁷ Гильфердинг, № 196.

¹⁸ Григорьев, № 418.

¹⁹ Марков, № 69.

²⁰ Григорьев, № 349.

руки в пазухи»¹. Идолище запрещает просить милостыню, «нет от него четья-петья церковного, звоиу колокольного». «святые образы были поколоты, в черны грязи были потоптаны, да в божьих церквах там коней кормят»². В резонации обычи крас-ки безнадежности и отчаяния: все от Идолища отступились, ни-кто не смеет встать «в супор ему», Иваннше, которого былина делает также не малым богатырем³, и тот не посмел ему «в супор слова молвити»⁴. Владимир беспомощно подчиняется, «слезами уливается»⁵, «неце говорить не смет»⁶. Там, где Идолище пред-ставляется наезжим иасильником, он посылает обычные ярлыки с требованием и угрозами «под меч склоиить, под дым спустить, головушки повырубить»⁷. В Киеве в это время ужас и трепет «Тут Владимир князь ужахнулся, приужахнулся да и закручи-нился»⁸.

В этой былине эффект неожиданности, несомненно, усиливает-ся переодеванием Ильи каликой, и этот момент поведения Ильи почти никогда не опускается. Даже там, где благодаря изменениям в других частях былины переодевание совершенно не подходит и даже противоречит создавшейся ситуации, все же оно сохраняется при всех ииогда вытекающих отсюда натяжках и нелепостях. Естественно, была такая предусмотрительность Ильи при встрече с каликой в поле, в целях наиболее удобного и незаметного проникновения в город, где засел насильник. Но былина в применении переодевания не ограничивается этим слу-чаем, Илья переодевается ииогда до встречи с каликой и уже по-том на пути к Идолишу встречает Иваннше и берет у него клюку в 90 пуд⁹; ииогда, уже зная все об Идолище, Илья встречает калику только для переодеванья¹⁰; ииогда уже в городе Илья ищет калику, чтобы взять у него клюку¹¹; ииогда Илья переоде-вается уже пред самым крыльцом терема.

«Тут вдруг приехал сильный могучий Илья Муромец,
Приехал же, стал ко красну крыльцу;

¹ Марков, № 69, стр. 356; то же, Киреевский, т. IV, стр. 19, то же, Григорьев, № 323, т. III, стр. III; № 418, т. III, стр. 620; еще грубее: Ончуков, № 20, стр. 89.

² Гильфердинг, № 48; Киреевский, т. IV, стр. 22.

³ «Клюшка у него сорок пуд». — Гильфердинг, №№ 48, 144; Тихо-нравов-Миллер, № 13; Григорьев, № 112, «подорожная «дубина де-вяносто пуд без единого». — Тихонравов-Миллер, № 113; «гуна на нем в пяти сот пуд, шляпа в тридцать пуд, костыль сорока сажень». — Тихо-нравов-Миллер, т. I, № 5.

⁴ Гильфердинг, №№ 232, 4; Тихонравов-Миллер, т. II, № 13.

⁵ Марков, № 43, стр. 216.

⁶ Ончуков, № 20, стр. 89.

⁷ Григорьев, № 323.

⁸ Рыбников, № 6.

⁹ Там же.

¹⁰ Гильфердинг, № 106.

¹¹ Марков, №№ 43, 44.

Он оделся же сам даже каликою,
Он каликою оделся и прохожею»¹

Однажды в поле, повстречав Перегритище, Илья сразу без всякой причины просит его платье и только потом «под облакой» завиднелось Идолище, с которым он и должен был сразиться и опять непременно в каличьем платье². Иногда уже переодевшись, Илья еще ничего не знает об Идолище, и все же непременно в таком переодетом виде направляется в кабаки царские; там кутит с голями, закладывает свой крест и лишь потом, по просьбе Владимира³, или без этого, сам, своей волею⁴, приходит к княжескому терему, просит милостыню и совершает свою обычную расправу над Идолищем. Иронический разговор Ильи с Идолищем о еде почти во всех вариантах сохраняется неизменно, варьируясь лишь в стилистических частностях. Идолище кушает по семи пудов, пьет по целой кадке⁵, хлеба ест по три печи печеных, «семь печей калачей да сорок мякушечек»; вина пьет по три ведра мерных⁶, «по бочке пью пива пьяного, по лебедю закусываю»⁷, «по быку семи-летнему»⁸, «по быку стороблевому»⁹, «ел по три коровы яловицы, да по три ведра пива я пью»¹⁰, «по семн пудов хлеба ест, ест по три быка яловица»¹¹. Насмешка Ильи сохраняется почти неизменной, лишь изредка обжорливая корова батюшки, с которой сравнивается Идолище, заменяется крестьянской свиньей¹², собакой¹³, кобылой¹⁴, лошадей¹⁵.

Былина кончается расправой над Идолищем: Илья обычно убивает Идолище шляпой¹⁶, кивером¹⁷; иногда встряхивает его выше буйной головушки за желты кудри¹⁸; убивает клюкой¹⁹, колпаком²⁰, саблей²¹, шапочкой и саблей²²;

¹ Григорьев, № 349, т. III, стр. 248

² Рыбников, № 24

³ Григорьев, № 355.

⁴ Ончуков, № 20.

Гильфердинг, № 22.

⁶ Там же, № 48.

⁷ Тихонравов-Миллер, № 13.

⁸ Рыбников, № 130.

⁹ Григорьев, № 112.

¹⁰ Гильфердинг, № 196.

¹¹ Рыбников, № 120, ср. Афанасьев, № 174

¹² Гильфердинг, № 106.

¹³ Там же, № 218; Ончуков, № 20.

¹⁴ Афанасьев, № 174; Киреевский, т. I, стр. XXI; Тихонравов-Миллер, т. I, стр. 22.

¹⁵ Гильфердинг, № 218.

¹⁶ Там же, № 232; Григорьев, № 418; Рыбников, № 6; Марков, № 43; Тихонравов-Миллер, т. I, стр. 22; Афанасьев, № 174; Киреевский, т. I, стр. XXI, XXXIV; Киреевский, т. IV, стр. 22; «Быльны новой и недавней записи», №№ 3, 4, приложения, № 9.

¹⁷ Гильфердинг, № 106.

¹⁸ Там же, №№ 144, 178, 218.

¹⁹ Рыбников, № 24; Гильфердинг, № 4; Григорьев, № 355 (предварительно вытащив его из комнаты).

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

²¹ Марков, № 92

²² Григорьев, № 349.

«Повывел татарина во чистое поле,
Ай тронул его единой рукой,
Ай только татарин ведь жив бывал»¹

берет за ноги и «туловом» его перебивает татар², голову вывозит за город и втыкает на железный прут³. В одном варианте в решительный момент, когда Илья уже кинул шляпу, его схватывают и заковывают «в немецкие железы», Илья взмолился спасу, и тогда уже «порывал, полюмал цепи железные», прибил всех и «выкидывал тулова окошецком на улоцку»⁴. Былины об Идолище поганом почти всегда кончаются последним ударом Ильи

«Увалилось Идолишшо проклятое
Да и прямо увалилось простенком вон
И тут же Идолишшу славы поют»⁵.

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

«Тут по три дня было ликование
Про старого казака Илью Муромца
Что убил Идолище поганое»⁶

Очень редко вариант досказывает былинную вторичную встречу с каликой и разменом платья⁷.

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

¹ Гильфердинг, № 186

² Там же, №№ 196, 186, 48, Тихонравов Миллер, т II, № 13

³ Григорьев, № 355

⁴ Там же, № 212, осложнение произошло, очевидно, из путаной реминисценции из былин «Илья и Калин» и под

Григорьев, № 323, Гильфердинг, №№ 120, 196, 245 332, Рыбников, №№ 6, 62, 140, Гильфердинг, № 232 и др

⁶ Рыбников, № 24 В варианте, где дело происходит в Идольском царстве, Илью чествуют горожане — Рыбников, № 87

⁷ Гильфердинг, № 48, Григорьев, № 112

Былина об Идолище иногда осложняется эпизодом ссоры Ильи с князем Владимиром. Нетрудно заметить, что эта часть втянута былинной как новое выражение обычной предварительной недооценки героя, чтобы потом раскаянием резонирующей среды еще более обострить впечатление. Причины ссоры безразличны для заданного этому эпизоду смысла и в двух вариантах одной и той же сказительницы Крюковой они неодинаковы. В одном случае «бояре кособрюхне» насажали на Илью, что он похвалялся выжить Владимира; это и вызывает гнев Владимира¹. В другом варианте, Владимир, созывая пир, не пригласил богатырей. Илья, назвавшись Никитой Залешаннином, пришел к Владимиру и, посаженный неочестливо, высказал свой упрек и удалился:

«Ай спасибо, князь, все за приглашеньце!
У его есть-то там много бояр есь всех;
Ишше будут поправлятьче то когда все пригори»²

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

В тех вариантах, где к былинке присоединяется эпизод с голями³, очевидно, имелась в виду неожиданность появления Ильи, как раз когда его не ждут и как раз тогда, когда он более всего нужен. Эффект получается тот же, что и при эпизоде ссоры с Владимиром. Переодетый в каличье платье, Илья заходит в кабаки царские, кутит с голями, закладывает свой крест в 500 рублей. Крест делается известным Владимиру. Тот узнает его обладателя — Илью: «А просветило тут веть ноньце красно солнышко, провещается добрый молодец». В большой радости и надежде Владимир бежит в кабаки, слезно рассказывает Илье о засилье Идолища: «на завтра-то мне да смерть назначена». Илья переодевается в худшее платье и идет к Идолищу⁴; иногда эпизод с голями, являя при этом смысл ссоры с Владимиром, опять подчеркивает беспомощность Владимира и значительность и надобность Ильи, обиженные Илей чумаки-человальники идут с жалобой к Владимиру, но Владимир оказывается сам беспомощным и ждет Илью: «я што же ноньце могу ище делать? Миня у самого да на дому беда»⁵.

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

¹ Марков, № 43

² Там же, № 44.

³ Гильфердинг, № 232; Рыбников, № 140, Гильфердинг, № 245; Григорьев, № 255; Ончуков, № 20

⁴ Григорьев, № 355.

⁵ Ончуков, № 20.

Алеша Попович и Тугарин. В этой былине меняется история появления Алеши у Владимира: в одних вариантах Алеша с Екимом выезжают из Ростова, на дороге им попадается росстань с надписями, указывающими три пути в разные города. Алеша и Еким выбирают Киев и едут туда; в других былинах росстани нет. В былине записи Богораза¹ Алеша приезжает, потому что прослышал о беде над Киевом: «покорился Киев Тугарину». В другой былине Алеша во время угощения Тугарина уже оказывается сидящим на своем месте за печкой (приезда нет)².

В одной из былин Рыбникова³ Владимир просто зазывает Тугарина к себе, как диковинного обжору. Среди гостей Владимира находится и Алеша. В большинстве былин росстань сохраняется, причем она в этом сюжете иногда и не имеет обычного характера грозного предостережения. На надписях указаны только названия городов, выбор между ними производит Алеша и Еким не по богатырским мотивам. Однако есть и такие варианты, где росстань сохраняет свой грозный смысл: в былине Григорьева (№ 212) дается такая мотивировка решению ехать в Киев:

«Нам то тут, ребята, идти ехать,
Идти ехать, да нам живым не быть;
Как живым не быть, так тут ехать!»⁴

В былине Кирши Данилова⁵ дается двойной бой Алеши с Тугарином: сначала в поле, потом в Киеве у Владимира. Росстань предшествует первому бою. У Маркова (№ 47) бой только в поле. И в том и в другом случае — у Кирши Данилова и у Маркова — перед боем в поле Алеша переодевается каликой. Тугарин принимает Алешу за калику, спрашивает, не видал ли тот Алешу и грозит при встрече заколоть его копьём, спалить огнем. В одном варианте Григорьева⁶ Тугарин представлеи в виде нахвальщика с угрозами. У Кирши Данилова есть еще одна очень интересная деталь. Перед боем с Тугарином Алеша бьет об заклад в том, что он одолеет Тугарина. Все гости Владимира кладут за Тугарина, один только Владыка черниговский подписывал за Алешу:

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

¹ «Былины новой и недавней записи», № 39.

² Григорьев, № 334.

³ Рыбников, т III, стр. 21.

⁴ Григорьев, т I, стр. 618.

⁵ Сборник Кирши Данилова, под редакцией П. Н. Шеффера, № 19.

⁶ Григорьев, № 334.

Таковы особенности разных вариантов этой былины. Как их осмыслить?

В тех былинах, в которых ростань не имеет обычного предостерегающего значения, конечно, эта частность только напрасно обременяет изложение. Поэтому некоторые варианты совершенно опускают ее, а в других она приобретает свое постоянное значение подготовки, как указание на «неминуемую» гибель («убиту быть»). Прекрасная во всех отношениях запись Богораза¹ не имеет роستاني, в цельной и законченной былине Григорьева (№ 334) тоже ее нет, в другой былине Григорьева (№ 212) ростань придан свойственный ей художественный смысл.

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

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

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

«Все присутствующие на пиру князя, бояре, купцы, недоумевает Вс. Миллер, — на стороне чужого насильника, любовника из княгини, а не на стороне русского богатыря, за которого ручается только владыка черниговский»². Так что же из этого? Они на стороне Тугарина не потому, что морально ему сочувствуют, а потому, что убеждены в превосходстве его силы: они сами подавлены этой силой и, конечно, думают, что она вообще неодолима. Ставка за Тугарина говорит только о том, что победа Алеши казалась невероятной (хотя бы она и была желательна).

¹ «Былины новой и недавней записи», № 39.

² Вс Миллер, Очерки, т. 1, стр. 437.

Добрыня и Змей. Былина о бое Добрыни со Змеем очень осложнена сказочными мотивами, имеющими свою специфическую эстетическую окраску и привлекательность, и часто в своих деталях окрашивается направленностью сказочной внебогатырской фантастики, тем не менее ее главная сосредоточенность около героя-богатыря и его богатырского победного подвига очевидна. При всем исключительном непостоянстве и невыдержанности отдельных ситуаций и картин, былина в архитектурном расположении и соотношении частей везде сохраняет основную заинтересованность интригующим столкновением Добрыни со Змеем и выдвигает это похождение Добрыни как главную магистраль рассказа, оставляя все остальное на положении второстепенных равнозначных аксессуарных деталей.

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

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

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

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

³ Гильфердинг, №№ 5, 148, 157; № 289, стр. 38, Рыбников, № 25

⁴ Там же, № 79.

иногда Добрыня сам просится на Пучай реку¹ Есть варианты, где на Пучай-реку Добрыню посылает князь Владимир Это всегда происходит на пиру и делается в форме особого вызова к опасному делу, от которого сторонятся другие богатыри и за которое берется один лишь молодой Добрыня² Для усиления строгости момента при этом делается особая запись на бумаге, чтобы Добрыня не отказался от своих слов

«Говорил то Владимир князь да таковы речи
Уж ты гой еси, Олешенька Попович!
Ты бери ко все чернил бумаг,
Ты пиши-тко с Добрыней записи ветикья
Во хмелинушки Добрыни захлыснулось³
Чтобы завтра Добрыня не попетилсс»⁴

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

«Ты ни малу себе шуточку нашутил то
Там много дородных добрых молодцев приезживало
А как русских-то сильных могучих все богатырси
А назад ни один не приезживал»

Далее угрозы о земле Сорочинской⁵ Очень нередко в качестве повода к недооценке подчеркивается молодость Добрыни В варианте Тихонравова-Миллера (№ 21) отец Добрыни, Никита Романович, уходит в монастырь и оставляет за себя Добрыню⁶ На это Владимир недоверчиво замечает

«Он малешенек ишшо и глупешенек,
Глупешенек — только грех юдов»

Тем не менее Никиту Романова отпускает, а Добрыня вырастает до 15 лет, сердце в нем «возъярилося», могучие плечи «расходилися», и он просит себе коня богатырского «съездить далече во чисто поле, пострелять гусей, лебедей» Матушка опять его предостерегает «Ты матешенек еще и глупешенек Потерять тебе будет буина голова», но все же после большой настойчивости Добрыни отпускает со напутствия новыми предостережениями об опасных струях на Днепре реке Чаше рассказ о молодости, отме-

¹ Жарко купаться» — Гильфердинг № 123 «охотиться» — Гильфердинг, №№ 59, 64 В былинне Маркова № 100 Добрыню от купания остерегает Илья Муромец

² «Притулятся старший за среднего средний за младшего» и пр. — Марков № 73 Труды Музыкально-Этнографической комиссии, материалы А В Маркова, № 12, Григорьев, № 52, Марков № 112 и др

³ «Похвастал» — примечание Маркова

⁴ Марков, Беломорские былины № 73, стр 373, ср еще Труды Музыкально-Этнографической комиссии 1 Материалы А В Маркова № 12 «З писали они записи великие, закрепили они князем то Владимиром» А В Марков усматривает здесь состоявшееся пари См его «Из истории русского былинного эпоса», выт II стр 21

Марков, № 73 и др

⁶ (р былины о Михайле Даниловиче

тив моменты удалства Добрыни-мальчика¹, заканчивается его просьбой к матери (реже к отцу) отпустить его в поле поляковать. Мать говорит ему, что он молод и зелен, но после колебания отпускает Добрыню с уверениями и просьбами не купаться в реке².

В описании змея обычная гиперболизация и устрашение

«А не темна туча да покатилося,
Как не облоко да навалилося,
Налетело змеишо да зло Горынище»³

Змей бывает о трех головах или хоботах⁴, о восьми⁵, о двенадцати⁶, о тридцати⁷. Иногда змей носит общие черты с Тугарином⁸. Вопреки своим угрозам дымом задушить, искрой засыпать, огнем сжечь, водой залить, хоботами задавить, унести, сожрать и пр., Змей иногда бьется вооруженный саблями, копьями и пр.⁹ Обычно название Змея дается в форме увеличительной: змеинище, змеище, горынище, горынище, иногда притвгалище¹⁰, змея лкая Горыничата¹¹.

Добрыня в момент нападения оказывается беззащитным. Мотив купанья, когда Добрыня находится посреди реки, радостный и безоружный, утилизируется былинной, как новое обострение опасного момента и новое увеличение заслуги богатыря победителя. Добрыня выезжает иногда вооруженным (лук, стрелы, палица, копье, сабля, латы)¹², иногда он, действительно, бьет змея палицей¹³ или саблём¹⁴, но гораздо чаще в нужный момент при нем оружия не оказывается. Добрыня, вышедши из воды, не находит ни коня, ни сабли, иногда причина такого отсутствия объясняется трусостью испугавшегося и ускакавшего парубка¹ (резонанция),

¹ «Руку, ногу вывернет» и пр., ср. былинку о Василье Буслаеве

² Киреевский, т II, стр. 40, Григорьев, № 19, Сборник Кирши Данилова, № 45, стр. 147. «Былины новой и недавней записи», № 21, Марков. Из истории русск. был эпоса, приложение, №№ 1, 3, 4, Григорьев №№ 342, 408, 87, Ончуков, № 59, Марков, Беломорские былины, № 5, нескладно перепутаны мотивы пира, похвалы и мотивы детства, благословение матери повторяется два раза

³ Григорьев, №№ 342, 408, ср. обычные сравнения змея с тучей, с громом, с дождем

⁴ Гильфердинг, № 79, Григорьев, № 370

Гильфердинг, № 123

⁶ Гильфердинг, №№ 5, 148, 157, Киреевский, т II, стр. 24—28

⁷ Тихонравов-Миллер, т II, № 21 и др.

⁸ Бумажные крылья и пр., Тихонравов-Миллер, № 21

⁹ Там же

¹⁰ См., например, Киреевский, т II, стр. 24, 41 и другие, Гильфердинг, № 227

¹¹ Гильфердинг, т II, № 185. Эпитет «лютый» см. Киреевский т II, стр. 41, 17, 18, 23, 42, 43, 60—107 и др.; Григорьев, № 104

¹² Гильфердинг, №№ 59, 64, 79, 123, 93; о вооружении ничего нет; Кирша Данилов, стр. 147

¹³ Гильфердинг, № 93

¹⁴ Марков, Из истории русск. был эпоса, приложение №№ 2, 3

¹⁵ Гильфердинг, №№ 59, 64 и др.

иногда объяснения отсутствуют¹. Добрыня спасается шляпой греческой², камнем³, песком⁴. В качестве оружия иногда применяется плетка, иногда согласно наказу матери предназначенная для боя и имеющая волшебное значение⁵, в других случаях утерянная таинственное значение и применяющаяся как простое оружие, которым оказалось возможным «змея застегати до смерти»⁶.

Аксессуары былины чрезвычайно разнообразны. Охота и купанье Добрыни происходит то на Пучай-реке (большинство вариантов), то на Днепре-реке, то на море. Змей живет у Сорочинских гор, у Тугих гор, Пещерских гор, Пещарымских гор, у камышка Алатыря, у камня Самофира⁷, Саворских гор⁸, у реки Кострюхи, Сафат-реки, Израй-реки, Ердан-реки, Плакун-реки.

Племянница (или сестра) князя Владимира называется Забава Путягишна, Марфа, Марфида Всеславьевна, Апраксия, Настасья. Отец Добрыни или князь, или купец, жив он, или умер, мать носит различные имена⁹.

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

* *

*

Кострюк Матрюк. Одни варианты песни о Кострюке Матрюке в начале имеют рассказы о смерти жены Грозного и о женитьбе его на Марье Темрюковне¹⁰, другие рассказы о смерти жены те-

¹ «Былины новой и недавней записи», № 21; Марков, № 73; Гильфердинг, №№ 79, 148, 157.

² «Колпак с песком» — Григорьев, № 114, «колпак земли Греческой» — Гильфердинг, №№ 5, 148, 157 и др.; «пуховый колпак» — Григорьев, №№ 302, 408; «Былины новой и недавней записи», № 21.

³ Марков, № 73; Григорьев, № 87.

⁴ Григорьев, № 52; Кирша Данилов, № 45; Тихонравов-Миллер, № 21.

⁵ Гильфердинг, №№ 5, 148, 157; Марков, № 73.

⁶ Гильфердинг, №№ 59, 64; Марков, № 73. Плетку заменяет шляпа — Тихонравов-Миллер, № 21, Гильфердинг, № 191: «богатырская плетка сорок пудов».

⁷ Григорьев, № 408.

⁸ Там же, № 218.

⁹ Именные и топографические особенности отмечены в статье Маркова «Из истории русского былевого эпоса», выпуск 11, стр. 1—41.

¹⁰ Вс. Миллер, Исторические песни русского народа XVI—XVII вв., №№ 27, 28, 29.

ряют, а в рассказе о женитьбе часто сокращают подробности (выбрасывают сватовство Грозного, его путешествие в чужие земли, о приданом, о пышности его свадьбы) ¹; третьи — не имеют никакого следа женитьбы. Кострюк является ко двору царя как обычный нахвальщик, вызывает поединщика, угрожает за щитом пройти всю Москву ²; четвертые — окончательно путаются: в них есть указание на пир, как на свободное торжество, где присутствует и Кострюк, но Кострюк, однако, держит себя как иасильник, хвастает, угрожает подчинить себе всю Москву ³; пятые — говорят о враждебном наезде Кострюка вместе с купавой крымской: они раскидывают у Москвы шатры, шлют посла с угрозами и требованиями поединщика, царь пугается, приглашает их на пир, иногда они сами сразу являются к Ивану Грозному.

Обстоятельства появления русского богатыря, противника Кострюка, тоже неодинаковы: иногда после похвалы и требований Кострюка Иван Грозный заставляет Никиту Ромаиовича трубить в трубы, вызывать желающих ⁴, иногда это делает сам Грозный ⁵, в нескольких вариантах «супротивничка» Кострюку выискивают неназванные послы, посланники, слуги верные ⁶, иногда это делает какой-то Федька дьяк ⁷; есть вариант, где сам князь (Михайла князь Московский) вызывает борцов письмами ⁸, вдова Аксинья в качестве борцов называет своих сыновей ⁹. Иногда поисков и вызова нет, борцы являются сами ¹⁰, иногда Кострюк сам бежит на съезжий двор ¹¹; сам царь называет, выставляет борцов ¹². Противниками Кострюка бывают: Потанюшка Хроменький, Васенька Хроменький, Илеюшка, три брата Андреи Андреевичи, Андрей, Потаней, Абросимка, Федька, Федька и Михалка и др., иногда имени нет, называется просто крестьянский сын ¹³.

В с. Миллер, Исторические песни русского народа XVI—XVII вв., №№ 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44—48, 58 (Иван Грозный отдавал дочь. Пир); 63 (проза); 64—68, 70, 72, 73 (женитьба есть, но борьба не на свадебном пиру, позднее), 74, 75, 76 (см 73, 77, 78, 80, 82, 84, 88—91 (упоминание о женитьбе есть, борьба позднее)).

² Там же, №№ 50, 60, 69 (нет Ивана Грозного), 85, 87 (Грозного нет).

³ Там же, №№ 71, (проза. Пир без женитьбы), 79 (свадебный пир, угрозы), 81 (на пиру угрозы), 83 (пир без женитьбы), 74 (угрозы при сватовстве), 75 (то же), 78 (на пиру угрозы).

⁴ Там же, №№ 30—32, 35—38, 40—42, 44, 45, 48, 49, 66, 67, 84 и др.

⁵ Там же №№ 33, 34, 37.

⁶ Там же, №№ 47, 60 (нашли их пьяными), №№ 62, 71.

⁷ Там же, № 51.

⁸ Там же, № 50.

⁹ Там же, № 55.

¹⁰ Там же, №№ 43, 46, 52, 53, 54, 58, 59, 61, 63, 64 и др., 69, 70, 73, 79, 80, 81, 83, 88, 89.

¹¹ Там же, № 57.

¹² Там же, № 68.

¹³ Там же, № 82.

Во всех вариантах главная часть одна и та же — победа Потапюшки (или его заместителя) над зазнавшимся Кострюком. Все варианты разрабатывают то, что относится непосредственно к этому поединку. Гиперболическое описание силы врага¹, его дерзкое самохвальство, видимая иезвзрачность русского богатыря, действительного героя, — это такие черты, которые, как мы видели, превратились в эпический шаблон. Эти характерные для богатырского сюжета особенности сохранены во всех вариантах, хотя как подробности, далекие от темы поединка, легко или искажаются или выпадают совершенно.

Таким образом, все построение *былины* сконцентрировано вокруг ее главного героя, а он сам существует здесь только в своем богатырском подвиге. В *былине* нет никаких отходов за пределы этой главной темы². Вся действующая среда и все эпизоды, весь пафос *былины* направляются в одну точку скрещения сил двух противников и на исход их непродолжительной борьбы. Герой в *былине* — единственный объект самостоятельного и самодовлеющего интереса и любования, все остальное приобретает смысл только в приложении к нему и через него, на его победоносном ударе фиксируется все напряжение, весь восторг и воодушевление всей *былины* от начала до конца.

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

¹ См., например, В. С. Миллер, № 68 «он триста скамен повалил, полтретьста бояр подавил, кому руку, кому ногу изломал и кому-то буйну голову сорвал», № 71 «триста скамей повалил, семьсот гостей задавил, да двести удалых молодцов», № 72 «полтораста бояр, пятьсот казаков», № 69 «семьсот казаков забирал, восемьсот татаринцов, девятьсот удалых добрых молодцов» и т. д., в каждом варианте свои цифры. Под ногами Кострюка «переклады гиблются, переходы колыблются, ступеньки подгибаются» (51), «защипал он по змеиную, заревел он по звериному», № 80 и др.

² Категоричность наших суждений исключает явно другие варианты.

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

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

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

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

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

«Сам как спускался с добра коня,
Рвал левой рукой сырой дуб,
Сырой дуб крякновистый,
Привязывал ко левой к булатней ко стремяны;
Тут опять рвал правой рукой
Сырой дуб крякновистый,
Брал как он да во праву руку;
Напустился на бурзов поганых на татаров,
Куда едет и машет, туда улица,
Перевернет перемахнет — переулочек» и т. д.³

В последнем случае иногда происходит особенное сгущение движений и состояний, глагольные стержни учащаются, сплетаются, образуют единую массу то рядоположных, то пересекающихся, то сливающихся пятен и линий, и повествование становится почти описанием, динамика оказывается на рубеже и частью как бы пе-

¹ Тихонравов-Миллер, т. II, № 1.

² Рыбников, № 127, т. II, стр. 140

³ Там же, стр. 150

переходит в статику. Таковы картинки седлания коня и иногда стрельб из лука (последнее реже и слабее)¹

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

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

Если при общей стремительности рассказа в былинах все же находят звенья замедленного темпа, то это является несомненным показателем наиболее близкой художественной заинтересованности именно данными моментами и положениями, а это, в свою очередь, очевидно, определяется общей главной направленностью сюжета. И в тех былинах, которые мы здесь имеем в виду, замедленные места как раз относятся только к обрисовке удалства и ратной силы героя. Таковыми являются прежде всего изображения «поездки» богатырей, седлание, посадка, быстрота коня. Былина любит и ласкает каждую принадлежность богатырского убранства, и каждую иголочку и бляшку, как и всего самого героя, представляет в отменно-идеальном свете. Отсюда ласкательные формы: «Кидал потички на потички, войлочки на войлочки», черкасское седельшко³, седелко⁴, сивушко-бурушко, уздица тес-

¹ Именно эти места квалифицировались не раз как прием описания через повествование. См. А. Н. Сиротинин, Беседы о русской словесности, 1913, стр. 223—235.

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

³ Сорокинское описание, Рыбников, т. II, стр. 147—148, 174 (об Илье, Добрыне, Дюке и пр.) 187, 198—199, 235—236 ср. стр. 453 и др. Рыбников, т. II, стр. 147, 56, 403.

⁴ Рыбников, т. II, стр. 453.

бянная¹, клал он стрелочку в подзолоточку², пряжицы, шпенечники³ и т. п.

Отсюда — отменно-идеальные черты каждой принадлежности богатырского убранства: подпруги — чистого серебра, пряжечки липильки красного золота, стремяна булата заморского, шелк шихмаханский, «шелк-то не рвется и не трется, булат-то не ржавеет, красное золото не мидиет, чисто серебро не зелизнет»⁴. Заметим, что и здесь, кроме задерживающего и выделяющего накопления мелких и дробных движений героя, былина в тех же целях к полному эффекту очарования прерывает развертывание движений и событий, чтобы и здесь осветить героя любимым приемом эмоциональной резонанции со стороны специально вводимых для этой цели персонажей.

«У Ильи конь бежит, да как сокол летит,
Реки, озера промеж ног берет,
Хвостом поля укрываются
Старши богатыри дивуются.
— Нет на поездку Ильи Муромца!
У ево поездочка да молодецкая,
Вся поступочка да богатырская!»⁵

Или

«Видели молодца на коня да сядучись,
А не видели добра молодца поедучись,
Одна куревка прокурила,
Куда поехал удалый добрый молодец»⁶.

Кроме этого, места замедленного темпа падают на описание угрожающей силы и наружности противника. Наружностью действующих лиц богатырская былина вообще не интересуется⁷, но здесь, в подготовке будущего эффекта победы, ради нагнетания интригующей тревоги, в повествование внедряются описательные угрожающие контуры Соловья, Идолища, Тугарина, Змея Горыныча или обложившей город рати. Здесь развитие сюжета чаще всего осложняется наибольшим количеством полуописательных пятен⁸.

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

¹ Амосов о Добрыне, Рыбников, т II, стр. 376

² Антонов о Добрыне, там же, стр 404

³ Там же, стр 453 и др

⁴ Рыбников, т II, стр 147, 148

⁵ Киреевский, т I, стр 80

⁶ Рыбников, № 127, т II, стр. 142

⁷ Ср иное в былинах о Чуриле, где наружность имеет ближайшее отношение к заданию

⁸ См выше об изображении противника и о состоянии подавленной резонирующей среды

обозначать наибольшее обострение творческой заинтересованности

Соотношение диалога с повествовательно-монологической речью по разным вариантам не совпадает. Однако диалогическая разработка распространяется преимущественно лишь на определенные места сюжета. В былине об Илье и Соловье Разбойнике это бывает: 1) в эпизоде приключения Ильи под городом Черниговом¹ и других функционально заменяющих его картинах (встреча с разбойниками и пр. см. выше). В сценическом изображении дается встреча Ильи горожанами и переговоры с ним, выражающие признательность и удивление пред его подвигом; здесь же в устах горожан описываются опасности дороги; это дает возможность сопровождать описание соответствующими резонационными ламентациями. 2) Диалог входит в эпизод проезда Ильи у терема Соловья. Догадки дочерей Соловья, кто кого ведет: Соловей мужика или мужик Соловья — даются в раскрытой сцене, в живом обмене реплик. 3) Наконец последняя, заключительная часть быliny: недоверие в Киеве, протест Ильи, демонстрация силы Соловья и пр. почти всегда целиком развивается в непрерывной смене восклицаний, взаимного столкновения недоумевающих или негодующих реплик, всегда направленных к выделению героя.

В былине об Идолище в диалогической разработке находим: 1) встречу и разговор Ильи с каликой; разговор целиком наполнен ламентационным описанием засилья Идолища (см. выше); 2) разговор Ильи с Идолищем (об обжорстве Идолища, о корове и пр.; направленность сцены см. выше). В былине об Алеше и Тугарине этому аналогична сцена между Тугарином и Алешей. В былине о Добрыне и змее сценически разработаны ламентации² перед поездкой Добрыни. Встреча Добрыни со змеем всегда сопровождается угрозами и сценкой надменного самохвальства змея. В песне о Кострюке особые диалогические сцены отданы самохвальству и задору Кострюка и заключительным словам удовлетворения за посрамление наказанного Кострюка (слова Марьян Темрюковиы и ответ Грозиого).

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

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

Эмоциональная настроенность, дающая тон рассказу и оценку происходящему, сказывается исключительно в наглядном обнаружении чувств резонирующих действующих лиц и иногда в стилистических способах обозначения и описания вовлекаемых в рассказ лиц и вещей. На это выше, в разных местах, по ходу общего изложения, обращалось внимание. Несимпатическое отноше-

¹ Кидошем, Себежем и пр.

² Матери Добрыни или других лиц.

ние к врагу вызывало такие эпитеты, как Идолище «поганое», Идолище «проклятое» и пр. Увеличительные имена здесь применяются не только в оттенение увеличения, но и для выражения пренебрежения и отвращения: Идолище, притугалище, горынчище, хребтинище, лицинище, лоханище и др. И наоборот, ласкательные имена дают тон теплой ласки: бурушка, Илюшенька, Алеша и пр.

Печать общей симпатии к герою проявляется и в том, что ему, кроме богатyrства, по ходу рассказа, в составе аксессуарных деталей, придаются всегда те черты, которые, очевидно, дороги самому рассказчику и вообще являются для него желанными. Например, серьезный автор придает герою черты «вежества» и солидного благообrazия; ухарски беспечный и разгульный — дает черты вольного удалства. В составе таких красок почти в каждом варианте всегда сказывается личный вкус сказителя. Даже одно и то же лицо принимает на себя различные и противоположные качества в зависимости от того, какими симпатиями и взглядами была охвачена та среда, в которой жил и передавался данный сюжет.

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

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

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

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

¹ Рыбников, № 7, т. I, стр. 37.

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

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

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

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

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

II

При одинаковой общей направленности, былины о богатырских подвигах сильно разнятся и обособляются друг от друга по своим сюжетам. Объяснить происхождение этого разнообразия одними целями эстетического воздействия не представляется возможным. В самом деле, почему Соловей Разбойник должен быть непременно лесным жителем, почему его орудием должен был быть свист, почему Добрыня непременно должен иметь состизание с Змеем Горынычем, а Алеша с Тугарином, почему в каждой из этих былин встреча противников должна состояться именно при данных обстоятельствах, а не иных, почему и откуда также постоянство в сохранении каждого сюжета, когда по общей направленности к прославлению героя отдельные элементы и ситуации могли бы заменяться взаимно, или бесконечно варьироваться

¹ Киреевский, т. I, стр. 35—36.

² В. С. Миллер, Исторические песни, стр. 215.

³ См. об этом у В. С. Миллера, Отголоски смутного времени в былинах, очерки, т. II, стр. 265—358.

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

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

в новых положениях, нисколько не меняя и не теряя главной цели общего задания. Этого, однако, нет.

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

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

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

случае, наряду с другими подобными ситуациями, она теряет прежнее положение единственности и незаменимости. Открывается свобода изменений, пропусков и равнозначных замен.

* *
*

Обратимся к примерам

Былина о Кострюке представляет для нас наиболее счастливый случай фактической иллюстрации раскрываемого процесса сюжетных изменений. Правда, и здесь мы не располагаем необходимой полнотой и документальностью восстанавливаемой исторической картины, давшей фактическую основу песенному сюжету. Кроме того, и здесь, так же, как и в других случаях, возникновение отдельных вариантов песни не имеет хронологической документации, и наша хронологическая линия в конце концов будет доказательна лишь по мере внутренней логической очевидности. Тем не менее, из всех былин о богатырских состязаниях (подвигах) былина о Кострюке в своем генетическом зерне представляется наиболее открытой. Имена действующих лиц. Кострюк Матрюк, Марья Темрюковна, Иван Грозный — находят себе ясные бесспорные исторические соответствия. События, рассказанные песней, женитьба Грозного и сопровождающие ее обстоятельства, в наиболее значительной части покрываются известными историческими фактами. Можно с наибольшей уверенностью признать поводом для песни какое-то посрамление приезжего черкашанина на состязании с русским борцом¹.

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

¹ Какой это был из братьев второй царицы Марии Темрюковны Матрюк ли, как это думают Вс Миллер и ИБ М Соколов, или Сакунтал, как это думает С Шамбинаго, — для нас здесь пока безразлично.

² Вс. Миллер, Исторические песни, №№ 27, 28, 29.

личестве приданого, об обратной поездке в Москву, упоминает о крещении Марьи Темрюковны и потом уже, в связи с хвастовством Кострюка на свадебном пиру, развертывает картину состязания¹.

Некоторые варианты, связав мотив о женитьбе Грозного с мотивом смерти его прежней жены и ее предсмертным завещанием не жениться на чужой стороне, раздваиваются в центральном интересе и впадают в неясности и неувязки. Песня, оберегая смысл и значение предсмертных предостережений и желая сохранить выдержанность общей концепции, ставит в центре рассказа судьбу и поведение Марьи Темрюковны и неуклюже связывает с нею эпизод единоборства с Кострюком. Таков вариант Миллера, № 27 — Киреевский, (т. VI, стр. 114.). Желая оправдать предсказания умершей благоверной царицы, песня, очевидно, ради этого сохраняет на Марье Темрюковне тень каких-то подозрений и, вместе с поражением Кострюка, заставляет царя расправиться и с самою царицей.

«Брал царь свою Марью Темрюковну
И вел он в далече чисто поле,
Стрелял он ей в ретиво сердце:
Тут ей и славу поют»²

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

«Как наш царь холост был;
Он брал из чужой земли
Молоду младу чекасьевну,
Ах и свет Марью Темрюзьевну
Он и много приданого взял —
Городов с пригородками,
Что и селки с приселками,
Он много гостей зазывал
Как все-то гости съехались» и т. д.³

Этот тип песни по вариантам бесконечно меняется в разных мелких деталях. Одни скажут о женитьбе, опустят о приданом, другие упомянут о посольстве или поездке на чужбину за невестой, иные представят Кострюка взятым в качестве приданого, иные, наоборот, представляют его отсутствующим и долгожданным гостем у давно уже повенчанных царствующим супругам. Есть вариант, где Кострюк присутствует как жених, за которого Грозный отдает «дочь большую»⁴.

В дальнейшем этапе художественной концентрации песня совсем забывает мотив женитьбы и подходит к состязанию удальцов

¹ В с Миллер, Исторические песни, №№ 33, 34, 35, 41, 67

² В с Миллер, № 28; Киреевский, т. VI, стр. 119.

³ В с. Миллер, № 90, ср. №№ 37, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 88, 89, 90 и 91.

⁴ Там же, № 58.

с самого начала, дав обычную подготовку неожиданности и эффекта в мотивах самохвальства и надменности Кострюка, пользуясь для этого обычной обстановкой княжеского пира:

«Заводился тут пир пированьишю,
Собирались гости честные почестные..
Еще тут Кострюк напивается,
Еще тут молодой наедается,
Еще тут Кострюк прирасхвастался,
Еще тут молодой разбахвалился
Да своей ли то силой богатырскою»¹.

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

Очевидно, фактические обстоятельства борьбы с Кострюком со временем утратили значение, интерес сосредоточился исключительно на состязании; причинная мотивировка возникшего единоборства стала безразличной, открылся путь перестановки функционально однозначных мотивов. Рожденная историческим обстоятельством и некоторое время существовавшая как историческое воспоминание песня со временем сохранила сосредоточенный интерес только к мотиву единоборства и дальнейшее существование и внутреннюю концентрацию продолжала исключительно в интересах этого главного мотива. Прежние, может быть, раньше интересные для ближайших поколений и осведомленной среды, фактические исторические детали теперь потеряли цену и были или совсем выброшены или, если оказались пригодными для целей связности и занимательности рассказа, нашли функциональное применение в аксессуарно-обстановочной периферии его. С другой стороны, забывая исторические подробности, песня пополнялась иными приемами художественной техники слагателя, всасывая в себя ходячие формулы его искусства. Так произошла путаница, потом окончательное забвение женитьбы Грозного: невеста превратилась в поленицу-купаву, а иногда и совершенно исчезла из песни; Кострюк, прежде шурин Грозного, оказался наезжим насильником.

¹ В. С. Миллер, № 49, стр. №№ 71, 83, 85.

² Ср. былины о Мамае, Батыге и под.

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

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

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

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

¹ С. К. Шамбинаго, «Песни-памфлеты» и «Песни времени Ивана Грозного»

² «О некоторых песенных отголосках...», Журн. Мин. нар. пр., 1913, кн. VII, стр. 4.

³ «Шурии Грозного, удалой борец Мамстрюк Темрюкович», там же, стр. 22

⁴ «Былины об Идолище поганом», Журн. Мин. нар. пр., 1916, стр. 5.

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

«И думывал подумывал калика переходя: —
Не дать Илье платьице, силой возьмет,
Силой возьмет да мне-ка бох набьет —
И втыкнул он клюшку волжанку
Во матушку сыру землю, —
И уходила та клюшка до коковочки»⁵ и пр.

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

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

4. Образ Идола в житии не получил развития. Описание внешности Идолища, его огромных размеров и его необычайного обжорства не находит прямого соответствия в житии. Б. М. Соколов полагает, что обжорство Идолища, пожирание целого быка, коровы, птиц и огромного количества питья являются «поэтическим отголоском языческих жертвоприношений»⁶. Это вполне правдоподобно. Но здесь для нас замечательно это внимание и интерес к устрашающему и подавляющему облику противника, в то время как другой памятник на этот же сюжет, но иного назначения, касается лишь мимоходом, усиливая лишь религиозную сторону создавшейся ситуации (религиозное засилье Идола) и не замечая остального. Былина, имеющая в виду прежде всего богатырский подвиг героя, в заботе о выгодах конечного эффекта задерживает

¹ Сильный, великий «Иванишшо.» — Марков, № 69, ср. Киреевский, т IV, стр. 18; Тихонравов-Миллер, № 13; Рыбников, № 6; Гильфердинг, №№ 48, 4 и др.

² Гильфердинг, № 4.

³ Там же, № 232.

⁴ Тихонравов-Миллер, № 13.

⁵ Рыбников, № 62; ср. Гильфердинг, № 144 и др.

⁶ «Былины об Идолище поганом», Журн. Мин. нар. пр., 1916, стр. 31.

движение то угрозой видимой непреодолимости, то сценой палменного бахвальства и издевательств самонадеянного противника, и для этого утилизирует все возможности, какими располагает имеющийся в ее распоряжении материал.

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

В качестве показательного примера применяющейся деформации сюжетного отдельного эпизода считаем возможным остановиться на мотиве недоверия в былине о Сухмане. Этот эпизод уже не раз останавливал внимание исследователей, искавших генетических связей былины с историческими или легендарными фактами. М. Е. Халанский, А. С. Якуб и П. П. Миндалев, сближавшие былинку с летописной легендой о Демьяне Куденевиче, считают недоверие Владимира к ратному подвигу Сухмана результатом позднейшего наслоения и стилизации. С. К. Шамбинаго эпизод недоверия к Сухману считает отголоском вероломства Ивана Грозного по отношению к военным вождям своим, например, к Михаилу Воротынскому, отразившему перекопского царя, а потом замученному пытками и казненному Иваном Грозным¹.

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

Только в свете эстетического понимания получает ясность композиционная спайка известного былинного зачина о турах и плачущей богородице с былинной о Батыге и Василии пьянице. Вс. Ф. Миллер полагает, что эта легенда о богородице, скорбящей о

¹ Исторические переживания в старинах о Сухмане. Сб., посвященный В. О. Ключевскому, 1909, стр. 503—513.

судьбе Киева, «должна была сложиться вслед за разгромом города Батыем в 1240 г. и открывала собой какую-то древнюю историческую песню о нашествии Батыя на Киев, которая, по его мнению, должна была иметь печальный конец — действительную гибель Киева», — «иначе», говорит он, начало песни соответствовало бы ее концу, как это и наблюдается в былине о Василии пьянице и Батыге». «Такое знамение не может не исполниться. По легенде пресвятая богородица не может ошибиться. Город должен пасть, и, действительно, после погрома Батыева Киев лежал в развалинах. И что же? Вместо описания ужасной судьбы Киева, предвещаемой вступительной печальной легендой, мы в былине находим нечто совсем несообразное со вступлением. Предчувствие богородицы не оправдалось: Киев остался цел, даже несмотря на отсутствие его главных защитников-богатырей. Огромные силы Батыги, его сына, зятя и дьяка (от 120 до 130 тысяч) шутя искрошил кабацкий заседатель Василий Пьяница. Ожидавшаяся драма разрешилась фарсом»¹. Окончательный вывод Вс. Миллера такой: запев с богородицей, плачущей о судьбе Киева, в былине о Батыге и Василии Пьянице принадлежит старинному наследию в нашем эпосе. Не соответствуя содержанию былины, «этот запев безотчетно сохранился ее слагателем»².

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

¹ Вс. Миллер, Очерки русской народной словесности, Былины, т. I, М., 1897, стр. 313.

² Там же, стр. 326.

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

Для объяснения такой, как выражается Ор. Миллер, «несочувственной стороны» князя при господстве мифологической школы напрашивались мифологические аналогии: «солнышко могло представляться не только ласковым, ясным, но и жгучим, палящим, злобным»... «при позднейшем бытовом наслоении» на солнышко киевское «враждебная сторона» в нем сказалась «во вспышках произвола», самоуправства³. Для объяснения праздности Владимира припоминались свойства древнеславянского, в локе пребывающего Сварога⁴. Припоминая мнение Добролюбова, объясняющее бездельность Владимира влиянием византийской государственной важности, Ор. Миллер, не соглашаясь с ним, указывал на «простоту отношений между князем и богатырем», как на черту весьма далекую от византийской атмосферы. Заимствование этой княжеской черты от восточного эпоса (по теории Стасова) Ор. Миллер тоже считал невозможным: «ханы-родоначальники оказываются несравненно деятельнее нашего Владимира: они боюют, они охотятся и добычею кормят народ, наш же князь никогда ничего не делает»⁵. В конце концов, Ор. Миллер вычеркивает этот образ из состава народных идеалов и отказывается от всяких иных толкований⁶.

На тусклость и бесцветность былинного Владимира обращал

¹ «Илья Муромец и богатырство киевское», стр. 329.

² Там же.

³ Там же, стр. 347.

⁴ Ор. Миллер, по толкованиям Шеппинга Там же, стр. 329.

⁵ Там же, стр. 330.

⁶ Там же.

внимание и Ф. Буслаев и тоже затруднялся найти этому объяснение. «Поэтому ли, что государственное начало, скрепленное пришлыми варягами, охватывало русскую жизнь только снаружи, одними внешними формами покорения и налогов; потому ли что князь и дружина, набранная из чужаков, авантюристов, стали особняком от низменного, коренного населения Руси, — как бы то ни было, только исторический идеал самого князя Владимира в народном эпосе мало выработался, не развился разнообразием подвигов и очертаний характера... Ласковый князь только пирует со своими богатырями, да посылает их на разные подвиги, а сам не принимает участия ни в какой опасности и сидит дома с супругой Апраксеевой»¹.

Вс. Миллер в пору писания «Экскурсов» генетически объяснить Владимира из исторических национальных наслоений считал невозможным². Припоминая весь круг сведений, оставшихся около имени исторического князя Владимира, Вс. Миллер указывал на те глубокие исторические следы, кои оставил после себя этот, по его словам, «один из энергичнейших деятелей далекого прошлого», и находил, что «такая личность должна была на долгие времена отложиться в народной памяти, стать центром эпических сказаний и центром не только «географическим», не таким, каким является Владимир в нашем богатырском эпосе, только как бессменный князь киевский, вечно заводящий в гряднице «пированье почестен пир», а действительным «красным солнышком» русской земли, широко разливающим свои лучи во всей области эпических сказаний»³. Единственно возможным объяснением этому Вс. Миллер в эту пору считал восточное влияние на русский эпос. Черты самодурства, подозрительности, гневливости, жестокости и рядом с этим комический облик труса, бесславного и вероломного интригана, над которым иногда издевается герой-богатырь, угрожает убить его и сесть на его место, — все эти черты, — говорил Вс. Миллер, — «должны быть навеяны извне, должны быть занесены с Востока, из области сказочных царей-деспотов и трусов, и не могли органически возникнуть на русской почве, как эпические отголоски личностей каких-нибудь исторических русских властителей»⁴.

¹ «Русский вестник», 1862, сент., стр. 52. Перепечатано в его книге «Народная поэзия», изд. Ак. Наук, стр. 144. О праздности князя еще — Л. Майков, Былины Владимирского цикла, стр. 96.

² «Если мы рассмотрим былинного Владимира, то найдем в нем во всех главных чертах полную бесцветность, полное несоответствие с летописным идеальным князем и, естественно, впадем в недоумение, почему эта низменная, нередко комическая и презренная фигура носит на себе славное историческое имя и притянула к себе такое множество исторических сказаний?» — Экскурсы в область русск. эпоса, «Русская мысль», 1891, № 1, стр. 72.

³ Вс. Миллер, Экскурсы в область русск. эпоса, «Русская мысль», 1891, № 1, стр. 71.

⁴ Там же, стр. 78.

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

А. В. Марков противопоставляет эпического былинного Владимира князьям былин, не принадлежащих к Киевскому циклу (Роман в былине о Ливиках, Глеб Володьевич). В последних «рисуются герои, своими подвигами затмевающие доблесть дружины, бесстрашные и сильные, непобедимые и энергичные». Князь же Владимир¹ — это «тип скорее отрицательный, соединяющий в себе черты деспота и труса, допускающего непозволительные промахи, ошибки и несправедливости, часто играющего жалкую роль (иногда повара!) и умеющего только пировать»². Причина этой разницы, по его мнению, лежит в различиях среды слагателей эпоса богатырского (с князем Владимиром) и княжеского (с иными князьями).

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

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

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

² «Бытовые черты русских былин», стр. 42. Скобки А. В. Маркова.

³ Там же, стр. 52.

1) В специальных исследованиях нередко в качестве аргументации к историческому приурочению той или иной былины можно встретить указание на соответствие известных качеств Владимира даинной былины с имеющимися представлениями об определенном историческом лице или о многих лицах даинного территориального и хронологического круга. Так обычно поступал Всеволод Миллер. Для доказательства, например, новгородского происхождения былины о Чуриле он ссылаясь на бесцветность и непрigлядность облика Владимира. «Очевидно, — писал он, — князь Владимир, вклеенный в былинну (о Чуриле), очень далек от того эпического князя, которого поручения беспрекословно справляют могучие богатыри (Добрыня, Дунай, Илья Муромец), который засаживает богатырен в погребя глубокие. В нем не видно ни ласкового Красного Солнышка стольно-киевского, ни деспота с чертами московских царей или восточных сказочных. Это князь, лишенный всякого значения, как бы взятый напрокат, чтобы быть свидетелем богатства и могущества частного лица. В создании такого князя сказывается не южно-русский взгляд дружинника, не суздальско-московский — на князя вотчинника и деспота, а всего скорее новгородское представление о княжеском достоинстве, — о князе, который княжит, но не управляет»¹. Признаки слабости княжеского достоинства у Владимира для Вс. Миллера всегда были аргументом к отнесению сложения былины к новгородской области².

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

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

¹ Вс. Миллер, Очерки, т. I, стр. 191—192.

² Ср. о Хогене, о Ставре, об Иване Гостином. См. об этом в первой статье настоящего сборника.

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

«Тут Владимир князь стольно киевский,
Он по горенки да стал показывать
С ясных очушек он ронит слезы ведь горючии,
Шелковым платком князь утирается,
Говорит Владимир князь да таковы слова:
— Нет жива то старого козака Ильи Муромца,
Некому стоять теперь за веру, за отечество,
Некому стоять за церкви ведь за божии,
Некому стоять то ведь за Киев-град,
Да ведь некому сберечь князя Владимира
Да и той Опраксы королевичной»¹.

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

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

Но вот в другом месте для большего контраста в переходе от унижения и непризнания к поклонению и восторгам певцу нужно дать героя в обстановке недооценивающего пренебрежения, тогда в фигуре того же князя Владимира он находит источник деспотической несправедливости и обиды. Здесь будет и жесткая неблагодарность, и грубость, и недоверчивость, ссылки и опалы вплоть до заключения в погреб глубокие.

«Служил то я у князя Владимира, (жалуется Илья)
Служил я ровно тридцать лет,
А не выслужил слова сладкого, уветливого,
Уветливого слова, приветливого,
А хлеба соли мягкие»⁴.

Перед нашествием Калина-царя Илья отсиживает в «погребах глубоких» «ровно три года» и спасается от смерти лишь тайной

¹ Гильфердинг, № 75, Илья и Калин царь.

² Рыбников, т. I, № 115, Илья и Калин.

³ Гильфердинг, № 46.

⁴ Рыбников, т. I, стр. 94

помощью княжеской дочки малешеньки-молодешеньки. Каково же было раскаяние и тоска-печаль у Владимира, когда подошел Калин¹. И в этих случаях Владимир оказывается достаточно сильным, чтобы привести в страх и послушание всех своих богатырей. Грозное приказание посадить Илью в погреба глубокие, хоть с большим смущением, но все же выполняют, иначе не состоялась бы конструкция целого. «Выведи нас из неволи из великие, победит нас солнышко Владимир князь», — обращаются они к Илье, и Илья сам сходит с коня доброго и спускается в погреба глубокие, чтобы потом, при нашествии Калина, получить удовлетворение в унижениях просящего и раскaiвающегося Владимира²: «Упал Владимир князь Илье во праву ногу»³, бьет челом «до сырой земли»⁴.

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

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

¹ Гильфердинг, № 57, ср. № 75 и др.

² Там же, № 296

³ Рыбников, т. III, стр. 207.

⁴ Киреевский, т. IV, стр. 42.

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

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

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

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

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

такое суждение было бы опрометчивым, ибо рядом с этим нельзя не заметить и другой стороны.

б) Везде с таким же неизменным постоянством пир оказывается архитектурно направленным и целесообразным не для обрисовки Владимира, а для героя. Герой получает на пиру или задание на подвиг, или признание за подвиг. И для того, и для другого пир дает удобную ситуацию для выделения героя, т. е. для главной исключительной задачи всей былины. Как выше было обнаружено, начало былины всегда озабочено созданием такой обстановки, которая давала бы впечатление угрозы и исключительности в готовящемся предприятии героя. И положение вызова на опасность в публичной обстановке пира, где в момент общей уклончивости и опасливости герой сразу выделяется из общей массы, несомненно, в силу именно этих структурных удобств сделалось одним из наиболее развитых общих мест былинной техники. Пир, открывающий былину, несомненно, существует в ряду других и в одинаковой функции с другими средствами и приемами интригующей и обособляющей подготовки (недоверие, молодость героя, расстань, гяжелое предсказание и пр.). Когда в былинах об Илье и Калине отсутствует наиболее часто применяемый здесь момент недооценки через заключение Ильи в погреба глубокие, эффект выделения героя находит себе выражение в обстановке пира. Испуганному Владимиру Илья советует отпустить угрожающего грубияна татарина и созвать пир:

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

Пир созван

«Тут большой хоронится за среднего,
А середний хоронится за младшего
И ходит старая собака матерая,
Старый казак Илья Муромец,
По той по гридни по столовая:
«Видно, некому мне заместиться,
Некому мне защититься»¹.

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

¹ Рыбников, № 141.

движения сюжета берет Владимира в одной и той же обстановке, то это не потому, что иных представлений о Владимире не было, но потому, что по условиям сюжета, по выгодам главного героя Владимир нужнее был только в этой обстановке.

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

* * *

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

Несомненно, к такому приурочению имеются действительные и весьма серьезные основания. Всякое название какого-нибудь предмета свидетельствует, во-первых, о наличии этого предмета в прошлом и, во-вторых, о том, что он в какой-то степени, как очевидцу, или по слухам, был известен какому-то составителю и исполнителю былины. Когда говорится, что Соловей Разбойник, подбитый стрелой Ильи, упал, «как овсяной сноп», конечно, отсюда явствует, что какому-то слагателю или исполнителю овсяный сноп был известен, следовательно, былина пришла через такую среду, где производился посев овса. Дальнейший вопрос будет состоять только в том, когда именно сравнение с овсяным снопом проникло в былинку: при самом сложении или уже в один из моментов дальнейшей передачи из уст в уста.

В данном примере конкретное бытовое представление проявляется в стилистическом обороте (сравнение) и в собственном

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

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

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

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

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

Такое положение, например, в былине об Илье и Соловье Разбойнике занимает дорога. Находясь в функции наибольшего усиления преодолеваемых Ильей трудностей и опасностей, дорога через реку Смородинку, естественно, получает исключительные черты, соответствующие исключительности самого героя. Отсюда эта бескомпромиссная гиперболизация в изображении ее непроходимости и в силу огромного расстояния, и в силу внутренних неудобств (заколodelа, замуравела и пр.), и в силу внешних опасностей от Соловья Разбойника. И конечно, брать ее качества как буквальное

изображение прошлой действительности, как это делал, например, В. О. Ключевский¹, не представляется возможным. В. О. Ключевский говорил на основании былинных показаний о направлении дороги и об ее трудностях в самом общем смысле, еще большая несообразность ощущается у А. В. Маркова, когда в качестве исторической документации принимаются былинные цифры о расстоянии, которые проехал Илья².

То же самое нужно сказать о клюке Ильи в былине об Идолице. Принадлежа, очевидно, к исконному составу сюжета, клюка, однако, получила свои свойства исключительно в зависимости от главного направления былины к прославлению силы Ильи. Клюка, очевидно, лишь потому получила свойства непомерной тяжести, чтобы лишний раз свидетельствовать о силе богатыря. Совершенно было бы невозможно считать такое свойство клюки принадлежащим реальному быту, из обстановки которого вышла былина³.

Отметим здесь очевидные несообразности, допущенные по игнорированию того же эстетического фактора при бытовой интерпретации былин других сюжетов. В былине о Микуле Селяниновиче в целях выделения героя имеется в виду особенная обширность поля, на котором он работал. А. В. Марков пользуется этим указанием, как свидетельством о реальном быте: «Места, годные для обработки земли под пашни, — пишет Марков, — составляли собственность первого пахаря, расчистившего их, и земледельцы, конечно, не стеснялись размерами полей. У Микулы было такое обширное поле, что «в один край он уедет — другого не видать»⁴. «Вольга мог догнать его только на третий день после того, как услышал его понукивания»⁵. Но Микула, по былине, должен быть пахарем необыкновенным, он богатырь, и поражающая картина его поля не имеет предметно-реального смысла, она должна была лишь дать впечатление чрезвычайного, исключительного по размерам. Вынутое из общего окружения и смысла былины, это место у

¹ Курс русской истории, ч. I, стр. 355, ср. В. С. Миллер, К былине об Илье Муромце и Соловье Разбойнике, Изв. Отд. р. яз. и сл., Ак. Наук, 1912, т. 4, стр. 197—198.

² См. «Вследствие дурного состояния дорог езда производилась неминуемо медленно. Гонцы князя Владимира гоняли от Киева до Муромца 1—2 месяца» (ссылка автора на былины — Тихонравов-Миллер, т. I, № 3 и № 9). Еще: «Ехать прямым путем часто бывало настолько затруднительно, что предпочитали ездить в обход, делая громадный крюк: проезжали вместо 300 и 500 верст — 700 (Рыбников, т. I, № 47; Гильфердинг, № 112, стр. 15), вместо 500—1000 (там же, № 74, стр. 49), вместо одной тысячи — две тысячи (там же, № 987; Рыбников, т. II, стр. 328—329, ср. т. IV, 21—Гильфердинг, № 171, стр. 174); сообразно с этим увеличивая и время езды, часто — вдвое (там же, стр. 174; Рыбников, т. III, стр. 154 и др.). А. В. Марков, Бытовые черты русских былин, стр. 34.

³ О клюке см. выше.

⁴ Рыбников, т. I, № 19.

⁵ Там же, №№ 18, 23, 25; А. В. Марков, Бытовые черты русских былин, стр. 20.

Маркова получило буквальный реальный смысл. Это, конечно, не может быть оправдано

Такая ошибка у А. В. Маркова встречается не раз. Богатство и торговый успех Садко в былинне имеется как задание, в этом один из стержневых ее эффектов. А. В. Марков не учитывает эту специальную направленность и преднамеренность рисунка и берет его в прямом и голом виде «Скупщики, — пишет он, — очевидно, получали громадные барыши. Так, Садко, отдавая рыболовам по 100 рублей за каждые три невода и продавая скупленную рыбу в гостинном ряду, получает сам груды червонцев»¹. В былинне о Соловье Будимировиче Владимир оказывает Соловью исключительное гостеприимство, так должно было быть по ходу былины, по общему порыву признательности Владимира к главному герою. А. В. Марков опять, не учитывая специальных целей и связей сюжета, сводит отношения Владимира к Соловью к буквальному реализму: «Даже места для поселения в городе, — пишет он, — ценились невысоко на просьбу Соловья Будимировича дать ему место в городе для постройки дома, князь предлагает ему строиться, где угодно»²

2 Что касается тех аксессуарно-обстановочных деталей, которые не имеют ближайшего участия в строении сюжета и находясь в описательно стилистическом применении, здесь труднее всего было сохранить элементы первоначальной действительности

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

Отсюда непрерывная свободная текучесть деталей, заступающих одна другую в непринужденной замене при всяком новом пересказе в устах хотя бы одного и того же исполнителя: меняют-

¹ Кирсеевский, т. V, стр. 49—50, Гильфердинг, № 70, стр. 148 и сл. Марков, стр. 14

² Рыбников, т. II, № 190, т. III, № 195, т. IV, № 58, Гильфердинг, № 977, № 53, стр. 136, Марков, там же, стр. 20. Ссылки на тексты при этих цитатах принадлежат А. В. Маркову

у Гильфердинга: «привязан желтыма кудерками»; 4) в оттенке изменилось отношение к Владимиру: у Гильфердинга совершенно нет налета той фривольности, которая чувствуется у Рыбникова¹; 5) изменен временной порядок... Очевидно, все эти замены существенного значения в общем задании и направленности сюжета не имеют и в этом смысле являются равнозначными. Ср. в других местах той же былины: у Рыбникова: «вставали вси на стену городовую»; у Гильфердинга: «скакали...»; у Рыбникова: «вольчья сыть травяной мешок», и у Гильфердинга: «пеляной мешок»; у Рыбникова: «на зени» или «на земли лежат»; у Гильфердинга: «мертвы лежат» и пр. В других былинах того же Сорокина о Дюке, № 131, стих 67; стих 307: «из той корелы богатые»; у Гильфердинга: «корети богатые»; стих 381; Рыбников: «мостов каленых»; Гильфердинг: «мостов калиновых»; Рыбников, № 132, стих 109: «отмыкайте кованы лачи»; Гильфердинг: «отмыкайте сундуки окованные» и т. д.

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

3. Третье, что обуславливает и направляет былинные изменения и поэтизацию реальности, это — задачи принятого былинным рассказом общего стилистического тона. Давно уже была замечена тенденция былины к воспарению над действительностью: мир былины проходит непрерывно в представлениях о том, что должно быть вместо того, что есть. Былины и в сюжетах своих почти целиком охвачены восторгом и мечтой об идеальных качествах героя (сила, богатырская ратная доблесть, богатство, роскошь жилища и убранства, красота иаружности и костюма и пр.) Общей приподнятостью в некий воображаемый мир лучшего всегда пронизан и аксессуарно-обстановочный слой былины (декоративная идеализация). Коротко брошенными чертами идеального убранства, обстановки, всяких принадлежностей костюма, жилища, утвари и т. п. былина всегда создает колорит идеально украшенного мира. На коне богатырском «узда в целу тысячу», «и во той ли уздечки

¹ См. опущенный нами стих № 171 «опущую»

да во тесмяной как зашито есть по камешку по яфонту»¹, «сидельшко черкасское в целу тысячу»², подпруги «чистого серебра пряжечки-шпильки красного золота», стремяна «булата заморского», — и все это не вянет, не блекнет, не стареет:

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

И в других случаях: столб на дворе точеный⁴, кольцо золоченое⁵, сени новые⁶, деревцо кипарисное⁷, платок или тетивочка шелковые⁸, подворотенка серебряная⁹, крыльцо золоченое¹⁰, ества всегда сахарные, питье медвяное¹¹, шубка соболей сибирских¹², или кунья¹³ потянута хрущатой камкой¹⁴, пуговки вольячные¹⁵, околени хрустальные¹⁶, лавочка (торговое помещение) серебряная¹⁷, петелки на дверях серебряны, защелочки позолочены¹⁸, скамейки из рыба зуба¹⁹. Эти украшения наполняют все былины по всем сюжетам и вариантам и являются принадлежностью общего, принятого былинной эстетического тона и колорита. Поэтому в бытовой исторической документации подобные черты могут служить аргументами территориальных и хронологических приурочений лишь при соответствующем устранении идеализующей тенденции.

Конечно, идеальные представления откуда-то тоже должны были возникнуть, и самая наличие таких, а не иных представлений свидетельствует часто об определенных реальных сторонах жизни. Поэтому раскрытие источников таких представлений способно во многом осветить бытовую реальную почву, на которой создавалась былина²⁰, но все же ни на минуту нельзя забывать, что в былинах все-таки это лишь идеальные представления, а не реальные бытовые явления, и прямые приурочения на их основании едва ли возможны.

¹ Гильфердинг, № 171.

² Рыбников, № 103

³ Там же, № 127.

⁴ Там же, № 116

⁵ Там же, № 116.

⁶ Там же, № 116.

⁷ Там же, № 139.

⁸ Рыбников, № 170; Гильфердинг, № 3

⁹ Гильфердинг, № 3

¹⁰ Там же, № 3, 274

¹¹ Рыбников, № 4.

¹² Григорьев, № 312

¹³ Рыбников, № 4

¹⁴ Григорьев, № 312.

¹⁵ Там же, № 312

¹⁶ Рыбников, № 4

¹⁷ Григорьев, № 355

¹⁸ Там же, № 355

¹⁹ Гильфердинг, № 215

²⁰ В этом отношении некоторые разыскания А. В. Маркова, В. С. Миллера, С. К. Шамбинаго имеют большую ценность.

Вс. Миллер замечает в Микуле Селяниновиче черты новгородского мужика: орет сохою, черкающею о камни, выворачивает коренья на сельге, ездит за солью в Ореховец на Неве, бьется с русскими мужиками, и наряду с этими, по его мнению, новгородскими чертами, он усматривает другие: «Сошка Микулы, — пишет он, — дивно изукрашена дорогим рыбьим зубом¹, красным золотом и серебром², а сам он представлен иногда записным франтом не плоше Чурилы». Далее, выписав описание сошки Микулы и его наружности³, Миллер прибавляет: «В таком роскошном наряде Микула представляется не мужиком-пахарем по профессии, а скорее каким-нибудь царевичем или барином, взявшимся для виду за игрушечную соху и разыгрывающим из себя земледельца»⁴. Удивляясь, почему былинный Микула облечен в такой неподходящий для его положения наряд, Миллер предполагает в этом обстоятельстве механическое отражение захожего сюжета⁵. Такая аргументация, конечно, не может быть убедительной: где же в былинах нет этой парадности, когда весь ее стиль — непрерывная идеализация.

Другой пример. Исследователи интересовались, почему в былинах везде фигурирует в качестве любимой рыбы семжинка-белужинка и для исторически бытового приурочения былины ищут эту рыбу в быте новгородском или киевском. Но семжинки-белужинки, оказывается, нет ни в новгородских водах, ни в киевских⁶. Здесь опять недоумение, которого не было бы, если бы помнить, что былине по ее стилю нужна не реальная рыба, которую кушает сам сказитель, а идеальная, о которой он только мечтает и фантазирует⁷.

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

«У его лапотцы на ножках семи шелков,
Клюша-то у его ведь сорок пуд,
Как ино тут промеж-то лапотцы поплетены,
Каменья-то были самоцветны»⁸.

¹ Гильфердинг, № 32.

² Гильфердинг, №№ 131, 4569; Рыбников, т. I, № 4; Гильфердинг, № 156.

³ «Гужиши шелковые, сошка кленовая, омешики на сошки булатнии, при сошек серебряный, рогачик красна золота, кудри у оратая как жемчуг рассыпаются, глаза ясна сокола, брови черна соболя, сапожки зелен сафьян и пр. — Гильфердинг, № 156.

⁴ Вс. Миллер, Очерки, т. I, стр. 178.

⁵ Там же, стр. 179, 443—449.

⁶ Н. И. Коробка, Сказания об урочищах Овручского уезда и былины о Вольге Святосл, Изв. Отд. р. яз. и сл., Ак. Наук, 1908, № 1.

⁷ Такое же объяснение получает иначе непонятный в былинах фантастический тур как идеальный, обогороженный зверь. Имеющиеся предположения о первоначальных источниках этих идеальных представлений такому объяснению, конечно, ни в малейшей степени не противоречат См. Н. Ф. Сумцов, Тур в народной словесности, Киев, 1887, Его же, Былины о Добрыне и Марине и родственные им сказки о жене волшебнице, Этнография, Обзорение, 1892, кн. 8, стр. 168; Вс. Миллер, Добрыня и Марина, Очерки, т. I, стр. 154.

⁸ Гильфердинг, №№ 48, 144, 196; Рыбников, №№ 118, 6, 62 и др.

Подсумок у калики рыжего (или черна) бархата ¹. Иногда проще, без разработки, но все же платье калики идеально выделяется ².

На описании костюма калики, очевидно, столкнулись две стили: общая идеализующая тенденция стиля и композиционные интересы сюжета. По сюжету нет надобности в исключительных качествах каличьего костюма, в который должен облечься Илья, чтобы скрыть себя, тогда как общее симпатическое отношение былины к каличищу Иванищу побуждало к принятым в таких случаях идеализующим краскам. В результате эти две тенденции по вариантам взаимно перебивают друг друга. Чаще всего былина не дает никакого описания ³, но иногда в сопоставлении калицкого платья с богатырским сказывается пренебрежение к калицкому платью, за которым предполагается его неприглядность, как оно и должно быть по требованиям сюжета.

«Уж ты ой еси калика перехожая!
Уж омменимсе с тобой мы платьем цветным».
«Уж на то ноньце каллика соглашаласе,
Скинывает он с себя платье калическо,
Молодець — от скидывает платье хорошее,
Он растегиват у ся все ноньце панзыри,
Скинывает он с себя платье хорошее,
Отдават свое платьице калики-же,
Он берет у калики платье калическо,
А калика надел платье молодецкое» ⁴.

¹ Рыбников, №№ 6, 62; Тихомиров-Миллер, т. II, № 13

² Киреевский, т. IV, стр. 19: «платье цветное»

³ «Ляпти старчески», «шляпа старческа», «клюка сорока пудов» — Гильфердинг, № 4; «одежда стариковская», «шляпонька пуховая», «клюка горбатая» — Гильфердинг, № 22; «платье каличье» — Гильфердинг, № 186; «платье скоморошное», «шляпа сорочинская» — Гильфердинг, № 245; «надел Илья Муромец латы железные, по них накрутился каликою перехожю» — Рыбников, № 87; «мундша (гуница, гуня) на калице сорочинская, шляпа на калице земли греческие» — Рыбников, № 140; «платье каличье», «каликино» «лапотки-обтопточки» — Киреевский, т. IV, стр. 23; «платье калицкое» — «Былины новой и недавней записи», № 4; «платье каличье» — Марков, № 43; «платье каличье», «клюка девяносто пуд» — Марков, № 44; «платье калическо, шляпа сорока пуд, клюка подорожная сорок пуд» — Марков, № 69; «встретил калику Иванища и переделал в его платье калическо» — Марков, № 92, «платье калицкое» — Григорьев, № 112; «оделся каликою» — Григорьев, № 349.

⁴ Ончуков, № 20, ср. «Скидывает с себя платье цветное, надеват платье каличье» — Рыбников, № 118; «скидывай ты свое платье калицкое, надевай платье богатырское» — «Былины новой и недавней записи», № 4; такие эпитеты, как «платье — скоморошное», (Гильфердинг, № 245), «лапотки-обтопточки» (Киреевский, т. IV, стр. 23) указывают тоже на неприглядность, в варианте Григорьева (№ 355) мена платьем только и мотивируется тем, что оно дурное.

«Говорил молодец таковы слова:
А уж вы ой еси голи фсе кабацкие!
А скидывайте-тко платье, которо хуже фсех,
А одевайте мое платье хорошее...»

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

Все эти соображения и факты позволяют сделать следующие выводы:

1) Реалистическая показательность разных элементов былины различна в зависимости от условий функционального применения их в общей организации целого.

2) Вопрос о генетическом приурочении данной художественно-реалистической конкретности может иметь место лишь в том случае, когда учитывается функция ее применения в концепции целого.

3) Историческая действительность в сюжетном былинном применении меняется в направлении наибольшей концентрации вокруг главного задания данного сюжета.

4) Соотношение персонажей былины со своими историческими прототипами определяется той ролью, какую данное лицо займет в общей концепции рассказа.

5) Степень исторической документальности бытовых элементов былины находится в связи с тем, имеют ли они действительную роль в построении сюжета или находятся в составе периферических средств поэтической выразительности, как принадлежность стиля.

6) Всякое генетическое рассмотрение былины требует предварительного раскрытия внутренне-конструктивного смысла ее частей.

О СТИЛЕ «ПУТЕШЕСТВИЯ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ» А. Н. РАДИЩЕВА¹

1.

«Путешествие» Радищева привлекало к себе внимание исследователей преимущественно со стороны своего идеологического содержания. Ставились вопросы о соотношении взглядов Радищева с просветительной философией XVIII века, с общественным настроением Запада и России и, наконец, с укладом личной психики самого Радищева, с условиями его внутреннего роста, воспитания, образования и пр. О литературной стороне «Путешествия» речи было мало. Правда, каждый исследователь, входивший в рассмотрение значения «Путешествия» в общем культурном росте русского общества, считал необходимым всегда отозваться о том впечатлении, которое, по его мнению, «Путешествие» должно было оказать на читателя самою формою своего построения и изложения. Совершенно правильно отмечалась разнохарактерность стилей, в которых получали свое оформление разные моменты идеи и наблюдения, нашедшие в «Путешествии» свое выражение. Отмечались и особенности общего композиционного построения «Путешествия». То и другое связывалось с литературной традицией XVIII века².

Естественно, что в работах, не ставивших себе задачей цели специально литературного изучения, все подобные замечания должны были носить самый общий характер. Охватывалось наиболее заметное. К тому же, при рассмотрении элементов, несомненно, присущих «Путешествию», часто не совсем ясно представлялось, в каком соотношении эти элементы находятся в общей перспективе целого, и на основании отдельных страниц нередко характеризовалось все «Путешествие» в таких понятиях и терминах, которые могли бы быть к нему применимы в весьма ограниченном смысле.

¹ «Ученые записки Саратовского Госуниверситета», т. VII, вып. III, 1929

² Следуя собственным признаниям Радищева, исследователи по преимуществу останавливались на композиционных и стилистических связях «Путешествия» с «Сентиментальным путешествием» Стерна и «Историей о двух Индиях» Рейналя.

Кроме того, в отзывах и замечаниях разных лиц наблюдаются взаимные несоответствия и противоречия, что опять-таки естественно, ввиду сложности стилистического состава «Путешествия» и ввиду фрагментарности и эпизодичности наблюдений, которые касались его стилиевой стороны. В зависимости от того, на какие страницы падало преимущественное внимание того или другого исследователя, отмеченные их вниманием эпизодические элементы получали часто недолжный перевес в общей характеристике «Путешествия» в целом.

Так, например, всеми говорилось о риторической приподнятости в стиле «Путешествия». Но какого рода эта приподнятость, приближает ли она общий тонус «Путешествия» к так называемому сентиментализму или оставляет его в стихии классической ретирики — это остается неясным. «Жеманство» и «надутость» в «Путешествии» были отмечены еще Пушкиным («Мысли на дороге».) «Фразерство», «реторические украшения» и «многословие» отмечались М. Сухомлиновым¹. Здесь эти стороны не квалифицируются в каком-либо специфическом своеобразии в смысле принадлежности той или иной литературной школе. Но чаще всего это свойство «Путешествия» связывается с сентиментализмом. Ярче всех в этом смысле высказался П. Н. Сакулин². Стиль Радищева он называет «сентиментальным реторизмом». «По «Путешествию» Радищева, — замечает он, — можно изучать сентиментальный стиль не хуже, чем по «Письмам русского путешественника» и по «Бедной Лизе» Карамзина».

О «лирических отступлениях» в «Путешествии», как типичной принадлежности сентиментализма, говорил Мякотин³ («не скупится на лирические отступления во вкусе только что начавшего тогда входить в моду сентиментализма»). В том же смысле эту сторону стиля Радищева понимает и М. Туманов⁴. «Путешествие из Петербурга в Москву» много выигрывало, по мнению Туманова, благодаря приемам сентиментального стиля, так как бурные лирические отступления, к которым постоянно прибегает Радищев, вполне отвечали духу того времени и особенностям литературного вкуса». О том же сентиментализме говорил А. Веселовский⁵, противопоставляя это понятие «точным жизненным картинам». В «Путешествии» он усматривал «сочетание противоположных элементов, сентиментализма и точных жизненных картин». Н. Сильванский говорил о «сентиментализме» и «манерном пафосе», неизвестно — отождествляя эти два свойства у Радищева или разделяя их⁶. В. Стоюнин тоже говорил о сентиментализме в «Путешествии», хотя и

¹ М. И. Сухомлинов, Исследования и статьи, т. I, 1889, стр. 554.

² П. Н. Сакулин, Пушкин и Радищев, М., 1920.

³ В. Мякотин, Из истории русского общества, М., 1918.

⁴ М. Туманов, А. Н. Радищев, «Вестник Европы», 1904, № 2.

⁵ Алексей Веселовский, Западное-влияние в русской литературе, 1909.

⁶ Н. Павлов-Сильванский, Очерки по русской истории XVIII — XIX вв., СПб., 1910.

обособлял «сентиментальность» Радищева от «сентиментальности» Карамзина¹. В. Семенников ставит резкий раздел между сентиментализмом Радищева и Стерна.

Разноречивы также и суждения о другой особенности «Путешествия», о его «реализме».

Мякотин характеризует Радищева как «глубокого знатока русского быта», открывает в нем «острую наблюдательность» и «необыкновенную восприимчивость» к явлениям жизни; в общей ткани «Путешествия» он усматривает «типичные бытовые подробности из жизни различных общественных классов».

Веселовский тоже рядом с элементами «сентиментализма» подчеркивает наличие в «Путешествии» «точных жизненных картин», «разнообразные типы, оттенки нравов и общественных условий». Сакулин усматривает богатство жанровых картин и эпизодических лиц — типов. Сильванский выражается осторожней. Для него «сквозь выцветшие краски сентиментализма и манерного пафоса» в «Путешествии» лишь «просвечивают» яркие черты жизни». Хотя, впрочем, и он ниже упоминает о «бытовых очерках, замечательных народным языком и реализмом».

Наконец имеется мнение, совсем отрицающее какую-нибудь яркость бытового рисунка в «Путешествии». Стоюнин усматривает в нем «много мелких очерков и сцен», но не видит «ни одного выработанного живого типа», и видит «беспрестанные повторения и отсутствие живого анализа».

Сочетание разнообразных стилей в «Путешествии» само собою вызывает вопросы: какого рода эти стили? чем они определялись? в каком соотношении между собою здесь присутствуют? в какой мере сохраняется за каждым из них известная выдержанность и единство? не имеет ли какая-либо одна стилистическая стихия преимущественного преобладания? Если имеет, то в чем обнаруживается это преобладание: в простом ли количественном соотношении страниц или в скрытом и властном внутреннем вторжении одной стихии в область иных стилистических линий?

Мы не имеем в виду полного разрешения всех этих вопросов. Предлагаем лишь некоторые наблюдения, которые в общем составе изучения Радищева, может быть, окажутся не бесполезными.

2.

Какова организующая целеустремленность «Путешествия»? В его текстуальная структура указывает на публицистические цели. Нужно было высказать ряд положений и назиданий к исправлению существующего устройства и порядка жизни. Это само собой влекло к необходимости в какой-то мере рисовать жизнь, брать ее картины, отражать действительность. Отсюда диктовались элементы бытового наполнения «Путешествия». Нужно было вскрыть мрак и ужас в настоящем и заявить призыв к лучшему

¹ В. Стоюнин, О преподавании русской литературы, 1914.

обнаружить перспективы должного. Отсюда все элементы негодующих ламентаций, рассуждений, теорий и доказательств. Форма *путешествия* при литературных условиях XVIII века оказалась самой близкой и подходящей для этих целей.

«Путешествие» как беллетристическая форма выработалось, несомненно, из общих стремлений второй половины века «рисовать жизнь». Такое тяготение обнаруживалось и на эволюции прежних литературных жанров (повесть и роман) и на особом успехе второстепенных жанров (записки, мемуары, письма и т. п.). Тяготение к факту, к конкретной бытовой реальности, расширяет и деформирует рамки схематических авантюр в романе и повести, заполняя полотно рисунка обширными описательными остановками. Авантюра, хотя и продолжает жить, но преобладающее поле теперь занято «нравами», «психологией», назидательной рефлексией и дидактической указкой.

С другой стороны, форма «записок», «мемуаров», «писем» поднимается на вершину господствующего читательского интереса. Теперь желают ценить больше не события, а состояния, не случайное и редкое, а отстоявшееся, постоянное, обиходное. Описание быта, жанровые картины впервые завоевывают себе место передовой модной литературы.

В этой же общей линии идет развитие вкуса к «путешествиям». «Путешествие» как свободная беллетристическая форма известно было издавна. С авантюрной повестью этот ряд литературы имеет много общего, и между этими жанрами имеется какая-то генетическая связь. По мере увеличения описательного или дидактического-медитативного элемента всякая повесть неминуемо приближалась к типу «путешествий». Форма «Путешествия» оказалась пригодной для всех целей. «Путешествие», как стержень, могло дать внешнее объединение какому угодно содержанию. С пробуждением вкуса к бытовому рисунку «путешествие» получило новое наполнение: дидактическая стихия постепенно заменилась нравоописательной живописью. В этом состоит тот элемент новизны, который сделал «путешествие» к концу XVIII века новым жанром.

С этим новым видом «путешествий»¹ «Путешествие» Радищева имеет очень мало соприкосновения. Их сближает форма совершенной свободы и несвязанности в следовании текста и некоторые повторяющиеся мотивы. Но в общем плане «Путешествия» эти сближающие моменты занимают место слишком незначительное². Радищев, в сущности, занят исключительно целями публн-

¹ Стерн, *Sentimental journey*; Верн, *Le voyageur sentimental ou ma promenade à Verdun*; *Voyageur sentimentale en France*; Якоби, *Winterreise*; *Sommerreise*, Мориц, *Reisen eines Deutschen in England*; Дю Пати, *Voyage en Italie* и др.

² Из этих мотивов можно отметить: обращение к друзьям, присутствие стихов, крестьянская свадьба (ср. Верн. Но у Радищева, в сущности, нет свадьбы, только упоминание о ней), противопоставление города и деревни (но у Радищева наполнение этого противопоставления дано в ином пафосе), картинка завтрака и кофе (но у Радищева опять нет картинки, момент толь-

пистического назидательного воздействия. Жанр, быт, картины действительности сами по себе не занимали его художественного интереса. Он не увлекается рисунком. Морализующая патетика у него настолько обильна и стремительна, что описательные моменты совершенно теряются в общем потоке рассуждений. Радищев почти совсем не знает бытовой описательной части, нет у него и природы, нет анализа чувств и наслаждения чувством. Если отдельные «эпизоды» «Путешествия» и содержат в себе два элемента: 1) описание или указание некоторого конкретного факта жизни и 2) медитативный комментарий к этому факту, — то вся структура изложения ясно говорит, что из этих двух элементов комментирующее рассуждение являлось главной определяющей частью.

«Путешествие» Стерна Радищеву послужило лишь образцом формы свободного, несвязанного изложения. Конечно, о путешествии, как таковом, в применении к «Путешествию» Радищева (как и Стерна) не может быть и речи. Об этом ясно говорят те способы которыми вводится в текст фактическая конкретность, импульсирующая и мотивирующая медитативную публицистическую часть.

Эти способы различны. Иногда «случай» дается как сама непосредственно наблюдаемая действительность. Сам автор-путешественник является здесь ее свидетелем. Таких мест немного.

Это имеется в главах: «Любани», «Едрово», «Городня», «Завидово», «Клин», «Пешка», «Черная грязь», «Новгород». В главе «Любани» встреча и разговор с работающим в воскресный день крестьянином дает повод к размышлениям о тяжелой эксплуатации крестьянского труда со стороны помещиков. В главе «Едрово» встреча и разговор с крестьянской девушкой Анютой дает повод к размышлениям о нравственных преимуществах крестьян и о развращенности и искаженности в нравах светских, городских женщин. В главе «Городня» рассказы опрошенных автором рекрут дают повод к размышлениям об административном произволе, о жестокости помещиков, об особом ужасе крепостной зависимости для крестьян, случайно получивших образование. В главе «Завидово» встреча с вельможей на станции вызывает размышления о незаслуженных преимуществах, которыми пользуется высшая бюрократия. В главе «Клин» встреча со слепым нищим певцом дает повод к размышлениям об истинном чистосердечии в помощи бедным. В главе «Пешки» беседа с хозяйкой и нищета убранных крестьянской избы, в которой оказался путешественник, вызвала

ко назван) Об удаленности «Путешествия» Радищева от Стерна см В П Семенников, Радищев, Очерки и исследования, Гос изд., 1923, стр 400, 444 и сл. О том, что «Путешествие» Радищева связано с «Путешествием» Стерна только общностью приемов композиции, говорили раньше Мякогин, Сильванский, ср также замечание Т Роботи Сб «Русская проза», под ред Б Эйхенбаума и Ю Тынянова 1926, стр 43 Радищева со Стерном пытался теснее связать Алексей Веселовский, но неудачно

обнаружить перспективы должного. Отсюда все элементы негодующих lamentаций, рассуждений, теорий и доказательств. Форма *путешествия* при литературных условиях XVIII века оказалась самой близкой и подходящей для этих целей.

«Путешествие» как беллетристическая форма выработалось, несомненно, из общих стремлений второй половины века «рисовать жизнь». Такое тяготение обнаруживалось и на эволюции прежних литературных жанров (повесть и роман) и на особом успехе второстепенных жанров (записки, мемуары, письма и т. п.). Тяготение к факту, к конкретной бытовой реальности, расширяет и деформирует рамки схематических авантур в романах и повести, заполняя полотно рисунка обширными описательными остановками. Авантюра, хотя и продолжает жить, но преобладающее поле теперь занято «нравами», «психологией», назидательной рефлексией и дидактической указкой.

С другой стороны, форма «записок», «мемуаров», «писем» поднимается на вершину господствующего читательского интереса. Теперь желают ценить больше не события, а состояния, не случайное и редкое, а отстоявшееся, постоянное, обиходное. Описание быта, жанровые картины впервые завоевывают себе место передовой модной литературы.

В этой же общей линии идет развитие вкуса к «путешествиям». «Путешествие» как свободная беллетристическая форма известно было издавна. С авантурной повестью этот ряд литературы имеет много общего, и между этими жанрами имеется какая-то генетическая связь. По мере увеличения описательного или дидактического-медитативного элемента всякая повесть неминуемо приближалась к типу «путешествий». Форма «Путешествия» оказалась пригодной для всех целей. «Путешествие», как стержень, могло дать внешнее объединение какому угодно содержанию. С пробуждением вкуса к бытовому рисунку «путешествие» получило новое наполнение: дидактическая стихия постепенно заменилась нравоописательной живописью. В этом состоит тот элемент новизны, который сделал «путешествие» к концу XVIII века новым жанром.

С этим новым видом «путешествий»¹ «Путешествие» Радищева имеет очень мало соприкосновения. Их сближает форма совершеннейшей свободы и несвязанности в следовании текста и некоторые повторяющиеся мотивы. Но в общем плане «Путешествия» эти сближающие моменты занимают место слишком незначительное². Радищев, в сущности, занят исключительно целями публи-

¹ Стерн, *Sentimental journey*; Верн, *Le voyageur sentimental ou ma promenade à Verdun*, *Voyageur sentimentale en France*; Якоби, *Winterreise*; *Sommerreise*, Мориц, *Reisen eines Deutschen in England*; Дю Пати, *Voyage en Italie* и др.

² Из этих мотивов можно отметить обращение к друзьям, присутствие стихов, крестьянская свадьба (ср. Верн. Но у Радищева, в сущности, нет свадьбы, только упоминание о ней), противопоставление города и деревни (но у Радищева наполнение этого противопоставления дано в ином пафосе), картинки завтрака и кофе (но у Радищева опять нет картинки, момент толь-

пистического назидательного воздействия. Жанр, быт, картины действительности сами по себе не занимали его художественного интереса. Он не увлекается рисунком. Морализующая патетика у него настолько обильна и стремительна, что описательные моменты совершенно теряются в общем потоке рассуждений Радищев почти совсем не знает бытовой описательной части, нет у него и природы, нет анализа чувств и наслаждения чувством. Если отдельные «эпизоды» «Путешествия» и содержат в себе два элемента: 1) описание или указание некоторого конкретного факта жизни и 2) медитативный комментарий к этому факту, — то вся структура изложения ясно говорит, что из этих двух элементов комментирующее рассуждение являлось главной определяющей частью.

«Путешествие» Стерна Радищеву послужило лишь образцом формы свободного, несвязанного изложения. Конечно, о путешествии, как таковом, в применении к «Путешествию» Радищева (как и Стерна) не может быть и речи. Об этом ясно говорят те способы, которыми вводится в текст фактическая конкретность, импульсирующая и мотивирующая медитативную публицистическую часть.

Эти способы различны. Иногда «случай» дается как сама непосредственно наблюдаемая действительность. Сам автор-путешественник является здесь ее свидетелем. Таких мест немного.

Это имеется в главах: «Любани», «Едрово», «Городня», «Завидово», «Клин», «Пешка», «Черная грязь», «Новгород». В главе «Любани» встреча и разговор с работающим в воскресный день крестьянином дает повод к размышлениям о тяжелой эксплуатации крестьянского труда со стороны помещиков. В главе «Едрово» встреча и разговор с крестьянской девушкой Анютой дает повод к размышлениям о нравственных преимуществах крестьян и о развращенности и искаженности в нравах светских, городских женщин. В главе «Городня» рассказы опрошенных автором рекрут дают повод к размышлениям об административном произволе, о жестокости помещиков, об особом ужасе крепостной зависимости для крестьян, случайно получивших образование. В главе «Завидово» встреча с вельможей на станции вызывает размышления о незаслуженных преимуществах, которыми пользуется высшая бюрократия. В главе «Клин» встреча со слепым нищим певцом дает повод к размышлениям об истинном чистосердечии в помощи бедным. В главе «Пешки» беседа с хозяйкой и нищета убранства крестьянской избы, в которой оказался путешественник, вызвала

ко назван) Об удаленности «Путешествия» Радищева от Стерна см. В. П. Семеновиков, Радищев. Очерки и исследования, Гос изд., 1923, стр. 400, 444 и сл. О том, что «Путешествие» Радищева связано с «Путешествием» Стерна только общностью приемов композиции, говорили раньше Мясоед, Сильванский, ср. также замечание Т. Роботи. Сб. «Русская проза», под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова 1926, стр. 43. Радищева со Стерном пытался теснее связать Алексей Веселовский, но неудачно.

обнаружить перспективы должного. Отсюда все элементы негодующих lamentаций, рассуждений, теорий и доказательств. Форма «путешествия» при литературных условиях XVIII века оказалась самой близкой и подходящей для этих целей.

«Путешествие» как беллетристическая форма выработалось несомненно, из общих стремлений второй половины века «рисовать жизнь». Такое тяготение обнаруживалось и на эволюции прежних литературных жанров (повесть и роман) и на особом успехе второстепенных жанров (записки, мемуары, письма и т. п.). Тяготение к факту, к конкретной бытовой реальности, расширяет и деформирует рамки схематических авантур в романе и повести, заполняя полотно рисунка обширными описательными остановками. Авантюра, хотя и продолжает жить, но пресобладающее поле теперь занято «нравами», «психологией», назидательной рефлексией и дидактической указкой.

С другой стороны, форма «записок», «мемуаров», «писем» поднимается на вершину господствующего читательского интереса. Теперь желают ценить больше не события, а состояния, не случайное и редкое, а отстоявшееся, постоянное, обиходное. Описание быта, жанровые картины впервые завоевывают себе место передовой модной литературы.

В этой же общей линии идет развитие вкуса к «путешествиям». «Путешествие» как свободная беллетристическая форма известно было издавна. С авантурной повестью этот ряд литературы имеет много общего, и между этими жанрами имеется какая-то генетическая связь. По мере увеличения описательного или дидактического-медитативного элемента всякая повесть неминуемо приближалась к типу «путешествий». Форма «Путешествия» оказалась пригодной для всех целей. «Путешествие», как стержень, могло дать внешнее объединение какому угодно содержанию. С пробуждением вкуса к бытовому рисунку «путешествие» получило новое наполнение: дидактическая стихия постепенно заменилась нравоописательной живописью. В этом состоит тот элемент новизны, который сделал «путешествие» к концу XVIII века новым жанром.

С этим новым видом «путешествий»¹ «Путешествие» Радищева имеет очень мало соприкосновения. Их сближает форма совершенной свободы и несвязанности в следовании текста и некоторые повторяющиеся мотивы. Но в общем плане «Путешествия» эти сближающие моменты занимают место слишком незначительное². Радищев, в сущности, занят исключительно целями публи-

¹ Стерн, *Sentimental journey*; Верн, *Le voyageur sentimental ou ma promenade à Verdun*; *Voyageur sentimentale en France*; Якоби, *Winterreise*; Sommerreise, Мориц, *Reisen eines Deutschen in England*; Дю Пати, *Voyage en Italie* и др.

² Из этих мотивов можно отметить: обращение к друзьям, присутствие стихов, крестьянская свадьба (ср. Верн Но у Радищева, в сущности, нет свадьбы, только упоминание о ней), противопоставление города и деревни (но у Радищева наполнение этого противопоставления дано в ином пафосе), картинки завтрака и кофе (но у Радищева опять нет картинки, момент толь-

дистического назидательного воздействия. Жанр, быт, картины действительности сами по себе не занимали его художественного интереса. Он не увлекается рисунком. Морализующая патетика у него настолько обильна и стремительна, что описательные моменты совершенно теряются в общем потоке рассуждений. Радищев почти совсем не знает бытовой описательной части, нет у него и природы, нет анализа чувств и наслаждения чувством. Если отдельные «эпизоды» «Путешествия» и содержат в себе два элемента: 1) описание или указание некоторого конкретного факта жизни и 2) медитативный комментарий к этому факту, — то вся структура изложения ясно говорит, что из этих двух элементов комментирующее рассуждение являлось главной определяющей частью.

«Путешествие» Стерна Радищеву послужило лишь образцом формы свободного, несвязанного изложения. Конечно, о путешествии, как таковом, в применении к «Путешествию» Радищева (как и Стерна) не может быть и речи. Об этом ясно говорят те способы которыми вводится в текст фактическая конкретность, импульсирующая и мотивирующая медитативную публицистическую часть.

Эти способы различны. Иногда «случай» дается как сама непосредственно наблюдаемая действительность. Сам автор-путешественник является здесь ее свидетелем. Таких мест немного.

Это имеется в главах: «Любани», «Едрово», «Городня», «Завидово», «Клин», «Пешка», «Черная грязь», «Новгород». В главе «Любани» встреча и разговор с работающим в воскресный день крестьянином дает повод к размышлениям о тяжелой эксплуатации крестьянского труда со стороны помещиков. В главе «Едрово» встреча и разговор с крестьянской девушкой Анютой дает повод к размышлениям о нравственных преимуществах крестьян и о развращенности и искаженности в нравах светских, городских женщин. В главе «Городня» рассказы опрошенных автором рекрут дают повод к размышлениям об административном произволе, о жестокости помещиков, об особом ужасе крепостной зависимости для крестьян, случайно получивших образование. В главе «Завидово» встреча с вельможей на станции вызывает размышления о незаслуженных преимуществах, которыми пользуется высшая бюрократия. В главе «Клин» встреча со слепым нищим певцом дает повод к размышлениям об истинном чистосердечии в помощи бедным. В главе «Пешки» беседа с хозяйкой и нишета убранства крестьянской избы, в которой оказался путешественник, вызвала

ко назван). Об удаленности «Путешествия» Радищева от Стерна см. В. П. Семенов, Радищев, Очерки и исследования, Гос изд., 1923, стр. 400, 444 и сл. О том, что «Путешествие» Радищева связано с «Путешествием» Стерна только общностью приемов композиции, говорили раньше Мякотин, Сильванский, ср. также замечание Т. Рогова в сб. «Русская проза», под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова 1926, стр. 43. Радищева со Стерном пытался теснее связать Алексей Веселовский, но неудачно.

выражение сожаления к бедственному положению крестьянина В главе «Черная грязь» встреча со свадебным поездом дает повод к размышлениям о возмутительности насилия при выдаче девушек замуж помимо их желания. В главе «Новгород» встреча с Карпом Дементьевичем приводит к размышлениям о всеобщем праве.

В других главах поводами к дидактическим размышлениям являются те или иные отголоски прошлого, которые встретились на пути путешественника. Такова глава «Новгород». Глава открывается сразу размышлениями о тленности человека и человеческих созданий. Это является введением к размышлениям о бывшем могуществе Новгорода, потом потерявшем свое значение под гнетом и насилием тирана Ивана Грозного. Кроме некоторых летучих исторических припоминаний о прошлом Новгорода, описательной части в этой главе совсем нет. Размышления о бренности существующего были тогда в литературе обычны. Но Радищев пользуется этой темой в исключительном применении к своей мысли о губительном влиянии тиранической власти. Описательная часть также совершенно отсутствует в главе «Броиницы». Автор лишь вспоминает, что на горе около Броиниц был когда-то языческий храм. Это дает ему достаточный повод, чтобы высказать деистические воззрения. В главе «Валдай», без всякого повода, из припоминаний автора дается справка о распутстве валдайских крестьянок. Как иллюстрация к этому приводится история о любовных приключениях монаха, погибшего в реке. В главе «Вышний Волочок» суда Вышневолоцкого канала дают повод к размышлениям о невольниках, трудами которых добываются и движутся товары, в частности кофе. Эта тема разворачивается дальше в назидательную речь о губительности и тяжести подневольного труда вообще, в частности крепостного труда в России. Схематично рассказывается о помещике, хорошее хозяйство которого выросло от его жадности и моральной жесткости.

Нами перечислены все сценки, которые явились как бы результатом непосредственного авторского наблюдения.

Все прочие главы идут уже не от автора, а от подставных лиц. Это — или рассказы его собеседников, с которыми приходилось ему встречаться на пути, или чьи-либо записки, переданные автору или случайно оброненные и подобранные автором.

Нетрудно заметить, что для большинства тем, по которым автор имел в виду высказаться, путешествие само по себе не давало естественной мотивировки: на пути следования не могло встретиться все, что должно было бы служить нужным поводом и толчком к его мыслям. В целях вовлечения в рассказ намеченных тем, автор выходит за пределы непосредственных впечатлений и вводит в повествование такие элементы действительности, которые с его путешествием не имели никакой связи. Это осуществляется или встречами со случайными рассказчиками, или найденными рукописями, которые могли говорить, конечно, обо всем, что нужно

было автору. В главе «Тосна» поводом к осуждению пережитков старинного местничества служит рассказ встречного стряпчего. В главе «Спасская Полесь» помещен рассказ проезжего о неправомерном отнятии казною его имущества. В главе «Подберезье» размышления о метафизике, мистике и подлинном знании даны устами семинариста. В главе «Зайцево» о бесправии крестьян рассказывает и размышляет случайный рассказчик. В главе «Торжок» без всякого повода даются рассуждения проезжего о цензуре. Так же скупое и внешне мотивируемое размышление о стихотворстве в главе «Тверь». Трактат о стихотворстве и иллюстрирующую его оду «Вольность» автор выслушивает от «товарища трактирного обеда».

Во всех этих случаях рассказ собеседника непосредственно обращен к автору. Но нередко автор является лишь случайным свидетелем чужой речи. В «Спасской Полести» он подслушивает разговор мужа и жены о чиновнике, любителе устриц, и о незаслуженных наградах, какие он раздавал лицам, сумевшим угодить его личным капризам. В «Крестцах» автор оказался свидетелем прощальной речи отца к детям. В главе «Яжелбицы» случайно выслушивается речь кающегося отца, передавшего свою болезнь своему ребенку.

Еще чаще автор передает рассказ и размышления не услышанные, а прочитанные им по рукописи. Здесь уже совсем нет связи с путешествием. В главе «Зайцево» он читает письмо приятеля о женитьбе Дурындина. Глава «Хотилов» занята пропагандой и проектом освобождения крестьян, прочитанным в поднятой перед почтовой избой «замаранной грязью бумаге». В главе «Выдропуск» помещен проект «об уничтожении придворных чинов», прочитанный в бумагах своего друга. В «Подберезье» автор читает по рукописи, только что оброненной проезжим семинаристом, рассуждение о вреде метафизики. В «Торжке» после беседы с проезжим о вреде цензуры читается «Краткое повествование о происхождении цензуры» из тетради, оставленной этим лицом. В главе «Медное» в «найденных бумагах приятеля» читается рассказ о продаже крепостных. Наконец «Слово о Ломоносове» читается по рукописи того «парнасского стихотворца», с которым автор «обедал в Твери».

Записки и рассказы подставных лиц, в свою очередь, иногда содержат в себе обе главные конструктивные единицы: 1) упоминания или рассказы о некоторых конкретных случаях жизни и 2) комментирующие размышления по их поводу («Чудово», «Зайцево», «Медное»). Но большинство из них дают чистые рассуждения на обобщенную тему без всяких вводных эпизодов и конкретных картин («Хотилов», «Выдропуск», «Подберезье», «Торжок», «Тверь», «Слово о Ломоносове»).

Уже этот обзор внешней структуры «Путешествия» свидетельствует, что основополагающим и определяющим началом в формировании этого произведения было вовсе не желание рассказать о

некоем реальном путешествии, а желание теоретически высказаться по некоторым принципиальным вопросам.

3.

Каковы особенности тех страниц, где рисуются картины и эпизоды?

Насколько Радищев увлечен своим искусством? Не стремится ли он к живому колориту и яркости своих красок? Не перерастают ли его картинки пределов публицистической надобности?

Нет, Радищев рисунком не увлекается. Радищев не остановится на детали, не даст лишней подробности. Он стремительно идет к последней цели, к нравоучительному выводу. Событие чаще всего лишь названо, но не обрисовано.

Автор спешит к диалогу, к беседе. Диалог построен чаще всего в виде вопросов-ответов или длинных докладывающих монологов одного из собеседников. Под короткими вопросами автора собеседник высказывает свое тягостное положение в данную минуту, что и дает автору повод к дальнейшему поучительному размышлению. Иногда подобная сценка обрамляется некоторыми деталями, конкретизирующими обстановку встречи. Этот живописный элемент присутствует в очень небольшой мере и всегда целиком и неприкрыто обслуживает поставленную подчеркивающую цель. В главе «Любани» разговор с крестьянином происходит в тяжелый жаркий летний день, чтобы в большей мере была для читателя ощутима тяжесть крестьянского труда. И это — здесь единственная живописующая деталь. В главе «Городня» беседу с рекрутами и провожающими их родственниками автор предваряет указанием на услышанный им издали «пронзающий сердце вопль женщины, детей и старцев». И здесь это — единственная деталь, создающая окружение для развернутых далее вопросов автора и ответов-жалоб его собеседников. В главе «Пешки» описывается изба, по-опять-таки лишь как предмет дидактического пафоса.

Иногда автор совсем не дает никакой сценки, он только упоминает о происшедшем, чтобы сейчас же перейти к оценочным и комментирующим размышлениям. В главе «Черная грязь», где автор негодует за судьбу девушки, вышедшей замуж по принуждению, он только мимоходом упоминает, что проездом видел свадьбу и «на челе определенных вступить в супружество зрелись печаль и уныние». Никаких иных описательных деталей автор не счел нужным прибавить.

Те собеседники, с которыми приходится сталкиваться автору, никогда не бывают обрисованы. Радищев почти не знает художественной проблемы портрета или характера. Его фигуры обозначены общим контуром, это только говорящие существа, которые могли автору что-то сказать и тем самым вызвать пространно изложенное размышление. Еще чаще автор совсем отождествляется с рассказчиком, рассказчик и рассуждает. Обычно встреча происходит

на почтовой станции во время ожидания лошадей. Обстоятельства встречи отмечаются коротко, в нескольких словах. Повествование стремительно идет к рассказу собеседника, обильно и всюду проникнутого дидактическими выводами и уроками (см. встреча с подьячим в гл. «София»; встреча с семинаристом — «Подберезье»; встреча с дворянином — «Крестцы»; встреча с человеком, ищущим свободы в цензуре, — «Торжок»).

4.

Если возможно говорить о художественно-описательном или повествовательном рисунке в «Путешествии», то лишь в применении к очень немногим местам его состава. В некоторых случаях автор все же хочет быть художником («Чудово», приключение на море; «Спасская Полесь», быстрый привоз устриц для наместника; «Зайцево», рассказ крестьянина о расправе крестьян с помещиками и некоторые места в главах «Новгород», «Валдай», «Едрово»).

Среди описательных картинок имеется описание бурь на море (стр. 152—153) ¹.

Описание природы скорее всего можно было бы считать отражением сентиментализма. Но то описание, которое имеем здесь, целиком примыкает к старой классической традиции. Традиция описания бури на море через романы и повести XVIII и XVII века далеко уходит к греческому роману и классической поэме (Вергилий). В частности, в русском романе XVIII века буря — единственный и очень прочный описательный мотив, одиноко врезающийся в схематичную повествовательную ткань. В наполнении этих описаний легко отмечается прочно отстоявшееся клише, с которым совпадает и рисунок Радищева ². Буря налетает внезапно. Идут тяжелые облака. Вздываются валы. Шум. Блеск молнии. Удары грома.

Еще до Руссо эстетическое любованье морем было уже известно. К морю направлялись прогулки. Восхищались огромною массою волн, их величественным падением, шумом их бегущего напора на скалы, белой пеной, смешивающейся с облаками, игрою света в их отблесках.

Мотивы морского пейзажа попадают у Луи Расина, Шабю, Помпийяка, Кребиллона, Лагранжа, Вольтера, в прозе Мамена, Делиля, Мерсье и др. Но это все или беглые линии и пятна, или помпезные философские тирады. Море любили как предмет салонной живописи. Большой успех и большое влияние на развитие вкуса к морю имели картины упоминаемого Радищевым художника

¹ Страницы указываются по I т. Собрания сочинений Радищева, под ред. В. В. Каллаша, М., 1907.

² В. Сиповский, Очерки из истории русского романа, т. I, стр. 404, 429, 463, 532 и др.

Верне¹. Однако и его пейзажи воспринимались больше как материал к декламационной патетике².

Для Радищева является характерной та особенность, что единственная картина природы им дана во вкусе старой классической традиции. Если он и говорит о наслаждении морем, то для выражения этого чувства у него, кроме восклицания: «ах, как хорошо!» не нашлось никаких красок.

Среди портретов в «Путешествии» самое большое место по объему принадлежит фигуре царя, в образе которого автор увидел себя во сне («Спасская Полесь»³). Описание состоит из перечня царских регалий и эмблем монархической власти. Это, в сущности, не что иное, как словесный перечень традиционных атрибутов придворной казенной портретики. Эмблематическая иносказательность вводит этот портрет в обширную категорию аллегорических изображений, на которые так щедро было классическое искусство во всех его жанрах и разновидностях.

Рядом имеется другой портрет той же категории — изображение носительницы истины — Прямовзоры. В ее наружности аллегорически отмечено должное отношение, которого заслуживала бы, с точки зрения автора, и царская власть и весь придворный этикет и порядок жизни. Она испускает «вздохи скорби», являет вид презрения и негодования. Черты лица ее «суровы», «платые простос». В ознаменование независимости истины от произвола тирана, голова Прямовзоры «покрыта была шляпою, когда все другие с обнаженными стояли главами» (176). И далее, когда царь, просвещенный словами Прямовзоры, стал понимать ложь и фальшивость своего царского величия, его новое состояние разворачивается опять в форме аллегорической портретной иносказательности.

«Одежды мои, столь блестящие, казались замараны кровию и омочены слезами. На перстах моих виделись мне остатки мозга человеческого; ноги мои стояли в тине. Вокруг меня стоящие являлись того скареднее. Вся внутренность их казалась черною и сгораемою тусклым огнем ненасытности» и т. д. (180).

Имеются у Радищева и элементы бытового портрета. Здесь намечаются две крайности. Портрет приобретает характеризующую условность или в резкой психологической идеализации или в уродливости гротеска.

В стиле психологической идеализации дан портрет «крестницкого дворянина» («Крестцы»). Элементы психики отмечены обще и в то же время резко, прямолинейно, без оттенков.

«Крестницкий дворянин, казалось мне, был лет пятидесяти. Редкие седины едва пробивались сквозь светло-русые волосы главы его. *Правильные черты* лица его знаменовали души его

¹ «Восклицал изредка, как Вернет, ах, как хорошо!», стр. 152 — Vernet Claude Joseph (1714—1789).

² Ср. D. Morne: «Le sentiment de la nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre», Paris, 1907, pp. 287—29).

*спокойствие, страстям неприступное. Нежная улыбка безмятежного удовольствия, незлобием рождаемого, изрыла ланиты его ямками, в женщинах столь прельщающими. Очи его, очи *благорастворенного рассудка*, казались подернуты легкой пеленой печали, но искры твердости и упования пролетели оную быстрой стрелой»¹*

Столь же обще и условно намечены черты лиц детей дворянина

Совсем иначе выписаны портреты Карла Дементьева и его семьи («Новгород»). Здесь, вместо открытой психологической характеристики, рисунок замкнут в резких физиономических знаках. Психологический комментарий отсутствует. Эмоциональное впечатление складывается само собою в подборе преувеличенных деталей, в резкой стянутости немногих, но выпукло поставленных линий и пятен. Лукаво ироническая интонация подчеркивает смысл собранного гротеска, всюду обнаруживая насмешливо-негодующую улыбку автора — публициста

«Карп Дементьевич — седая борода, в восемь вершков от нижней губы. Нос кляпом, глаза ввалились, брови как смоль, кланяется об руку, бороду гладит, всех величает: «благодетель мой». Аксинья Парфентьевна — любезная его супруга. В шестьдесят лет бела, как снег, и красна, как маков цвет; губки всегда сжимает кольцом... По приказанию Аксиньи Парфентьевны куплено годового запаса 3 пуда белил ржевских и 30 фунтов румян листовых». Алексей Карпович — «ни уса, ни бороды, а нос уже багровый, бровями моргает, в кружок, острижен, кланяется гусем, отряхая голову и поправляя волосы... Прасковья Деиисовна — бела и румяна. Зубы, как уголь. Брови в нитку, чернее сажки. Глаз один подбит. Подарок ее любезного муженька для первого дня» (196—197)

В такой же лаконичности и резкой четкости обрисованы деревенские женщины («Едрово»), хотя здесь дан лишь массовый портрет, не индивидуализованный; вместо порицающей иронии, прямолинейная оценочная эмоция направлена к открытой идеализации

«Все они были в праздничной одежде, шеи голые, ноги босые, лоски наруже, платье заткнуто спереди за пояс, рубахи белые, взоры веселые, здоровье на щеках начертанное. Приятности, заглубевшие хотя от зноя и холода, но прелестны без покрова хитрости, красота юности в полном блеске, в устах улыбка или смех сердечный, а от него виден становился ряд зубов, белее чистейшей слоновой кости. Зубы, которые бы щеголих с ума свели» (250)

Сопоставление со щеголихами дает рисунку явный полемический смысл. «Не сдирают лоску с зубов щетками». «Дыхание не заразит легкого. Нет ежедневных любовников... Нет болезней от них...» и пр. Оценочный комментарий опять легко сбивает краски

¹ Кроме особо оговоренных случаев, везде выделено автором этой статьи

к привычному *аллегоризму*: «У вас на щеках румяна, на сердце румяна или сажа. Все равно румяна или сажа» и т. д. (250—251)

Эти немногие эпизодические портретные моменты свидетельствуют о принадлежности манеры Радищева к прежним ствлечению-психологическим навыкам классической традиции (аллегоризм, обобщенность, недостаточная конкретность, широкость психологической терминологии¹). Конечно, такие портреты, как Карп Дементьев и крестьянские бабы в гл. «Едрово», указывают на интерес Радищева к живым бытовым наблюдениям в области портрета. Однако печать рационалистических привычек сознания, воспитанного на классических литературных образцах, сказывается и в этом «реалистическом» рисунке (стремление к изоляции, резкая выделенность отмечаемых свойств, крайняя заостренность в «положительную» и «отрицательную» сторону).

Вкус к характеризующему портретному рисунку к концу XVIII века вообще уже достаточно обнаружился и в теории, и в литературном искусстве (см. «Физиогномику» Лафатера, ср. французский роман Лессаж, Прево, Мариво и др.; у нас Чулков, Новиков, Пракудин и др.).

На знакомство с Лафатером Радищев сам указывает в тех замечаниях, которыми предваряет рисунок Карпа Дементьевича:

«Если точных не спишу портретов, то доволен буду их силуэтами. Лафатер и по ним учит узнавать, кто умен и кто глуп» (стр. 196).

«Физиогномика» Лафатера появилась в печати в Лейпциге в 1772—1778 гг., во французском издании в 1775—1778 гг. Радищеву, очевидно, нравилась у Лафатера лишь сама мысль о соответствии физиономии внутренним качествам человека. Каких-либо ближайших совпадений портретного рисунка Радищева с физиогномическими наблюдениями Лафатера мы не нашли.

Перечисленные выше портретные моменты в «Путешествии» стоят одиноко, несмотря на обилие фигур, которые при желании автора могли бы быть так или иначе обрисованы. Большого тяготения к этому искусству Радищев, очевидно, не имел.

Заканчивая портреты семейства Карпа Дементьевича, он и сам расхолаживает читателя, сомневаясь в надобности таких отклонений от главной публицистической задачи.

«Но, любезный читатель, ты уже засвасешь. Полно, видно, мне снимать силуэты. Твоя правда: другого не будет, как нос да нос, губы да губы. Я и того не понимаю, как ты на силуэте белила и румяна распознаешь» (197).

¹ Ср., например, в романе Захарина «Приключение Клеандра» «лучшее и правильнейшее расположение в чертах лица»; «глаза, полные огня и привлекательности»; «прекрасный нос, чело и расположение бороды, с нежными, в восторг приводящими оттенками»; «стан, рост, походка соответствовали природным дарам» и пр.

В психологическом рисунке Радищева преобладает та же обобщенность и резкость контура, несложность линий. Это прежде всего сказывается в строгой обозначенности психических качеств и переживаний, в определенной названности состояний. При незначительной конкретизации Радищев довольствуется общими психологическими понятиями.

«Господин добрый и человеколюбивый» (254). «Душу он имел чувствительную и сердце человеколюбивое» (202). С красотою телесною соединяла *скарденнейшую* душу и сердце *жесткое и суровое* (152).

Психические состояния у Радищева субстантивированы, как самостоятельные, независимые и неразложимые инстанции — единицы. Они живут в человеке, как вещи, замкнутые и навсегда определенные. Элементы психики в человеке появляются всегда одинаковые и неизменные и как бы перекатываются в каком-то пространстве, заменяя и выталкивая друг друга, но навсегда сохраняя определенность и законченность своего содержания. Отсюда обилие субстантивированных психологических терминов-понятий.

«Надежда, преследуя человека до крайности, нас укрепляла» (153). «Надежда жития, возвращающаяся из сердца, возбудила мысли» (157). «О, надежда, сладостное несчастному чувству, пребуди во мне» (343). «...Среди *отчаяния* во сто крат *надежду* превосходящего» (156). «Наконец, начали мы предаваться *отчаяншо*» (155). «Омыл руки в моей *невинности* и удалился *жестокосердия*» (209). Служба Крестьянкина «украшение для *мягкосердия*» (203). «Часто в нем находил вместо *човеколюбия* *жестокость*» (204). «Да опустеют темницы, и да узрит их оплошная *слабость*, нерадивая *неопытность*» (203). «Не в силах меня преклонить на беззаконное очищение *злодейства*, на обвинение *невинности*» (204). «Человек... сотрясши всю стыдливости застенчивость, последний и слабейший корень *добродетели*, предпочитает место своего рождения на распростертые своя *пышности и гордыни*» (205). «Наскучив зрелищем толикого смешения *гордыни* с ижайшею *подлостью*, я удалился» (217). «*Ярость* исполняла мое сердце» (354). «Услаждал *похотливость* мою» (256); «давая наставления твоею незастенчивою *невинностью*» (259); «*достоинство* неопытное... вступало в единый путь с *ласкательством и подлостью духа*» (183); ср. в таком же употреблении слова: «чувствительность» (166), «тщеславие» (136), «блаженство» (166), «восторг» (156), «радость и восторг» (157), «бодрость» (157), «жесткосердие» (157), «радость» (160), «невинность» (170), «удовольствие» (173), «ужас» (155), «скупка» (173), «строгости» (180), «веселости» (180), «храбрость» (180), «раболепие» (180), «благоволение» (180), «роскошь и веселие» (180), «сладострастие» (181), «мужество» (181), «милосер-

дис» (182), «тщеславие» (182), «щедрота» (183), «застенчивое достоинство» (183), «стыдливая заслуга» (183), «коварство» (183), «тщеславие» (183), «ярость» (183), «жестокосердие» (218), «притворство» (253), «корыстолюбие» (280), «робость духа» (340), «легкомыслие» (340), «алчность» (358) и пр.

Та же замкнутость и застывшая окаменелость понятий сохраняется при изображении переходов из одного состояния в другое и при характеристике сложных состояний.

«Сокровенные доселе внутренние каждого движения *заклепанные*, так сказать, *ужасом*, начали являться при *исчезании надежды*» (155). *Радость* проникла, не оставив вида *неудовольствия*» (174). «*Отчаяние* превратилось в *восторг*, *горечь* и *восклицания*» (156). «*Удовольствие* мое переменялось в *негодование*» (281).

В связи с таким гипостазированием душевных переживаний получает особенно обильное применение тот элемент реторики, где витиеватость речи создается непрерывными олицетворениями и метафоризацией психических качеств и состояний.

«Развратный рассудок изгнал совесть» (359). «О! если бы человек, входя почасту во внутренность свою, исповедал бы неукротимому судии своему, совести, свои деяния. Претворенный в столб неподвижный громopodobным ее гласом, не пускался бы он на тайные злодеяния» (359). «На месте мужества водворилась надменность и самолюбие, на месте благородства души и щедроты посеялися раболепие и самонедоверие, истинные скряги на великое» (285). «Наитвердейшая душа во правилах своих позыбнется, приклонит ухо ласкательному сладкопению, уснет. И ее сладостные чары, разум и сердце»... (289). «Сердце его уже камень; душа его покрылася алмазною корою. Не может благодетельное жало невинные добродетели положить на нем глубокие черты. Конец ее скользит по поверхности гладко затверделого порока. Блюди, да о нее острие твое не притупится» (260). «Проникнет она (прозорливость) светозарную ризу коварства и добродетель черноту души вашей обнажит» (239). «Стрелы чувствительности» (239). «Жало зла» (289). «Дремота восклицания» (285). «Объятия бесстыдства» (259). «Скипетр жестокосердия» (203). «Хижина уничижения» (184). «Чаша рассудка на весах воли» (233) и пр.

Другая особенность психологического рисунка Радищева — это преувеличенность внешнего выражения эмоций и вместе с этим затверделая штампованность, однообразие в подыскании мимического эквивалента для данных психических состояний. Все эмоционально-мимические аксессуары исчерпываются «трепетаниями», «содроганиями», «искаженными взорами», «воплями», «вдолами», обмороками, терзанием волос, обилием слез, рыданий, а в радостных случаях — плесканием рук.

«Необыкновенный вопль *терзающего* на себе *волсы* человека понудил меня остановиться» (243). «Человек ярого и нетерпеливо-

го сложения *рвал волосы, кусал персты*, проклиная час своего выезда» (155). «*Я волосы драл с досады*» (160). «*Взяв обоими руками себя за волосы*, вокликал диким голосом» (169). «*Тут задрожал я в ярости человечества*» (159). «*Вострепетал я во внутренности моей*» (184). «*Сердце трепетало*, вступая опять в пределы моего отечества» (339). «Наконец, *содрогшееся* сердце разлило свое избыточество» (215). «Вид крещения поколебнул меня до внутренности. Рука моя задрожала» (281). «Сколь вообразу ту минуту...*свет в глазах меркнет*» (169). «Божественный ужас объемлет мои члены, грудь моя начинает вздыматься, взоры мои тупеют, и *свет в них меркнет*» (200). «Не мог старец снести сего зрелища, *силы его ослабели и он упал в мои объятия*» (241). «Отчаяние ознаменовалось на лице его, и *бездыханно* почти отнесли его с сего места» (244). «*Искаженные взгляды* и озиранье являли нечаянное нашествие ужаса и предстоящие беды. Слышны были *вздохи*, колющие предтечи скорби, и уже начинало раздаваться задерживаемое присутствием страха *стенание*. Уже скорыми в сердца всех стопами шествовало отчаяние и смертные *содрогания...*» (173). «Они метали на меня и друг на друга *искаженные взоры*, в коих господствовали хищность, зависть, коварство и ненависть» (180). «Жена *испускала вздохи* скорби» (176). «При всяком моем изречении все предстоящие восклицали радостно и *плескание рук* не токмо сопровождало мое слово» и пр. (176). «Отчаяние превратилось в восторг... радостные телодвижения и *плескание*» (156). «Человек робкая души *рыдал*, орошал *слезами* своими скамью» (155). *Слезы* пролились из очей моих» (183). «Редкие капли *слез* точились из их очей» (223). «Сие говорил, проливая, горькие *слезы*» (257). «Четверо несчастных узнали свою участь, — *слезы, рыдания, стон* пронзили уши всего собрания» (320). «Я *скрыв... слезы*, удалился» (341). Слезы см. еще стр. 183, 182, 203, 204, 257, 319, 343, 352, 120, 352, 241.

Мимическая динамика лица не имеет разнообразия. Нет живых контуров, нет оттенков. Все средства выразительности исчерпываются общей психологической терминологией, о которой речь шла выше.

«Похвалы сопутствуемы были *искренности* наружными чертами» (175). «Изрекшее странницы лицо казалось *веселым и вещественным сияюще блеском*» (160). «Взоры его испускали лучи надежного *радования*, черты лица сияли сверхъестественным *веществом*» (240). «Зрелась на челе определенных вступать в супружество *печаль и уныние*» (360). Ср. «Важный вид» (174). «Румянец *совести*» (213). «На тлице отрочества *робость*», «Вид *важности*» (352) и т. п.

Особо пужно отметить элементы физиологизма. Здесь, помимо таких общих и механизированных выражений, как «хлад разлился в моих жилах» (244), «корчащий мраз, лилющийся в твоих жилах» (158), «кровь пришла в волнение» (184) и т. п., обращают на себя особое внимание элементы психо-физиологического параллелизма:

«Возмущенные соки мысляю стремились мне спящу, к голове и, тревожа нежный состав моего мозга, возбудили в нем воображение. Несчетные картины представлялись мне во сне, но исчезали, как легкие в воздухе пары. Наконец, как то бывает, некоторое мозговое волокно, тронутое сильно восходящими из внутренних сосудов тела парами, задрожало долее других на несколько времени, и вот что я грезил» (стр. 171; далее излагается сновидение). Ср. к этому: «Вдруг почувствовал я быстрый мраз, протекающий кровь мою, и прогоняя жар к вершинам, нудил его распространяться по лицу» (150).

Все эти особенности психологического рисунка Радищева находят себе полное соответствие опять-таки преимущественно в прежней классической традиции. Абстрактность, склонность к рационалистическому обобщению, преимущественный интерес к общему в людях, — все это в конце концов приводило к слитности психологических представлений, к неразличению подлинного наполнения и проявления индивидуального психического момента. Взгляд останавливался на наиболее резком, наиболее заметном различались и обособлялись крайности, промежуточное мало занимало, интересовала природа чувства вообще, частности и вместе с ними все живое, конкретное ускользало от наблюдательного глаза. В искусстве это должно было само собою сказаться той же обобщенностью, слитностью в деталях, неразличимостью, заостренностью в крайностях, т. е. во всем том, чем отличается классическое искусство в изображении человека.¹

Особое замечание вызывает обилие слез. Слезы принято считать признаком сентиментализма. Это не совсем правильно. Слезами издавна было принято обозначать всякое волнение души. Слезы наиболее заметны в волнующемся человеке, и писатель ими пользовался задолго до сентиментализма. Слез много и у Кальпурнеды, и Скудерри, у Лафайета, у Мариво, Прево и др. Трудно указать пример в литературе XVIII века самых разных стилей, где не было бы излишка слез. Это не столько порождение сентиментализма, сколько результат общего излишества внешней экспрессивности внутренних состояний, того излишества, которое было начато античностью и побеждено было лишь в XIX веке Флобером, Толстым и Мопассаном. Larmes, soupirs, sanglots, tressaillement присутствуют несколько не меньше в первой половине XVIII века.

¹ Ср. «Неосторожность Лизаркова изгнала из сердца Изидиною половиною любви, и убылое место заступил гнев» (Ф. Э. и И. Награжденное постоянством). «Двойной огонь, любви и ярости, попеременно сжигал ее сердце» (там же). «Ярость, подозрение и ревность, — все перемешалось; и последовало раскаяние» (там же). «Между тем сия несчастная раздираема была внутренними терзаниями; гнев, страсть, надежда, отчаяние, любовь и мщени сердца ее непременно терзали» (П. Захарьин, Приключение Клеандра). Всяду, как у Радищева, та же затверделость психических элементов, их механическая рядоположность, их сменяемость, как простое вытеснение, по механическому закону непроницаемости.

чем во второй, несколько не слабее в «классицизме», чем в «сентиментализме».

Разница не столько в количестве слез, сколько в их качестве. Специфически сентиментальные слезы — это слезы умиления. Культ умиления, тихой вознесённости над жизнью, сладость покорной грусти — это дает особый сентиментальный колорит, но не слезы сами по себе. В «Путешествиях» Радищева такие слезы имеются лишь однажды, о них скажем ниже. У него слезы обычно лишь средство обозначения всякого взволнованного состояния, и в этом случае они являются общей принадлежностью психологической выразительности XVII, XVIII и почти половины XIX века.

Некоторым завоеванием в сторону «реализма» может показаться физиологическая интерпретация психических состояний. Но это влияние философии не послужило к обновлению искусства. Эта «физиология» явилась только лишним поводом к рассуждениям. Радищев тут не одинок. «Кровь», «пары», «влага», «теплота» фигурируют, например, в той же роли, как у Радищева, в произведениях Ф. Эмина «Приключения Фемистокла». Эмин объясняет чувство любви:

«Всякие живущие твари и бесчувственные древа влагою и теплотою содержат свою жизнь и бытие. И когда человек влюбится в кого страстно и безрассудительно — того врожденная влага высыхать и теплота остывать начинает. От того мы обыкновенно видим, что влюбленные люди же бывают сухошавого и бледного лица... Влюбленного сердца дух в беспрестанном любимого предмета образовании обращается; врожденные соки странные производят пары, которые, подходя вверх, затмевают разум; тогда уже кровь, разными парами обессиленная, не имеет такой силы и от того желудок не варит пищи... Притом, куда человеческие пары несутся, туда и дух стремится, который из самой тончайшей части крови рождается и имеет в сердце своем центр»...¹

6.

Выше мы заметили, что Радищев, пренебрегая обрисовкой своих персонажей, всегда спешит к диалогу, ему нужны высказывания, в его рассудочно-публицистических целях речи-жалобы или речи-рассуждения прямее ведут к цели. При этом указано было, что обычно он мало индивидуализирует речь говорящих. Однако и здесь есть исключения. Иногда Радищев стремился придать своему диалогу характер подлинной разговорной интонации и свойства словаря и синтаксиса говорящих старался построить соответственно их культурному уровню и социальному положению. Удавалось это ему не везде одинаково. Крестьянская речь всегда

¹ Ф. Эмин. Приключения Фемистокла, СПб, 1763, стр. 132. О распространенности физиологизма в передаче внутренних состояний свидетельствует текст «Путешествия» Стерна. Стерн уже пародирует эту манеру.

мало удачна. Язык крестьянина, несмотря на некоторые элементы просторечия (преимущественно в словаре), всегда сбивается на книжные обороты. Здесь слышится и *пасторальная* подслащенность¹, и искусственность надуманного фальшивого просторечия², и диссонансы искусственных вторжений посенной интонации в общий разговорный тон³ и, наконец, явная откровенная литературность: славянизмы, запутанность синтаксиса, закругленность, законченность фразеологии⁴. Речь певца-нищего в «Клину» целиком литературная, совсем сливается с общей авторской стилистической манерой⁵. В речи крестьянки в «Пешках» тоже преобладает стиль самого Радищева («витиеватые речи») ⁶. Все ее реплики на вопросы автора собеседника построены в принятом стиле риторического рассуждения.

Особо нужно поставить речь Карпа Дементыча по ее неприужденности, простоте и живости интонации, хотя и сюда вторгается диссонирующий славянизм: «заимодавцы мои». Довольно живо передан диалог в рассказе о женитьбе Дурындина («Зайцево») и в рассказе о наместнике, любителе устриц («Спасская Полесь»).

Живая разговорная речь в литературе была тогда делом весьма новым. Попытки ввести живое просторечие в диалог только еще начинались⁷. Радищев хотя и способен был иногда схватить оттенки живого разговорного просторечия (Карп Дементыч, приказный в «Спасской Полести», женитьба Дурындина), но, очевидно, не чувствовал надобности и живой склонности к этой стороне литературной живописи и, кроме отдельных случаев, явно пренебрегал этой задачей.

¹ «Любани», речь крестьянина, «Едрово», речь Анюты.

² «Любани», речь крестьянина. «Самая дьявольская выдумка — отдавать крестьян чужому в работу...»; «Едрово», Анюта: «часто мы видим таких шелкунов, как ты».

³ «Городня», речь парня. «Перестаньте плакать, перестаньте рвать мое сердце! На меня пал жребий Воля Божья. Авось либо с полком к вам придет... Не крушися, моя матушка! Береги для меня Прасковьюшку...»

⁴ В речи крестьянина в «Любани» такие слова, как «наемник», в речи Анюты выражение: «коли ты худого не мыслишь», в воплях старухи и ее дочери: «Поля наши порастут травой, мхом наша хижина. Я, бедная, престарелая мать твоя, скитаться должна по миру. Кто согреет мою дряхлость от холода?... Кто тело предаст общей нашей матери — сырой земле? Хотя бы бесчеловечные наши старосты» и пр.

⁵ «Вознесенный победою оружия нашего, когда устремлялся на карани и добычу, пал я ниц, лишенный зрения и чувств пролетевшим мимо очей силе своей пушечным ядром. О! вы, последующие мне, будьте мужественны: помните человечество...» и т. д. (359).

⁶ «Не слезы ли ты крестьян своих пьешь, когда они едят такой хлеб, как мы...» и пр. (359).

⁷ Новиков, Похождения Ивана Гостинного сына; Чулков, Пересмеивник, или словянские сказки (особенно повесть «Досадное пробуждение»). Запольский, Извозчик. В комедии лучшие образы у Фонвизина. Крестьянская речь с диалектизмами у Лукина, у Матинского, у Княжнин и др.

В «Путешествии» проходит большая вереница фигур и типов почтовый комиссар, пренебрегающий своими обязанностями («София»), подьячий, желающий подслужиться «хвастовству древней породы» («Тосна»), чиновник береговой службы, жестокий формалист («Чудово»), инаместник, расходующий деньги на свои прихоти («Спасская Полесьть»), алчные и трусливые судьи («Зайцево»), семинарист, мечтающий о свободном просвещении («Подберезье»), хищный откупщик-торговец («Новгород»); старик-барон и прелестная щеголиха, нашедшие взаимную выгоду в смешной ненужной женитьбе («Зайцево»); дворянин, идеальный воспитатель детей («Крестцы»); неизвестный господин, легкомысленно передавший болезнь своему ребенку («Яжелбицы»), монах, погибший в одном из любовных походов («Валдай»), городский щеголих («Едрово»), писатель, мечтающий об уничтожении цензуры («Торжок»); вельможа, несправедливо пользующийся незаслуженными выгодами своего положения («Завидово»), бродяга-француз, неграмотный воспитатель русских детей («Городня»); помещики, жестокие тираны, безжалостные насильники и эксплуататоры крестьян («Любани», «Зайцево», «Хотиллов», «Вышний Волочок», «Медное», «Городня», «Пешки», «Черная грязь»), ряд крестьян, подавленных хищническими поборами и рабским трудом на помещика («Любани», «Вышний Волочок»), распродаваемые поодиночке жестким жадным помещиком («Мединое»), подчиняющиеся ужасам помещичьего произвола при военных наборах («Городня»), при женитьбе и выходе замуж («Черная грязь») и при всем этом — нищие и голодные, питающиеся хлебом из мякины («Пешки»), крестьяне идеальной чистоты сердца и идеальной рассудительности (Анюта и ее семья, «Едрово»), наконец, царь, ослепленный тщеславием и роскошью и не замечающий своего позорного положения среди бедствий страны («Спасская Полесьть»).

Но все это дано эскизно и схематично. Это не лица, а лишь условные фигуры, которым вменено обозначение самых широких социальных и психологических понятий. Чем ни шире понятие, тем меньше в нем признаков, и радищевские персонажи, например, идеальный крестьянин, помещик-тиран и пр., выражают собою печать, страдание, добродетель и, наоборот, хищничество, жестокое сердце и пр. в самых общих и крайних признаках.

Поскольку литературе XVIII века были свойственны темы об административной несправедливости, о несправедливости, о тяжести крепостного права, о воспитании, о царской власти, — постольку и образы, подобные радищевским, были неизбежны. Параллелью Радищеву может послужить весь состав беллетристики и журнальной публицистики, где так или иначе затрагивались эти темы¹.

¹ В. В. Сиповский, Ор. Миллер, т. I, стр. 158, примечания, №№ 680, 682, 684 и др. ср. М. И. Сухомлинов, Исследования и статьи, т. I, стр. 572.

Здесь имеются и продажа крепостных, и отдача в рекруты (Друковцев, «Сова», Чулков, «Горькая участь», Княжнин, «Несчастье от кареты» и др.), и описание бедной обстановки крестьянского жилища (Чулков, «Пересмешник», «Странные приключения Мочушкина» и др.)

Проникал в литературу и образ крестьянина, осознавшего свое положение и хотя покоряющегося, но уже негодующего и внутренне протестующего (у Радищева крестьянин в главе «Любани», крестьянка в главе «Пешки» Ср «Несчастье от кареты», опера «Анжута», опера «Мельник» и др.¹

Общим местом для литературы времени Радищева являются и образы дурного, идеального или прозревшего царя Наиболее близким к соответствующей главе Радищева является произведение Львова «Храм истины» Как у Радищева Прямовзора (Истина), здесь Зороастр в храме «Истины» открывает царю его подлинное печальное положение, происходящее от его самообольщения и доверчивости Его обманывали придворные вельможи, они затмили его глаза внешним показным блеском Царь прозревает, начинает понимать свое ослепление и в последующей речи излагает новое и должное понимание обязанностей правителя²

8.

Как выше было замечено, главное место в «Путешествии» занимает интерпретирующая медитация и рассуждения Медитации Радищева — это не сентиментальные жалобы с описанием переживаемых чувств Радищев в этих случаях или в виде общей сентенции делает вывод из только что рассказанного эпизода или разъясняет, доказывает, логически расчленяет все мысли, какие должны быть возбуждены данным эпизодом. Так или иначе, всюду присутствует последовательный логический аппарат Каждый раздел размышлений построен в четкой логической упорядоченности

Но отметим раньше *исключения* из этого общего правила Характерная сентиментальная медитация имеется в гл «Выезд» (о дружбе, о разлуке), в гл «София» (о приятности смерти, обращение к богу и пр.) и особенно в главе «Клин» Здесь по поводу деяния старика слепца автор восклицает:

«О, природа колько ты властительна! О, природа, — возопил я паки Сколь сладко неязвительное чувство скорби! Ко-
лько сердце оно обновляет и оно чувствительность! Я рыдал
вслед за ямским собранием, и слезы мои были столь же для меня
сладостны, как исторгнутые из сердца Вертером О мой друг, мой
друг! почто и ты не зрел сия картины? Ты бы прослезился со

¹ В В Сиповский, Из истории русской мысли XVIII ст Журнал Минералогического общества, 1917, март-апрель, стр 85

² См к этому обширную библиографию у В В Сиповского, Очерки из истории русского романа т I, стр 160

мною, и сладость взаимного чувствования была бы гораздо усладительнее» (352—353).

Вот все, что имеется в «Путешествии» явно сентиментального. Везде в других случаях автор не изливается в чувствах, а рассуждает и поучает. Вот его типичные переходы к медитациям:

«Разговор сего земледельца возбудил во мне множество мыслей. Первое представилось мне неравенство крестьянского состояния. Сравнил я крестьян казенных с крестьянами помещичьими» и пр. (149).

«Повесть спутника моего тронула меня несказанно». «Возможно ли, говорил я сам себе, чтобы... толикие производились жестокости?»... (170).

Основные стилистические контуры последующих размышлений, рассуждений, мысленных монологов определялись, несомненно, общим пафосом ораторского, логически убеждающего призыва.

Вопросы в «Путешествии» имеют логическое назначение, это — логические переходы, стержни, или исходные звенья, побуждающие и направляющие дальнейшее развитие мыслей.

Здесь разные группы. Чаще всего ставится вопрос, обозначающий новый поворот мысли. Интонация здесь еще не предпринимает ответа, который последует. Это просто переломный момент в системе размышления. «Что ж есть право народное?» — Далее следует ответ. За этим опять вопрос: «В естественном состоянии человека какие суть его права?» И далее ответ. И до конца рассуждения развертывается линия вопросов и ответов. Вопросы обращены к разным сторонам понятия о народном праве, и путем эвристически раскрываемых элементов права автор приходит к своей последней мысли о праве сильного, идущем в противовес естественному праву (194).

Такого рода вопросы иногда следуют группами, один за другим. И за ними следуют ответы такими же компактными массами. Оформленные в аналогичные параллельно построенные синтаксические сочетания вопросо-ответные массы падают, усиливая, подчеркивая и выдвигая ритмичностью и равномерностью своего движения настойчивость, уверенность и определенность высказываемой мысли.

«Какие же ради вины обуздывает он свои хотения? Почто поставляет над собою власть? Почто беспределен в исполнении своей воли, послушания чертою оную ограничивает? Для своей пользы скажет рассудок; для своей пользы скажет внутренне чувствование; для своей пользы скажет мудрое законоположение».

Около этих вопросо-ответных центров распределяется дальнейшее логическое движение мысли, как непрерывный причинно-следственный ход. Синтаксически это выражается в причинно-следственных, условных и разделительных союзах, устанавливающих или связь между мыслями, или новое расчленение мысли, или необходимость данной мысли при известных обстоятельствах.

Отсюда — непрерывная сеть союзов: «следственно», «ибо», «или-или», «когда-тогда» (в условном значении).

«*Следственно*, где нет его пользы быть гражданином, там он и не гражданин. *Следственно* тот, кто восхощет его лишить пользы гражданского звания, есть его враг»... «Если закон *или* не в силах его заступить, *или* и того не хочет, *или* власть его не может мгновенное в предстоящей беде дать воспомоществование, *тогда* пользуется гражданин природным правом защищения сохранности благосостояния. *Ибо* гражданин становится гражданином» (215—216).

Вся эта логическая цепь сопоставлений, расчленений и выводов является как бы привешенной к изначальным, зажигающим вопросам, которые и составляют организующий центр данного логического и стилистического гнезда. За последним утверждением логически законченного ядра следует призыв к должному или предостережение от выясненного недолжного. Здесь стилистическая конструкция обильно вбирает в себя частицы пожелания: «Да не» или слова угрозы: «Горе ему», или, наоборот, слова одобрения и призыва: «Блажен, блажен»... и пр.

Иногда вопросы в своем составе, без всяких дополняющих пояснений, содержат в себе аргументацию, указывающую на несостоятельность возражений и отводов, какие могла бы встретить выраженная здесь мысль.

«Не должны вы мне ни за воскормление, ни за наставление, а меньше всего за рождение. За рождение? Участники, были ли вы в нем? Вопросаемы были ли, да рождены будете? На пользу ли вашу родиться имели, или во вред? Известен ли отец и мать, рождая сына своего, блажен будет в житии или злополучен? Кто скажет, что, вступая в супружество, помышлял о наследии и потомках; а если имел сие намерение, то блаженства ли их ради произвести их желал, или же на сохранение своего имени? Как желать добра тому, кого не знаю, и что сие? Добром назваться может ли желание неопределенное, помаваемое неизвестностью?» (225. Ср. 268, 284, 286 и др.).

Вопросная интонация указывает в этом случае на очевидную несостоятельность предполагаемых доводов противной стороны.

В других случаях эта интонационно (вопросной формой) указанная несостоятельность получает дальнейшее логическое опровержение в фактических доводах. Вопрос несет здесь эмоционально-подготовительную, вводящую функцию.

«Иль думаешь, что где не было обряда церковного, тут нет и обязанности? Иль думаешь, что данное по приказанию твоему благословение наемным извещателем слова божия сочтование их утвердило? Иль думаешь, что насильственное венчание во храме божьем может назваться союзом?» (320).

Далее идет перечень представимых фактов, противоположных высказанным в вопросе предположениям.

Часто вопрос содержит в себе аргументирующую формулу в виде условного суждения. Причем вопросы даны в определенной логической градации. Сначала идут условия с конкретными примерами, последний вопрос формулирует мысль в окончательном, обобщенном смысле.

«Если идущу мне нападает на меня злодей и, вознесши над головою моею кинжал, восхочет меня им пронзить, убийцею ли я почтуся, если я предупрежду его в его злодеянии и бездыханного его к ногам моим повергну? Если нынешнего века скосырь, привлечший должное на себя презрение, восхочет мне оное на мне отомстить, и встретяся со мною в уединенном месте, вынудив шпагу, сделает на меня нападение, да лишит меня жизни, или, по крайней мере, да уязвит меня, виновен ли я буду, если извлеки мой меч на защищение мое, я избавляю общество от тревожащего спокойствия его члена? Можно ли почесть деяние оскорбляющим сохранность члена общественного, если я исполню его для моего спасения, если оно предупредит мою погубу, если без того благосостояние мое будет плачевно на веки?» (Ср. 261). «Если муж десяти лет, а жена двадцати пяти»... (242, 295, 300). См. огромный вопросительный период, вмещающий в себе аргументы к отрицательному ответу на вопрос: «Наслаждался виутреинею тишиною»... и пр. (264).

Нередко в вопросе дается сопоставление двух фактов в целях подведения некоторого нового факта к положению, заранее очевидному:

«Ты во гневе твоём устремляешься на гордого господина... а сам?» и т. д. (150).

К этой группе по смыслу близки вопросы, возвращающие мысль к аксиоматической предпосылке: «Ведаешь ли, что в первенственном уложении, в сердце каждого написано?» (150).

Очень часто смысл такого вопроса заключается только в усилении логического удара на утверждении, заключающемся в нем самом:

«Но смертоубийство сие не было ли принужденно? Не причиною ли оного сам убитый ассессор?» (210). «Обязаны за учение и наставление? Не моей ли я в том искал пользы, да благи будете?» (227. Ср. 288, 222). «Кто жребий на уделе получает? Не тот ли, кто ее вспахать возможет; не тот ли, кто силы и желание к тому имеет достаточные?» (227).

Путем сопоставления несовместимого вопрос часто формулирует несообразность существующего, создавшегося или принятого порядка вещей. Вместо прежней функции логического созидания, вопрос здесь несет функцию логического разрушения.

«Или блаженство граждан в том почитаем, чтоб полны были хлеба наши житницы, а желудки пусты? чтоб один благословлял правительство, а не тысячи» (284). «Какая в том вам польза бороться самим с собою и исторгать шуйцею, что десницею насадили?» (310. Ср. 361, 170).

Аналогично, в функции логической убедительности, создается и вопросительная фигура *умолчания*. Это — вопрос-намека. Вопрос дает собою аргументирующую ссылку на некоторое общеизвестное обстоятельство, о котором автор, ввиду его общеизвестности или по другим причинам, не хочет говорить¹.

«Примеры всех времен свидетельствуют, что право без силы было всегда в исполнении почитаемо пустым словом. Вопрос: что есть право гражданское? Ответ: кто едет на почте, тот пустяками не занимается и думает, как бы лошадей скорей промыслить (194). «Рассмотри святого евангелия строки или послания апостола Павла, всяк разумный признается, что много в них прибавлений и исправлений. Что же помыслим о том, что в писателях католической церкви находится зависящее от строжайшего рассмотрения» (306).

Гораздо меньше встречаются вопросы с назначением по преимуществу эмоциональным. Вопрос и в этом случае апеллирует к какой-то неназываемой, но самоочевидной инстанции².

«Закон? И ты смеешь поносить сие священное имя?» (150). «И на сие надобно верующее письмо? От кого? Ужели сего мало, что страждет мой согражданин?» (171).

Здесь вопрос дает интонацию негодующего удивления. В других случаях удивления нет. Вопрос лишь ставит слушателя перед лицом вопиющей несообразности. Вопрос придает речи тон страстного обличения.

«Жестокосердный помещик, посмотри на детей крестьян, тебе подвластных! Они почти наги. Отчего? Не ты ли родших их в болезни и горести обложил сверх полевых работ оброком? Не ты ли несотканное еще полотно определяешь себе в пользу? На что тебе смрадное рубище, которое в неге привыкшая твоя рука подъяти неужается?» (359. Ср. 183, 319).

Иногда вопросом высказывается сожаление или о том, что в жизни имеется недолжное, или о том, что не совершается желанное³.

«О счастье! Почто ты так обидело меня в твоём разделе?» (231). «Но для чего, для чего не заведут у нас вышних училищ, в которых бы преподавались науки на языке общественном, на языке российском?» (186. Ср. 171, 243, 294). Ироническое сожаление: «О Кук! почто ты жизнь свою провел в трудах и лишениях».. и далее (181): «Я видел, что закон судит о деяниях, не касаясь причин, оные производивших (да и может ли быть иначе?)» (204).

¹ Ср. в «Реторике» Ломоносова «Умолчанием или перерывом называется неоконченный разум в слове, на котором другой начинается» Сочинения Ломоносова, изд. Акад. Наук, т. III, стр. 257.

² Ср. в «Реторике» Ломоносова: «Вопрошение реторическое бывает не для испытания неизвестных, но для сильнейшего изображения известных вещей». Там же, стр. 244.

³ Ср. в «Реторике» Ломоносова фигуру «желание» Сочинения Ломоносова, изд. Акад. Наук, т. III, стр. 260—261.

Среди *восклицаний* выделяется опять категория, по преимуществу реагирующая на *логическую* убедительность мыслей.

Если вопрос является направляющим и регулирующим движение мыслей, восклицание всегда несет оценочную реакцию на убедительность или несообразность этой мысли.

Чаше всего восклицание выражает возмущение несообразностью. Восклицание указывает на существование двух взаимно противоречащих явлений и интонацией подчеркивает явную несообразность такого объединения:

«Но дивись несообразности разума человеческого! Ныне, когда во Франции все твердят о вольности, когда необузданность и безначалие дошли до края возможного, цензура во Франции не уничижена» (315. Ср. 149, 167, 309—310).

Очень близко к этому удивленное указание на недостаточность причины для вышедшего из нее следствия.

«Какое преступление сделал бедный твой Петрушка, что ты ему воспрещаешь пользоваться усладителем наших бедствий, величайшим даром природы несчастному, сном!.. Он получит плату» и т. д. (150). «И мы страну опустошения назовем блаженною для того, что поля ее не поросли тернием, и нивы их обилуют произращениями разнообразными!» (271).

Наиболее часто восклицание применяется в качестве усиленного логического ударения. Таким образом, подчеркивается значительность только что высказанного утверждения или *интенсивность и степень* названного качества, количества, действия или чувства.

«О гордость, о надмениость, воззри на сие и познай, *колько* ты ползуща!» (192). «О возлюбленные, *колько* должны вы меня ненавидеть» (245). «Посмотрите, как все... у моих красавиц. Круглы, рослы, не искривлены, не испорчены!» (251. Ср. 268, 276, 299, 303, 352, 354, 355, 358). «*Колко* мысль сия меня восхищает!» (203). «*Какая разница* в просвещении времеи, когда один латинский язык был в училищах употребителен, с нынешним временем!» (186). «Но крестьянин в законе мертв, сказали мы... Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхочет!» (254). Обличение: «Младенец... твой сын; варвар, твоя кровь!» (320). Подчеркивает значительность итога: «Вот что привычка делает; отвязаться от них не хочется!» (252). «Вот, Анюта, благие мысли тобою мне внушенные!» (262). «Вот что нам предстоит, вот чего нам ожидать!» (216).

Наконец отметим восклицания, осуществляющие собою риторические фигуры «восхищения», «желания», «моления» и т. п.

«Но воззри: в простраинном ристалище коего конца око не досягает, среди голпящейся многочисленности, иа возглавии, впереди всех, се врата отверзающ к ристалищу, се ты!» (374). Восклицание-сожаление: «От таких-то воинов я ждал себе новых венцов!» (181). «Анюта, Анюта, ты мне голову скружила! Для чего я тебя не узнал лет 15 тому назад!» (259. Ср. 320, 321, 360). Восклицание-пожела-

ние: «О, если б оно (кольцо истины) пребывало хотя на мизинце царей» (184). «Не даждь, владыко всещедрый, не даждь им скитаться за милостынею вельмож и обретати в них утешителя!» (225). «Даждь, всещедрый»... и т. д. (225). «О, если б она не далее корень свой пускала! О, если б...» и т. д. (244). «О дабы опустели паки обильным сим странам! дабы...» и т. д. (271). «О, если б они были тебе и подвластны тебе на пользу...» и т. д. (359). Ироническая похвала: «Он получает плату, сыт, одет, никогда я его не вижу ни плетью, ни батожьем (о умеренный человек!)» (150). Ироническое пожелание: «Вспомни о его пощечине. О, если бы он тогда хотя пьяный опомнился и тебе отвечал бы соразмерно твоему вопросу!» (150).

Как наиболее яркое выражение непрерывного дидактического тона в стиле «Путешествия» отметим обилие оценочных эпитетов в восклицательных обращениях:

«Опомнитесь, заблудшие, смягчитесь, жестокосердые!» (265). «Зверн алчные, пиявцы ненасытные, что крестьянину мы оставляем?» (358). «Молчите, скаредные учителя!» (246). «Неистовые!» (к цензорам. 310). «Варвар! Не достоин ты носить имя гражданства» (284). «О, ярый вепрь!» (272) и пр.

Мы имели в виду по возможности охватить все разновидности вопросо-восклицательных форм, как наиболее заметных и преобладающих в стиле «Путешествия». В результате эта сторона стиля, на наш взгляд, ни в коем случае не может быть признана сентиментальной. Преобладающее устремление вопросов и ответов направлено к *логической* убедительности мыслей. Пафос «Путешествия» не в риторическом обнаружении чувства (как можно было понять, например, слова П. Н. Сакулина «риторический сентиментализм»), а в риторическом, эмоционально насыщенном *доказательстве*. Риторика Радищева — это взволнованное патетическое *рассуждение* и только. На долю чистой эмоциональности (элементы восхищения, умиления, безотчетного желания, наслаждения чувством и пр.) приходится лишь очень немногое. И не эти элементы создают стиль «Путешествия».

9.

Наполнение и композиционно-стилистическое оформление «Путешествия» определялось целями публицистического воздействия на читателя в сторону побуждения его воли к изменению существующего государственного и бытового порядка в России.

Форма «Путешествия» была избрана как наиболее удобная для объединения и размещения тех многообразных элементов действительности, по поводу которых Радищев имел в виду высказать свои порицания и призывы.

Свойства повествовательного и описательного рисунка (беглость в обрисовке, выделение отдельных качеств и сторон, обнаженность комментирующей мысли автора) также свидетельствуют

об исключительной и направленности писательского сознания автора к своим дидактическим целям.

Рассматриваемое с точки зрения принадлежности к той или иной литературной традиции «Путешествие» Радищева должно быть признано произведением, выросшим на почве сложного взаимодействия прежних рационалистических представлений и композиционно-стилистических привычек с нарождающимся стремлением к обрисовке живой действительности в ее бытовом многообразии.

При этом преобладающий и подавляющий круг стилистических средств Радищевым целиком взят из традиционного запаса классической реторики и дидактики середины XVIII века. Это сказывается в недостаточной конкретизации действительности, в отсутствии описательных деталей, в бледности и крайней обобщенности тех образов и живописных линий, какие даны. Это обнаруживается и в стиле Радищева, в основном характеризующем качество его лексики (субстантивированность свойств и качеств вещи, — отсюда: обилие общих слов-понятий, метафоризация и олицетворение понятий, склонность к аллегоризму), а также и в динамической структуре его речи (причинно-следственные ряды, вопросы и восклицания в преобладающей логической функции).

Так как мысли «Путешествия» исходят от жизни и направлены к жизни, именно к ее бытовым формам, то оно естественно тяготеет к новым реалистическим способам художественного письма (элементы картин и портретных характеристик бытовых типов). Но эта сторона в «Путешествии» представлена и количественно незначительно и, кроме того, непрерывно испытывает на себе воздействие прежних рационалистических привычек и в восприятии жизни и в способах ее изображения (обобщенность рисунка, изолированность отдельных сторон и качеств человека и вещи).

Что касается сентиментализма, то эта традиция коснулась его меньше всего. Элементы сентиментализма были близки Радищеву лишь в тех реалистических устремлениях, которые частично сентиментализм в себе содержал (созерцание и изображение бытовых форм жизни, элементы гуманизма в изображении деревни и пр.). Индивидуально специфические качества сентиментализма (наслаждение чувством, анализ эмоциональных состояний, оптимистическое умиление, стремление к «приятности» в слоге) Радищеву были чужды. Эти стороны находились бы в противоречии с основным лафосом его общественного призыва.

БЕЛИНСКИЙ И ДРАМАТУРГИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО ¹

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 ссылаясь на мнения этого журнала и наизусть цитировал статьи из него. Из наследия Белинского при этом имеются в виду его статьи 40-х годов, в частности, выделяется статья Белинского «Петербург и Москва» (1845), в которой характеристика московского купечества могла содействовать развитию интереса Островского к купеческому быту.

Отмечается и внимание Белинского к «среднему сословию», обладавшему сравнительно более высоким уровнем образования или, по крайней мере, стремлением к образованию, что у Островского впоследствии отозвалось на таких образах, как Иванов и его дочь Лиза. «В чужом пиру похмелье», Корпелов, Грунцов, Наташа, Евгения в «Трудовом хлебе», Кулигин в «Грозе». Призывы Белинского к созданию реалистической литературы для широких масс читателей («беллетристика») и взгляд Белинского

¹ «Ученые записки Саратовского Госуниверситета», т. XXXI, 1952

на театр, как наиболее народный вид искусства, сопоставляются с позднейшими высказываниями Островского о значении театра в просвещении масс. Припоминается, что Островский в речи, обращенной к А. Е. Мартынову, «не выделял себя из ряда писателей натуральной школы», что критики-славянофилы (Т. Филиппов, Е. Эдельсон, Ап. Григорьев) при всех стараниях «не могли оторвать от натуральной школы произведения Островского 40-х годов, особенно его пьесу «Свои люди — сочтемся»¹.

Соответствие принципам Белинского указывается и в литературно-критических статьях Островского 1850-1851 гг. Островский требовал правдивого изображения действительности (принцип «реализма»), отвергал искусственность, манерность, романтическую «темноту», требовал простоты и ясности. Островский считал, что литература отражает развитие общества (принцип «исгоризма»), призывал к изучению своего народа (принцип «народности»), защищал обличительное направление в литературе (критический реализм), условием художественности считал содержательность, наличие серьезной мысли (идейность), требовал изображения типичных характеров, в частности, чистоты и типической верности языка действующих лиц².

Все это совершенно справедливо. Все эти соображения и сопоставления в достаточной степени свидетельствуют о том, что Островский в своей литературной деятельности взял то направление, которое в 40-х годах возглавлялось и обосновывалось Белинским.

Тем не менее, нельзя не заметить, что высказанные положения имеют слишком общий характер. Они не касаются специфики Островского, и роль Белинского в формировании новой драматургической системы остается неясной. Определения, какими характеризуется Островский как последователь Белинского (реализм, обличительство и проч.), в одинаковой степени могут быть отнесены и к предшественнику Островского, к 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 не отделим 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.

¹ Л. Лотман, Островский и революционные демократы, «Вестник Ленинградского университета», 1948, № 6.

² А. И. Ревякин, А. Н. Островский, Жизнь и творчество, М., 1949, стр. 132—137.

Преемственность между двумя большими писателями никогда не бывает повторением. Творчество Островского развивалось в иных общественных условиях и определялось иными идейными предпосылками. Какие стороны творчества Гоголя принял и продолжал Островский — этот вопрос одновременно является также и вопросом о его отношении к Белинскому, пропагандировавшему Гоголя в совершенно определенном смысле. Известно, что творчество Гоголя для Белинского было сильнейшей опорой в пропаганде новых взглядов на литературу. В творчестве Гоголя уже были заложены те основы, которые ставились Белинским в программу литературной жизни для ее дальнейшего движения. Каковы эти основы и как их претворил Островский, — этот вопрос является общим для определения отношений Островского как к Белинскому, так и к Гоголю.

Еще более заметно влияние Белинского должно было сказаться в творчестве Островского там, где Островский отличается от Гоголя.

Каждый ощущает, что Островский составляет собою какой-то новый этап в развитии русской драматургии. Островский — преемник Гоголя, но он же и начинатель новой драматургии, отвечающей потребностям, задачам, идейным требованиям и уровню иного времени. В чем состоит различие между ними?

Для всех ясно, что в творчестве Островского представлена иная жизненная среда, иные люди, в иной обстановке. Сразу замечается и то, что по общему характеру изображения человека Островский сильно отличается от Гоголя. Сюжетное сложение пьес Островского тоже очень далеко от гоголевского. Но в чем же состоит принципиальная сторона этих отличий? Где то основное, исходное идейно-исходное, 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 30-40 годов, а Островский ту же жизнь, но более позднюю; Гоголь в своем кругозоре имел по преимуществу одну среду, а Островский иную и пр. Но, конечно, разница между Гоголем и Островским состоит не только в том, что предмет их изображения различен. Перед тем и другим писателем жизнь ставила неодинаковые вопросы, и даже одинаковый объект наблюдений выступал перед ними не в одинаковых сторонах. В силу различия в идейных запросах и люди и все формы жизни для каждого из них повернулись особой стороной.

Изменился общий познавательный подход к человеку, изменилась и вся драматургическая концепция. Сказалось ли в этом новаторстве Островского то, чем он был идеологически обязан Белинскому?

Белинский в обосновании и в пропаганде принципов натуральной школы, опираясь на Гоголя, дополнял и продолжал его,

раскрывая иные, раздвигающие перспективы. Пошел ли по этому пути Островский, продолжая, дополняя и изменяя Гоголя? Те идейные основы, которые в творчестве Островского видоизменили гоголевскую традицию и дали новый тип бытовой драмы,— не имели ли они связи с идейным воздействием Белинского?

2.

Первую попытку к определению своеобразия Островского сравнительно с Гоголем сделал Б. Алмазов в статье «Сон по случаю одной комедии», написанной вскоре после появления в печати первой законченной пьесы Островского «Свои люди — сочтемся»¹.

Сходство между Гоголем и комедией Островского Б. Алмазов усматривает лишь в общности их материала. «И комедия Гоголя и новая комедия изображают одного рода людей — людей нравственно испорченных». Но в изображении Гоголя, — по словам Б. Алмазова, — преобладает «утрировка», «преувеличение», «гипербола», между тем как «в новой комедии» присутствует одна лишь «математическая верность действительности». «...Каждый из этих двух писателей по-своему употребляет этот материал: один с необыкновенной, ему только свойственной яркостью и рельефностью выставляет пошлость и недостатки своих действующих лиц; другой со свойственной ему одному математической верностью изображает своих действующих лиц, не преувеличивая в них их пошлости и недостатков». Гоголю, — утверждает даже 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

¹ «Москвитянин», 1851, кн. 10. Комедия Островского «Свои люди — сочтемся» была напечатана в журнале «Москвитянин», 1850, кн. 6.

комик он самый спокойный, самый беспристрастный, самый объективный художник» Он подобен пушкинскому дьяку, который «спокойно зрит на правых и виновных, добру и злу внимая равнодушно, не ведая ни жалости, ни гнева» «Его комедия смешна только потому, что верно изображает такую сферу, которая смешна и в действительности Ему все равно, какую сферу ни изображать — он изобразит всякую равно художественно, равно близко к действительности»

Вскоре Б. Алмазов повторил А.п. Григорьев Различие «народности» Островского от «сатирического» таланта Гоголя у А.п. Григорьева сводилось, в конце концов, к тому же утверждению «объективности» и «спокойствия» у Островского в противоположность «напряженности» и «гиперболе» Гоголя Гоголь, по словам А.п. Григорьева, «по натуре своей» не мог выразить своего отношения к действительности иначе как «в юморе и притом в юморе страстном, гиперболическом»¹ Островский же свободен от излишней взволнованности и чужд всяких крайностей, он обладает «коренным русским мирозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или иную крайность»² В попытках А.п. Григорьева обособить Островского от гоголевской традиции выражалось его отрицательное отношение к обличительным тенденциям натуральной школы, резкая вражда с революционно-демократическим направлением и стремление защитить патриархальные «устои» русской жизни, важные для его реакционных славянофильских идеалов Поводы к оправданию так называемых «положительных» патриархальных начал давал в известной степени и сам Островский такими своими пьесами, как «Не в свои сани не садись», «Бедность — не порок», «Не так живи, как хочется» (об этом будет речь ниже)

По мере того, как развивалось творчество Островского во второй половине 50-х годов, оснований к отрицанию критического смысла его произведений оказывалось все меньше и меньше Не замечать в Островском его «суда над действительностью» становилось невозможным Тем не менее, поскольку борьба с критическим направлением в русской литературе для реакционной критики не утрачивала своей остроты, попытки противопоставить Островского Гоголю, как писателя, далекого от обличительства, не прекращались

Подлинного различия не было В славянофильской критике речь шла не о том, чтобы учесть критическое содержание творчества Островского и определить его особенности в отличие от гоголевского обличения, а о том, чтобы приглушить, нутрализовать и совсем заслонить его критическое существо Отрицатель-

¹ А.п. Григорьев, Русская литература в 1851 году, Полное собрание сочинений, под ред. В. С. Спиридонова, т. I, 1918, стр. 110

² А.п. Григорьев, О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене, там же, стр. 215

иные 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 пр. 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 пр.

После статей Добролюбова «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» никто не оспаривал наличия у Островского отрицательного изображения известных сторон действительности (самодурство). Но это признание оставалось на положении механического придатка: уверения о «спокойствии» и «бесстрастии» Островского, в отличие от Гоголя, повторялись по-прежнему.

Ап. Григорьев, реагируя на статьи Добролюбова, вынужден был признать их справедливыми, хотя и односторонними¹. Однако и после такого признания Ап. Григорьев своих утверждений о «спокойствии» Островского несколько 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 Островскому, считаю я совершенно отличными от таковых же Гоголя». В развитие этой мысли Ап. Григорьев включил в свою статью больше извлечения из статьи Б. Алмазова «Сон по случаю одной комедии»².

Несколько позднее Е. Эдельсон³, сравнивая Островского с Гоголем и оперируя теми же представлениями об «объективности» и «спокойствии» Островского, впадает в совершенно обнаженное противоречие самому себе. «Сатира, — пишет он, — прежде всего предполагает или строго носимый идеал, или ясный и определенный образ мыслей и убеждений. Мы очень хорошо знаем, какой высокий, неосуществимый идеал породил сатириче-

¹ Ап. Григорьев, После «Грозы» Островского, Сочинения, т. 1, СПб., 1876, стр. 453.

² Там же, стр. 469—472, 475.

³ «Библиотека для чтения», 1864, кн. 1.

скую 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» и «субъективным» поэтом, а другой «эпическим» уравновешенным и «спокойным» созерцателем, — со всеми противоречиями, внутренней несогласованностью и непоследовательностью, — продолжало существовать и дальше, в последующих десятилетиях¹. Кроме кругов, так или иначе связанных со славянофильством, такое понимание повворялось некоторыми представителями либеральной критики. В отголосках с разными вариантами та же мысль высказывалась и в советское время.

А. М. Скабичевский² 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» (401). Островский бесстрастно и спокойно изображает своих героев; он «не только не смеется над ними (своими героями), 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» (401). Пьесы Островского, — пишет далее А. Скабичевский, — «ничего более, как объективно-беспристрастные пред-

¹ Д. Аверкиев, «Эпоха», 1864, кн. 9; А. И. Незеленов, А. Н. Островский в его произведениях, СПб., 1903, стр. 14 и 16.

² А. М. Скабичевский, История новейшей литературы, СПб., 1897, стр. 401—408.

ставления жизни без малейшего побуждения что-либо осмеять или оплакать» (403) Подобно Пымену Пушкина, Островский «спокойно зрнт на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева» (404).

И рядом с этим, не замечая своей непоследовательности, А Скабичевский здесь же говорит, что Островский «ни одного нового направления и веяния не упускал из виду», что в «Семейной картине» и в «Своих людях» «отношение его к изображаемому московским купеческим нравам является отрицательным», а в пьесах «Не в свои сани не садись» и «Бедность — не порок» «наибольшую симпатию возбуждают люди, не тронутые западною цивилизациею», что более поздними пьесами Островский «принимал живое и горячее участие в демократическом движении шестидесятих годов» (405—408).

Позднее к общим местам об «объективности» и «спокойствии» Островского, в отличие от «страстности» и «гиперболичности» Гоголя, прибавились столь же общие замечания о его большей близости к Пушкину, поэту, будто бы одаренному тем же «спокойствием» и потому для Островского и более созвучному. Гоголю, — писал Б В Варнеке, — мир «представляется галереей, где собраны не то страшные призраки, не то уродливые искаженные хари Островский, видя и эти уродства жизни, замечает и утеху глаз — лазоревые цветы жизни и усердно изображает их в своих пьесах, тогда как для Гоголя они были густо заслонены постоянными тучами его больной души Поэтому Гоголь бежит от мира, а Островский приемлет его с тем спокойствием, которое в нашей литературе свойственно, кажется, одному только Пушкину, наиболее близкому из всех наших писателей к Островскому»¹

О том же сходстве Островского с Пушкиным (в противоположность Гоголю) говорил А. Фомин² Островский, по словам Фоминна, «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 Ан Григорьева, где тот говорит об Островском, как об обладателе «коренным русским мирозер-

¹ Б В Варнеке Приемы творчества Островского, Сб «А Н Островский», под ред Б В Варнеке, Одесса, 1923, стр 61—62

² А А Фомин, Связь Островского с предшествующей драматической литературой, Сб «Творчество А Н Островского», под ред С К Шамбинаго, М—П, 1923, стр 1—25

цаином, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений» и пр.¹.

Исходя из тех же понятий о «спокойствии» и «эпичности» Островского, Н. П. Кашин совсем отрицал связь Островского с Гоголем². В более поздней статье он признал «влияние Гоголя на Островского» в том смысле, что Островский, как и Гоголь, стоит «на твердой почве действительности», с тем отличием, что Гоголь был «сатириком», а Островскому было свойственно «соединение высокого с комическим» и «полное, всестороннее изображение жизни»³.

На соотношении творчества Гоголя и Островского сравнительно недавно останавливался Н. И. Пруцков⁴. Его замечания ничего нового не вносят. Н. И. Пруцков так же, как и его предшественники, говорит о «спокойствии» Островского, о его «эпичности», о «пушкинском умении следовать жизни», о «подлинно объективном творчестве», о «высоком подлинном искусстве» и пр., 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 безыскусностью отражается и хорошее и дурное, и положительное и отрицательное, в полном и нераздельном смешении, как происходит в жизни.

Несостоятельность подобной точки зрения очевидна. Если спокойствие или беспокойствие в данном случае понимать как выражение авторского темперамента, сообщающего некий общий тон авторскому рисунку, то вопрос об организации художественных произведений, как определенной концепции, явно не попадает в сферу этой обусловленности. Такого рода различения вообще для историко-литературных целей не могут составить опоры. Концепция создается мыслями и стремлениями художника, и об-

¹ А. А. Фомин, Черты романтизма у Островского, Сб. «Творчество А. Н. Островского», М.—П., 1923, стр. 118 (слова Ап Григорьева почему-то А. Фоминим приписываются Н. А. Добролюбову).

² Н. П. Кашин, Островский и Гоголь, «Родной язык и литература в школе», 1928, № 4—5.

³ Н. П. Кашин, Островский — сотрудник «Москвитянина», Всесоюзная библиотека им. В. И. Ленина, «Записки отдела рукописей», Сб. IV, 1939 стр. 59—60.

⁴ Н. И. Пруцков, Проблемы художественного метода передовой русской литературы 40—50 гг., Грозный, 1947, стр. 109—114.

ный тон, свойственный его личности, не исключает возможности 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, размешенных на стене в простой рядоположности. Между всеми элементами надо предполагать какую-то связь, т. е. внутреннее логическое соотношение. Все лица со всеми их качествами демонстрируются автором в одной общей идейной теме, их сочетание автором каким-то образом понято, потому они и оказались сведенными вместе. В чем же состоит их соотносительность? Автор показывает людей с определенной стороны. С какой стороны?

Если у Островского в изображении людей нет той концентрации, как у Гоголя, то это вовсе не значит, что у него совсем нет никакой концентрации. У него есть своя концентрация. В чем же она состоит? У Гоголя был свой познавательный и целеустремленный отбор явлений, у Островского свой. Но у того и другого был отбор. Без отбора нет и мысли, так же, как без мысли нет отбора. В чем же состояла эта запрашивающая мысль, которая определяла для того и другого писателя своеобразие их активного кругозора в наблюдениях над жизнью?

Разграничительную черту между Гоголем и Островским надо искать в их коренных художественно-познавательных установках, сообщающих качественное единство в сложении лиц и событий у одного в отличие от другого.

3.

Отношение творчества Гоголя к творчеству Островского в основном аналогично тому положению, какое занимал Гоголь по отношению к натуральной школе. Все, что в художественном методе Гоголя воспринималось и разъяснялось Белинским как высшее достижение и что явилось основополагающим фондом для натуральной школы, все это в полной мере разделяет и Ост-

ровский. С другой стороны, и то принципиально новое, что в натуральной школе стало преобладающим, а у Гоголя находилось лишь в зародышевом виде («Шинель»), у Островского заняло ведущее и центральное место.

Островский воспринял реализм Гоголя, его внимание к бытовым, 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 к Гоголю, но и несомненное влияние на него со стороны Белинского, в свете статей которого воспринимался Гоголь. Об этом, в первую очередь, свидетельствуют литературно-теоретические высказывания Островского.

Роль Гоголя в развитии русской литературы Островский определял в том же смысле, как и Белинский. Рост реализма и самобытности в русской литературе Островский ставил в связь с развитием и углублением критической, обличительной мысли, поднимающейся от сатир Кантемира к всестороннему анализу русской действительности в творчестве Гоголя. Островский расценивает Гоголя в целостном историко-литературном процессе, видит в нем завершителя давних исторических стремлений русской литературы к самобытности, к жизненной правде, к сатирическому суду над действительностью.

Говоря об обличительном направлении в русской литературе и в связи с этим определяя историческое место Гоголя, Островский в схеме повторяет историко-литературную концепцию Белинского. «История русской литературы,— пишет он,— имеет две ветви, которые, наконец, слились: одна ветвь прививая и есть отпрыск иностранного, но хорошо укоренившегося семени; она идет от Ломоносова через Сумарокова, Карамзина, Батюшкова, Жуковского и проч. до Пушкина, где начинает сходить с другой: другая от Кантемира через комедии того же Сумарокова, Фонвизина, Капниста, Грибоедова до Гоголя; в нем совершенно слились обе, дуализм кончился. С одной стороны: по-

хвальные оды, французские трагедии, подражания древним, чувствительность конца 18 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 жизни иностранных литератур и воспитывала свою до общечеловеческого значения»¹.

Исток 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 г.,— 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 все еще бедна и молода,— это правда, но с Гоголя она стала на твердой почве действительности и идет по прямой дороге»².

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 *нравственной*». И далее все развитие мыслей о важности обличительного содержания в литературе он заканчивает замечанием: «Это об-

¹ Отзыв о повести Е. Тур «Ошибка», «Москвитянин», 1850, № 7, кн. 1, отд. 4, стр. 90—91.

² «А. Н. Островский о театре» М.—Л., 1947, стр. 24.

личительное направление нашей литературы можно назвать *нравственно-общественным направлением*¹. В известном письме от 26 апреля 1850 г. 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»². В статье о комедии А. Жемчужникова «Странная ночь», говоря об общественной роли комедии, Островский все современное направление в литературе называет *«нравственно-обличительным»*³.

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 говорит о том, что он и в этом случае шел за Белинским.

4.

Вопросы общественной нравственности в передовой мысли 40-х годов имели огромный практический смысл. Вместо романтических или славянофильских построений абстрактных этических «идеалов», Белинским и Герценом интерес направлялся к тому, что в нравственной сфере существует как сила, действующая в быту, в подлинных практических отношениях между людьми. Зло крепостнической действительности открывалось не только в формах государственных и общественных отношений, но и в бытовых привычных интересах людей, в их понятиях о должном, в представлениях о собственном достоинстве, в особенностях бытового общения и в тех морально-бытовых «правилах», которые практически, ходом самой жизни, вырабатываются и осуществляются в массе, сказываясь в постоянных «житейских отношениях» (выражение Белинского).

Призывы Белинского к изучению и изображению «обыденности» во многом были призывами к пересмотру крепостнических традиций в области бытовой практической морали. Приступая к рассмотрению романа «Евгений Онегин», Белинский писал: «Чтоб верно изображать какое-нибудь общество, надо сперва постигнуть его сущность, его особенность; — а этого нельзя иначе сделать, как узнав фактически и оценив философски ту сумму правил, которыми держится общество. У всякого народа две философии: одна ученая, книжная, торжественная и праздничная, другая — ежедневная, домашняя, обиходная. Часто обе

¹ Отзыв о повести Е. Тур «Ошибка», «Москвитянин», 1850, № 7, кн. 1, отд. 4, стр. 89—91.

² «Ежегодник императорских театров», 1901—1902, прилож. 4.

³ «Москвитянин», 1850, № 13, кн. 1, отд. 4.

эти философии находятся более или менее в близком соотношении друг к другу; и кто хочет изображать общество, тому надо познакомиться с обеими, но последнюю особенно необходимо изучить. Так точно, кто хочет узнать какой-нибудь народ, тот прежде всего должен изучить его — в его семейном, домашнем быту»¹.

От абстрактно-моральной точки зрения оценка значения порока Белинским решительно переносилась в социальный план. Нравственный кругозор или привычный кодекс «правил» Белинским рассматривался не замкнуто, не в индивидуально-моральной характеристике, не в абстрактно-теоретическом соотношении с произвольно понятым «идеалом», а в его практических следствиях, проявляющихся в живых, обиходных отношениях между людьми. «Так как сфера нравственности, — писал он, — есть по преимуществу сфера практическая, а практическая сфера образуется преимущественно из взаимных отношений людей друг к другу, то здесь-то, в этих отношениях, — больше нигде, — должно искать примет нравственного или безнравственного человека, а не в том, как человек рассуждает о нравственности, или какой системы, какого учения и какой категории нравственности он держится» (XII, 35).

Белинский по разным поводам останавливался на выяснении практической-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, понимаемые в смысле формы человеческого развития, еще далеко не достигли своего идеала, то неудивительно, 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, законом и преступном» (XII, 107).

В задачах, какие ставились перед литературой, Белинским выделялись общественно-воспитательные цели. В определении положительной роли литературы в жизни общества он указывал на ее нравственно-возвышающее значение. «Литература, — писал Белинский, — была для нашего общества живым источником даже практических нравственных идей» (X, 135)... «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» (X, 136—137).

¹ В Г Белинский, Полное собрание сочинений, т. XII, 1926, стр. 85. В дальнейшем все цитаты из сочинений Белинского приводятся по этому изданию под ред. С. А. Венгерова (тт. I—XI) и под ред. В. С. Спиридонова (тт. XII и XIII).

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» (X, 135).

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 дочь, 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» (V, 56—57).

Порочность определяется Белинским не столько по степени дурной моральной настроенности ее носителя, сколько по степени вреда, какой наносится практическим поведением человека, безразлично, с какой моральной настроенностью это поведение соединяется. «Теперь мы убедились, — пишет Белинский, — что лицемерить и неліцемерно любить ложь равно вредно, что умышленно противоборствовать истине и неумышленно преследовать ее есть одинаковое зло. Трудно даже решить, отчего больше проигрывает общество: от злобы ли злых людей, или от равнодушия, тупости, неповоротливости, односторонности, кривосмотрения людей, по природе добрых, которые ни рыба, ни мяс» (XI, 52).

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» (VII, 106).

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» (XI, 118).

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» (XI, 116).

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 и умерли лет восьмидесяти, не зная этого, потому что их злодеяния не подходили ни под какой параграф кодекса» (X, 230—231).

Герцен приглашал ввести микроскоп в нравственный мир, «рассмотреть нить за нитью паутину ежедневных отношений», «исдумать о том, что (люди) делают дома», о «будничных отношениях, обо всех мелочах, к которым принадлежат семейные тайны, хозяйственные дела, отношения к родным, близким, прислуге, слугам», присмотреться к слезам жён 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 изменчивости 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 изюности и слабости человека Островский соотносит с нравственными понятиями определённого 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 определявшаяся временем недостаточность нравственных понятий компенсируется их дальнейшим историческим ростом и возвышением.

Островский напоминает, что герои греческой древности Ахилл и Одиссей для последующего времени во многом утрачивают свой ореол. С другой стороны, бесспорное для нового времени величие Сократа было не понято современниками и осмеяно Аристофаном. Доблесть средневекового рыцаря по своему нравственному уровню для последующего времени оказывалась неприемлемой, а по своей практической неприменимости стала смешной и вызвала, в конце концов, комический образ Дон-Кихота.

«Древность, — пишет Островский, — чаяла видеть человека в Ахилле и Одиссее и удовлетворялась этими типами, видя в них полное и изящное соединение тех определений, которые тогда выработались для человека и больше которых древний мир не успел еще заметить ничего в человеке; с другой стороны, легкая и изящная жизнь афинская, прикидывая Сократа на свой аршин, находила его лицом комическим. Средневековый герой был рыцарь, и художество того времени успело изящно соединить в представлении человека христианские добродетели с зверским ожесточением против ближнего. Средневековый герой идет с мечом в руках водворять кроткие евангельские истины: для него праздник не полон, если среди божественных гимнов не раздаются из пылающих костров вопли невинных жертв фанатизма. При другом воззрении тот же герой сражается с баранами и мельницами»¹.

Мысль об исторической относительности нравственных понятий, взгляд на литературный тип, как на отражение идейного духа эпохи, оценка разных этических идеалов в свете их исторической принадлежности — все это перекликается с Белинским. Нельзя не заметить, что примеры, какие привлекает Островский из литературы прошлого, Ахилл и Одиссей, Сократ и Аристофан, средневековое рыцарство и Дон-Кихот, были и для Белинского постоянными примерами к общей мысли об изменении нравственных идеалов в истории человечества.

Для своего времени, — писал Белинский, — Ахилл и Одиссей, вместе с другими героями «Илиады» и «Одиссеи», были «полными представителями национального духа» древней Греции. Ахилл — «герой по преимуществу, с головы до ног облитый нестерпимым блеском славы, полный представитель всех сторон духа Греции, достойный сын богини» (VI, 91). «Одиссей — представитель мудрости в смысле политики» (VI, 91; ср. VI, 346—347; VII, 92; VIII, 139). При воззрениях нового времени внутренняя

¹ Отзыв о повести Е. Тур «Ошибка», «Москвитянин», 1850, № 7, кн. 1. отд. IV, стр. 90

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 (XI, 179—180). Самое содержание морального воодушевления Ахилла во многом для современного человека не показалось бы высоким. «Если бы,— писал Белинский,— в наше время какой-нибудь воин стал мстить за павшего в честном бою друга или брата своего, зарезывая на его могиле пленных врагов, — это было бы отвратительным, возмущающим душу зверством; а в Ахилле, умиляющем тень Патрокла убийством обезоруженных врагов, это мщение — доблесть, ибо оно выходило из нравов и религиозных понятий общества его времени» (VIII, 67).

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» (VI, 88).

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,— несколько не были ни бесчестны, ни развратны, хотя они и погубили Сократа». В частности, Аристофан, осмеявший Сократа в комедии «Облака», несколько не был ниже уровня нравственности своего времени. «Оставим в стороне наши добрые и невинные учебники и скажем прямо, что с понятием об Аристофане должно соединяться понятие о благороднейшей и нравственнейшей личности». Винават он был лишь в том, что он разделял общие предрассудки своего времени и, видя «падение поэтических верований гомерической Эллады», «думал помочь горю, защищая старину против нового, осуждая новое во имя старого и приняв охранительное оппозиционное положение в отношении к движительному действию Сократа» (XII, 348—349). 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 (VIII, 134). «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» (XI, 253, ср. VII, 104).

В поступательном развитии нравственных понятий морально преобразующее значение литературы как для Белинского, так и для Островского мыслилось в том, что она помогает замене старых, обветшалых представлений новыми, более широкими и более достойными человека, как разумного существа. «...Публика ждет от искусства, — писал Островский, — облечения в живую, изящную форму своего суда над жизнью, ждет соединения в полные образы подмеченных у века современных пороков и недостатков... И художество дает публике такие образы, и этим самым поддерживает в ней отвращение от всего резко определившегося, не позволяет ей воротиться к старым, уже осужденным формам, а заставляет быть нравственнее»¹.

5

Обращение к изображению действительности, признание общественных обличительно-воспитательных целей искусства, стремление к бытовой правде, желание понять и показать человека в типичных обстоятельствах и условиях его среды, внимание к нравственным понятиям, существующим в практических бытовых отношениях между людьми — все это во многом объясняет и характеризует творчество Островского в его идейной близости к Белинскому. Но все это пока еще касается лишь общих предположений 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 мерилем всех оценок. Во имя личности в области философии заявлялся протест против гегелевского фатализма, подчиняющего личность

¹ «Москвитин», 1850, № 7, кн. I, отд. IV, стр. 92.

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, сформулированные 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 гиусиных оков неразумной действительности»¹.

В художественной литературе критика действительности направлялась в защиту угнетенного «маленького человека». Зло крепостнической жизни всюду воспроизводилось на примерах печальной судьбы угнетенной и страдающей личности. В этом состояло главное идейное новаторство передовой литературы 40-х годов. В «Станционном смотрителе» Пушкина, в «Шинели» Гоголя было этому лишь намечено начало. Широкое развитие эта тема могла получить только в 40-х годах, в результате общего антикрепостнического идейного движения, выразившегося в защите прав угнетенной личности.

В изображении порочных сторон русской действительности центр тяжести был перенесен от внутренней анатомии самого порока к его действительным 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, скушающая 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 согласно иной общей познавательной и практической задаче. Развивается восприимчивость ко всяким формам угнетения личности и в том числе к тем крепостническим мораль-

¹ В. Г. Белинский, Письма, под ред. Е. Ляцкого, т. II, стр. 203.

ным представлениям, которые содержали в себе источники и оправдание насилия и пренебрежения к человеку.

В упомянутой выше статье Герцена «Капризы и раздумье» имеется этюд, который прекрасно показывает новый исходный принцип в наблюдениях над жизнью, когда в самом процессе наблюдения изучающий интерес от носителей порока перемещается к их жертвам. Сказав о необходимости и важности изучения «семейных отношений», о дикости и тупости домашних нравов, о темноте и преступности обиходных нравственных понятий, Герцен заключает это так: «Когда я хожу по улицам, особенно поздно вечером, когда все тихо, мрачно, и только кое-где светится ночник, тухнувшая лампа, догорающая свеча, — на меня находит ужас: за каждой стеной мне мерещится драма, за каждой стеной виднеются горячие слезы — слезы, о которых никто не знает, слезы обманутых надежд, — слезы, с которыми утекают не одни юношеские верования, но все верования человеческие, а иногда и самая жизнь. — Есть, конечно, дома, в которых благоденственно едят и пьют целый день, тучнеют и спят беспробудно целую ночь, да и в таком доме найдется хоть какая-нибудь племянница, притесненная, задавленная, хоть горничная или дворник, а уж непременно кому-нибудь да солоно жить»¹.

То, что было сказано о порочности русской жизни Гоголем, несколько 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», тт. 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 возжей свою лошадь?.. Этими понуканиями и этими двумя словами «Эх, барин!» вполне выражены отношения извозчиков к майорам Ковалевым» (IV, 74).

¹ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Лемке, т. IV, стр. 402. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 232.

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 («Ревизор») 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 не-генералов своим чванством и надменностью: отнять лошадей у человека нечиновного или меньшего чином, по своей полорожной 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» (V, 71—72).

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 из всего в его брошюре видно, что он в «Мертвых душах» видит русскую «Илиаду». Это значит перьять поэму Гоголя совершенно наыворот. Все эти Маниловы и подобные им забавны только в книге, в действительности же избави боже с ними встречаться, — а не встречаться с ними нельзя, потому что их таки довольно в действительности, следовательно, они представители некоторой ее части». Далее Белинский формулирует общий смысл «Мертвых душ» в собственном понимании: «истинная критика должна раскрыть пафос поэмы, который состоит в противоречии общественных форм русской жизни с ее глубоким субстанциональным началом»... И далее ставит известный ряд вопросов, из которых каждый, исходя из комического факта поэмы, наводит на мысли о трагических сторонах русской жизни, какие предполагаются этим фактом: «Отчего прекрасную блондинку разбранили до слез, когда она даже не понимала, за что ее бранят» и пр. 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, кувшиное 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!» (VII, 443—444).

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 лихонимством, — 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 замалчивал 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, рядом с аргументами по существу, прибегал к доводам, специально направленным для надзирателей. «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» (XI, 27). 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 внутренне и не думал соглашаться, и кое-что изложил в таком виде, который мало имеет общего с моими убеждениями касательно этого предмета. Например, все, что вы говорите о различии натуральной школы от Гоголя, по-моему, совершенно справедливо; но сказать этого печатно я не решаюсь: это значило

бы наводить волков на овчарню, вместо того, чтобы отводить их от нее. А они и так нашли на след, и только ждут, чтобы мы проговорились»¹.

И Белинский был прав. Враги начинали уже понимать специфику обличительных ударов натуральной школы. В той статье, против которой направлен был «Ответ «Москвитяннику», 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 брани составляют как бы общую основу, на которой бледными красками набрасывается слегка пошлый узор любовной интриги»².

Враждебное замечание Ю. Самарина правильно улавливало основную идейную ось натуральной школы, то есть обличение угнетения, разделяющего население страны на две далеко не равных категорий: «бьющих и ругающих, битых и ругаемых».

Письмо К. Д. Кавелина к Белинскому, где он писал «о различии натуральной школы от Гоголя», до нас не дошло. Поэтому мы не знаем пункты, вызвавшие столь определенное согласие Белинского. Сколько можно судить по ответным замечаниям Белинского в письме к К. Д. Кавелину от 7 декабря 1847 г., речь шла о социальном качестве изображаемых пороков.

С одной стороны, Белинский здесь напоминал Кавелину цель, какую он имел в виду, когда в «Ответе «Москвитяннику» истойчиве 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»³. 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 госку 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—це-

¹ В. Г. Белинский, Письма, под ред. Е. Ляцкого, т. III, стр. 299.

² Ю. Ф. Самарин, О мнениях «Современника» исторических и литературных, Собрание сочинений, т. I, М., 1877, стр. 86.

³ В. Г. Белинский, Письма, под ред. Е. Ляцкого, т. III, стр. 312.

лая бедна; 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»¹.

В этом замечании названо качество гоголевских героев, которое ощущалось Белинским, как разграничительная черта между Гоголем и натуральной школой, причем черта такая, о которой в печати он говорить не хотел. В словах: «собственно, в них нет ни пороков, ни добродетелей», очевидно, имелась в виду не генетическая «невинность» гоголевских героев в смысле их социальной обусловленности. Об этом Белинский говорил и печатно, и в такой «невинности» у Гоголя ничего отличного от натуральной школы не было. В этом отношении натуральная школа целиком следовала за Гоголем. Отсутствие «пороков» и «добродетелей» в данном случае Белинским, очевидно, понималось в смысле моральной «невинности», взятой с результативной стороны (гоголевские пороки непосредственно не производят ни добра, ни зла для окружающих). То, что у Белинского, Герцена было в главном поле внимания (жертвы порока), у Гоголя это содержалось лишь потенциально и перспективно. Практические следствия порока для страдающей стороны у Гоголя оставались не обозначенными². 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 отдаленно³.

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;

¹ Г. Белинский, Письма, под ред. Е. Ляцкого, т. III, стр. 312.

² Об этом подробнее будет сказано ниже, при сравнении Гоголя с Островским.

³ 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., 1941; 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» («Лит. наследство», т. 55, М., 1948), «Белинский в борьбе за Гоголя в 40-е годы» (Сб. «Белинский. Статьи и материалы», изд. Ленинградского Госуниверситета, 1949), письма Белинского к Кавелину, наряду с иными богатыми материалами, используются, но вопросы о том, в каком смысле говорил Белин-

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 Ерофеече» дается образ «бедного человека», загубленного грубыми условиями жизни¹.

Важно заметить это направление творческого движения молодого Островского. Если в первом опыте («Сказание») в центре авторского внимания находится нечто смешное и порочное (отрицательное) само по себе, то в дальнейшем внимание сосредоточивается на страдающем лице; все остальное, порочное, показано применительно к его судьбе и оценочно взвешивается его печальной жизнью.

Для второй точки зрения «указал содержание» тоже, конечно, Гоголь («Шинель», «Записки сумасшедшего»), но специальная сосредоточенность на этом, для творчества Островского почти единственная и исключительная, могла образоваться только в условиях общего идейного движения 40-х годов, возглавляемого Белинским.

Едва ли молодой Островский осваивал и разделял взгляды Белинского во всех их социальных и политических выводах. Для Белинского с защитой прав угнетенной личности соединялись, в конце концов, революционные перспективы. У большинства представителей натуральной школы таких революционных перспектив не было. Тем не менее «натуральная школа» в ее идейном обосновании была порождена Белинским. Подход к оценке и освещению крепостнических нравов с позиций гуманизма, во имя лучших и естественных запросов угнетенной личности, воспитался и сформировался у Островского, как и у других 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 прин-

ский, 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.

¹ 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.

цыпы 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 принимались до идеи крестьянской революции (Тургенев, Григорович и др.).

Передовое значение натуральной школы состояло в том, что оно 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 их именем, чтобы возбудить к ним отвращение» (II, 229). И Гоголь показывает эти вещи, называя их именами Перерепенко, Довгочхуна, Маилова, Собакевича, Плюшкина и пр. Каждый гоголевский тип, воплощая в себе известные качества порочности, духовной бедности и ничтожества, содержит в себе и свое отрицание. Раскрываемое в гоголевском юморе внутреннее содержание порока само по себе вызывает к нему отрицательное отношение и стремление к его преодолению и устранению. В пьесах Островского порок изображается не только во внутренней несостоятельности, но в непосредственном губительном, трагическом воздействии на жизнь других людей.

В «Ревизоре» выступает вся неприглядность жизни старой крепостнической России. Так или иначе тут представлены и взяточничество, и казнокрадство, и судебное лихоимство, и легкомыслию обывательское отношение к службе, и сплетни, и служебное чванство, и пустота мелкого любопытства, и хвастовство, и праздность, и ничтожество интересов и пр. «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 сохранившего человеческие чувства и оказавшегося под властью этих людей и их понятий. Но эта страдающая сторона в непосредственной сцениче-

ской демонстрации у Гоголя не представлена. Она лишь предполагается.

Этот перспективный план жизни, где присутствует не только порок, но и его жертвы, в «Ревизоре» лишь несколько приоткрывается появлением высеченной унтер-офицерской вдовы, купцов и большого количества просителей, какие тянутся с жалобами к Хлестакову.

Но весь этот эпизод, важный для характеристики господствующих в городе нравов, остается все же только эпизодом, в конфликтном сложении и движении пьесы он никакой роли не играет. В фокусе пьесы находится только сама порочность или моральная недостаточность всех собранных здесь лиц.

В литературе о «Ревизоре» было обращено внимание на появление унтер-офицерши и слесарши — в комическом или не в комическом плане они представлены¹. Конечно, в каком-то оттенке это не безразлично, хотя комизм сам по себе в вопросе об отношении к лицу не имеет решающего значения: сочувственное отношение к лицу может сочетаться с присущими этому лицу комическими чертами (напр., 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 поостроже на жизнь или же осмотреться получше на себя. Из-за этой заботы он стал притеснителем и очерствел почти неприметно для самого себя, потому что злобного желания притеснять в нем нет; есть только просто желание прибирать все, что ни видят глаза. Просто он позабыл, что это в тягость другому, и что от этого трещит у иного спина»².

¹ Например, В. Данилов в статье «Ревизор» со стороны идеологии Гоголя («Родной язык в школе», 1926, № 10) характеризовал обе роли мещан 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», под ред. В. В. Гиппиуса, изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 171.

² «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора». Сочинения Н. В. Гоголя, под ред. Н. С. Тихонравова, изд. 10, т. VI, стр. 257. В дальнейшем все ссылки будут даны по этому изданию Н. В. Гоголя

Городничий забыл, но Гоголь, конечно, не забыл об этом «другом», у которого «трещит спина». Гоголь взволнован тем, как об этом забыть можно. Об этом и написана пьеса.

Действие в пьесе Гоголя складывается в сфере вольных или невольных столкновений разных порочных типов. Смешные или порочные черты одного характера вступают в противоречивое общение с иными, столь же смешными и порочными чертами другого лица, и в клубке этих взаимодействий раскрывается и показывается убожество, уродливость, моральная неприглядность одной и другой стороны.

Так происходит в «Ревизоре», в «Женитьбе», в «Игроках», в том же роде намечен конфликт в сценах «Тяжба», «Утро делового человека». Конечно, при этом кто-то «терпит». В «Ревизоре» в конце концов, неудачником оказался городничий, в «Женитьбе» «терпят» все отодвинутые Кочкаревым женихи, а потом, после того как Подколесин выпрыгнул в окно, «терпит» и Агафья Тихоновна. В «Игроках» «терпит» обманутый Ихарев. Но так как у «потерпевшего» при этом находятся в ущербе только те 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»¹.

Соотносительно перефразируя, то же можно сказать и о плохом: Островский изображает не только то, как человек бывает сам по себе плох, но и то, как от него бывает плохо и для других. 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.

¹ «Москвитинин», 1851, № 7, кн. I, стр. 380.

Сам Гоголь несколько раз формулировал исходную точку своих наблюдений над жизнью и обозначил тот круг пороков, на который был устремлен его взгляд. Гоголь преследует все ничтожное, мелкое и пустое в человеке, «пошлость пошлого человека», мелочную занятость и «вздоры», которые отвлекают человека от серьезных задач жизни. Ему страшно, «на что расходуется человек», его удручает «обнаруженная человеческая бедность». Он смотрит, как люди «заняты хлопотливо», суетливо, даже жарко, своим (пустым) делом, как бы важнейшей задачей 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 гусакон, подпиливал его хлев и пр., но все это непосредственно вредящее оказывается в действительности только в силу мелочности того же Ивана Никифоровича. Страдают, в конце концов, оба, но не столько друг от друга, сколько от самих себя.

Мечтательство Манилова — порок, потому что оно делает его человеком негодным и бесполезным. Но это мечтательство прямым образом не затрагивает другой личности. То же, по-своему, можно сказать о Ноздре, о Коробочке, о Петухе, о Тентетникове и др. У всех пороков, в сущности, состоит в ничтожестве интереса, ради которого они не видят в жизни ее действительно важной и серьезной стороны. Но самый этот «интерес», воливающий 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 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 воспри-

нимается 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, Сквозника-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 зрителя училищ и почтмейстера совсем никому нет обиды. Бобчинский и Добчинский виноваты только в том, что они «больны необыкновенной чесоткой языка», их одолевает «желание иметь о чем рассказать», и эта страсть стала их движущей страстью и стремлением к жизни. «Страсть» Хлестакова, по существу, тоже невинна: «он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться», в нем «нет никакого соображения и глупость во всех поступках»... Анна Андреевна и Марья Антоновна вовлечены в пьесу тоже только со стороны своих женских «пустяков», какие составляют предмет их «заботы»¹. А все вместе говорит о несоответствии этих людей ни человеческому достоинству вообще, ни тому положению, какое они занимают.

То же и в «Женитьбе», то же и в «Мертвых душах». Позднее в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь пояснял: «Мне бы скорее простили, если бы я выставил картинных извергов, но пошлости не простили мне. Русского человека испугала его ничтожность более, нежели все его пороки и недостатки»².

Островский, изображая порочную сторону жизни, тоже имеет в виду нечто неизменное, 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 собствен-

¹ Все слова, поставленные в кавычках, взяты из «Предупреждения для тех, которые пожелали бы сыграть, как следует, «Ревизора». Сочинения Н. В. Гоголя, изд. 10, т. VI, стр. 249—258.

² Сочинения Н. В. Гоголя, изд. 10, т. IV, стр. 87.

ном смысле, т. е. 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, Большой и Подлалюзин, Мерич и Беневоленский, Добро-ворский и Анна Петровна, Вихорев и Баранчевский, Гордей Торцов и Коршунов, Брусков и Аграфена Платоновна, Вышне-вский и Юсов с Белогубовым, Уланбекова и Леонид, Кабанова и Дикой и пр. — все взяты и показаны прежде всего со стороны присущих им нравственных понятий, ведущих к нарушению личности другого человека.

И у Островского так же, как у Гоголя, порочные герои в собственном сознании часто не отдают себе отчета в низменности своих понятий и ничтожестве интересов. Они поступают соответственно правам своей среды и ничего предосудительного в своем поведении не видят. Слова Гоголя и Белинского, разъясняющие в этом смысле роль городничего, были цитированы выше. Островский в этом отношении следует Гоголю; его герои, по темноте своего нравственного сознания, часто тоже «не знают, что творят», и дурные дела поэтому часто ими совершаются с полным благодушием и уверенностью в своей правоте и добродетели: таковы Анна Петровна Незабуткина и Добротворский в «Бедной невесте», Аграфена Платоновна из комедии «В чужом пиру похмелье», Юсов и Белогубов из «Доходного места». В разной степени это присуще и другим лицам. В этом смысле и у Гоголя и у Островского порочные люди могут выступать с одинаковой субъективностью «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 оружием главным образом был смех, «без проникающей силы которого мелочь и пустота жизни не испугала бы так человека»¹. Для Гоголя вывести порок на сцену прежде всего значило подвергнуть его публичному бичующему осмеянию. «Радн бога, дайте нам русских характеров, нас самих дайте нам, наших плутов, наших чудаков! на сцену их, на смех всем!»². И вся конструкция гоголевских пьес и в подборе действующих лиц,

¹ «Театральный развезд», Сочинения Н. В. Гоголя, изд. 10, т. II, стр. 514.

² «Петербургские записки 1836 года», Сочинения Н. В. Гоголя, изд. 10, т. V, стр. 517.

и в сюжетном сложении была направлена к воздействию смеха: «насмешки боится даже тот, который уже ничего не боится на свете»¹.

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, 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»².

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», тем столкновения лучших взглядов и чувств сына с челеплыми 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 схемой.

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 жерт-

¹ «Театральный разъезд», Сочинения Н. В. Гоголя, изд. 10, т. II, стр. 514.

² Там же, стр. 488.

вы 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 проткрывается 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 пр.).

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! Да-ром что ли я ее кормил!» и пр.).

Обе пьесы, оставаясь комедиями, одновременно демонстрируют семейную драму.

Вполне и до конца эта драматическая постановка центрального конфликта определилась в «Бедной невесте».

И в построении и в содержании «Бедной невесты» имеется много общего с «Женитьбой» Гоголя. Справедливо было отмечено, что «Женитьба» знаменовала переход к драматургической системе Островского: «Медленное развитие действия, диалоги с характеризующей установкой, эпизоды, мало связанные с основным сюжетом, — все это подготовляло композицию комедий Ост-

ровского, определяющуюся бытовыми и сатирическими целями¹.

И в тематическом содержании «Женитьба» близка к «Бедной невесте». В «Женитьбе» и в «Бедной невесте» обличаются дикie обычаи женитьбы и выхода замуж по чужому сватовству, по примеркам случайным и внешним, исключающим то подлинно человеческое, что должно быть. Но тут же между этими двумя пьесами ощущается и принципиальное различие. Силой гоголевского смеха бездушие и ничтожество всех участников этого обряда в «Женитьбе» взрывается изнутри, как внутреннее противоречие разуму. Верный себе, Гоголь и здесь изображает «потрясающую тину мелочей», случайных и ничтожных, но морально олутовающих 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 различии в ином качестве, в иной природе, в ином способе обличения. Степень силы обличения у того и другого писателя этим несколько не сравнивается и взаимно не умалется. 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 пр. и пр. 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 и остаются в вашем воображении, как бы скованными во всей своей отвратительности»².

Новые запросы действительности, иное усмотрение жизненно-драматических коллизий, новая сосредоточенность на раскрытии действительной стороны обличаемых пороков привели Островского к иным драматическим ситуациям и к полному преобразованию жанра.

Узел, образующий движенье 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 до-

¹ А. Л. Слонимский, История создания «Женитьбы» Гоголя, Сб. «Русские классики и театр», М.—Л., 1947, стр. 332—333

² Н. А. Добролюбов, «Мишура», комедия А. Потехина, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1934, стр. 423.

верчивой непосредственностью ищущее осуществления чистых чувств и наталкивающееся на темные силы, корыстные расчеты, стяжательство, нравственную тупость, чванство, самодурство и пр.

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 узко-материальной выгоды в пьесах Островского всегда соотносены 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 прешествениками 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 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 др. 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, росязками удивительных новостей и пр. 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 пр. Городничий тоже мечтает: «Ведь почему хочется быть генералом? Потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегери и адъютанты поскачут везде вперед: «лошадей!» И там на станциях никому не дадут, все дожидаются: все эти титулярные,

капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там: стой городничий!».

У Гоголя эта тема за пределы комического освещения не выходит. Пустые желания кого-нибудь сокрушить и раздавить своим великолепием обличаются Гоголем в самом их субъективном источнике. Получается смешно, поскольку нет лиц, на которых эти желания осуществляются и у которых от этого «спина трещит». Но стоит только представить такой случай, и смешное станет страшным. Возникает представление о самодурстве.

Самодурство, конечно, известно было русской жизни и до Островского. Однако его открыл Островский, и открыл именно потому, что, в силу общей направленности своего внимания к жертвам морального зла, он и к человеческому гонору в наблюдавшейся им среде подошел с той стороны, где от него страдают люди.

Угнетательская сущность самодурства определена известными словами Аграфены Платоновны в пьесе «В чужом пиру похмелье»: «Самодур, это называется, коли вот человек никого не слушает, ты ему хоть кол на голове теши, а он все свое. Топнет ногой, скажет: кто я?.. Тут уж все домашние ему в ноги должны, так и лежать, а то беда»... Самодурство упоено безответной покорностью другой стороны. Эта дикая форма честолюбия неминуемо предполагает жертвы, над которыми самодурство куражится. На них и остановился взгляд Островского. И порок предстал в другом повороте. За мелочностью и ничтожеством выступила его злоедающая 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 разжигającego «бесстрастия», «беспристрастия» или «объективности», а в силу новой и своеобразной идейной заинтересованности в судьбе тех положительных начал, которые составляют здоровую и светлую сторону жизни. Тема любви для Островского была не способом сценической «занимательности» и не механическим придатком к обличительству, а предметом гуманистической защиты и орудием критики. Любовь всегда берется Островским как пример и залог чистых человеческих отношений между людьми в противоположность всему корыстному, узкому, тупому, дикому, жестокому, денежному, тщеславному и продажному, что было предметом его обличения. Свежее и чистое чувство у Островского, среди царства темных сил, всегда занимает страдательное, драматическое положение.

Темные (или дурные) понятия Незабуткиной, Добротворского, Мерица, понятия Вихорева и его среды, понятия в семье Торцовых, понятия Брускова и Аграфены Платоновны, Вышневецкого, Юсова и Кукушкиной, Уламбековой и Леонида, Дикого и Кабаихи и пр. противопоставляются естественным и законным чистым человеческим запросам Марьи Андреевны, Дуни, Любви Гордеевны, Лизы Ивановой, Жадова, Полины, Нади, Катерины

и пр., и в ходе пьесы все дурное потому и оказывается ужасным, что оно трагически нарушает здоровое и светлое существование человека и тем самым обличает свою неестественную, уродливую сущность.

Нравы и понятия, узаконенные привычкой и обычаем, Островский проверял естественными духовными запросами личности. Жизненное столкновение здоровых запросов личности с 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 поправная и непризнанная, представляется в борьбе с силою, искусственной и (тоже с точки зрения драматурга) неразумною, но, вследствие тех же причин, торжествующею и установившеюся — вот единственный материал, из которого может возникнуть действительное драматическое положение»¹.

В этих формулировках очень точно отражается драматургическая сущность пьес Островского в их основном конфликтном строении.

Салтыков-Щедрин считал Островского основоположником современной ему обличительной драматургии и предметом подражания всех второстепенных писателей-драматургов его времени². Едва ли можно сомневаться в том, что, определяя тип драматических положений, наиболее соответственный современным ему «условиям общественного развития», Салтыков-Щедрин ориентировался преимущественно на образцы, представленные Островским.

Этот новый тип драмы, осуществленный Островским, явился следствием того идейного кругозора, который был драматургом

¹ «Петербургские театры», «Современник», 1863, № 11; М. Е. Салтыков-Щедрин, Полное собрание сочинений, т. 5, М., 1937, стр. 167—168.

² См. отзыв М. Е. Салтыкова-Щедрина о пьесе Н. А. Потехина «Наши безобразники», «Современник», 1864, № 1; М. Е. Салтыков-Щедрин, Полное собрание сочинений, т. 5, М., 1937, стр. 366—367.

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 лорок» и даже для «Не так живи, как хочется».

Следовательно, при славянофильских отклонениях у Островского сохранялись те исходные установки, которые шли в соответствии с общими демократическими заветами Белинского и обеспечивали общий тип пьес в их образном и конструктивном сложении.

Надо предполагать, что для кружка молодых москвитянцев идеи Белинского в какой-то мере тоже не были чужды. Иначе идейное сближение с ними со стороны Островского было бы совсем невозможным.

Надо предположить также, что Островский среди молодых москвитянцев сохранял известную идейную самостоятельность и независимость. Иначе следование принципам Белинского в той мере, в какой это свойственно Островскому, тоже оказалось бы невозможным.

Очевидно, уклонения Островского в сторону славянофильства касались лишь таких сторон, которые оставляли 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 со-

бою 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 «Москвитяине». Неизвестно даже и то, в какой мере была им присуща общность взглядов при сотрудничестве в «Москвитяине».

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» (т. е. славянофильский взгляд) и своим исполнением народных песен быстро очаровал Островского и привел его к своим воззрениям¹.

Найденное В. А. Бочкаревым в архиве Е. Эдельсона письмо Т. Филиппова к Е. Эдельсону от 12 апреля 1847 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 его, но недозволенных вопросах², — одним словом, о том, что не только не идет в соответствие со славянофильством, но явно свидетельствует об идейном сочувствии к передовым воззрениям Герцена и Белинского.

В письме Т. Филиппов сообщает: «Я прошу Островского прислать мне продолжение» (т. е. 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»³.

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 Франции⁴.

¹ Н. Барсуков, Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. XI, стр. 65.

² «Ученые записки Куйбышевского педагогического института», вып. 6, стр. 191—192.

³ Там же, стр. 184.

⁴ Письмо частично напечатано в книге А. И. Ревякина «А. Н. Островский», Учпедгиз, 1949, стр. 148.

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 «Москвитянии» 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 центр, кружок,— в котором *нашлись* все мои дотоле смутные верования»¹. Слово «нашлись» подчеркнуто Ап. Григорьевым, следовательно, оно для него не было случайным. Показание поставлено между 1850 и 1851 гг. Таким образом, оно относится ко времени сложения кружка «Москвитянина», в состав сотрудников которого Ап. Григорьев вошел с 1851 г.² 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 г. он написал ряд нецензурных стихотворений на политические темы. М. Е. Салтыков-Щедрин встречал Ап. Григорьева на «пятницах» у Петрашевского. От увлечения идеями утопического социализма Ап. Григорьев тогда же вскоре отрекся (драма «Два эгоизма»). В 1846 г. в статьях, помещенных в «Финском вестнике», Ап. Григорьев выступал, как славянофил. Однако скоро разошелся и со славянофилами, заняв особую линию между ними и «западниками». В 1847 г. Ап. Григорьев помещал свои статьи в «Московском Городском Листке», сотрудником которого одновременно состоял и Островский. Завязавшееся в этой обстановке общение между ними, очевидно, продолжалось и далее.

К этому же времени славянофильские тенденции у Ап. Григорьева уже определились³. Кроме других статей, в 1847 г. в

¹ «А. А. Григорьев. Материалы для биографии», под ред. В. Княжина, П., 1917, стр. 305.

² 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 гг. Ап. Григорьев в «Москвитянине» ничего не печатал и сотрудником журнала еще не был. Он стал там печататься только с 1851 года. Только с этого времени, следовательно, Островский мог его назвать «имеющимся налицо сотрудником» журнала (Государственная ордена Ленина библиотека имени В. И. Ленина, «Записки отдела рукописей», выпуск XI, М., 1950, стр. 146).

³ См. его высказывания о Гоголе в опубликованной Н. И. Мордовченко рецензии на «Петербургский сборник» Некрасова, помещенной в «Ведомостях

«Московском Городском Листке» была напечатана статья Ап. Григорьева о книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями»¹. К октябрю-декабрю 1848 г. относятся письма Ап. Григорьева к Гоголю. В конце 1851 г. писалась статья Ап. Григорьева «Русская литература в 1851 г.», 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 отрывках положений, 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. Дружинина², 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» (стр. 20). Главный герой повести Дружинина «Полинька Сакс» Ап. Григорьеву представляется «натянутым» и «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 развиваться в такой самобытности и величии» (19).

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 вытаскил другого

СПб городской полиции» 9 февраля 1846 года («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 67) и в «Финском вестнике», 1846, т. IX.

¹ «Гоголь и его последняя книга», «Моск. Гор. листок», 1847, №№ 56, 62—64.

² В статье «Русская литература в 1849 году», «Отечественные записки», 1850, т. 68, отд. V, стр. 1—48.

из-под стула за ногу, или показал другому палец, или, наконец, спел куплет о фиштыфлюшках»¹.

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»². 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» (116).

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»³.

Как видим, Ап. Григорьев понимал, что российская действительность нуждается в какой-то переделке, и он думал достигнуть лучшего какими-то своими «средствами», не теми, которые были присущи натуральной школе. Его средства были славяно-фильскими.

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

¹ «Заметки о московском театре», «Отечественные записки», 1849, т. 67, отд. VIII, стр. 341.

² «Русская литература в 1851 году», Ап. Григорьев, Полное собрание сочинений, под ред. В. С. Спиридонова, т. 1, П., 1918, стр. 103.

³ «А. А. Григорьев, Материалы для биографии», под ред. В. Княжнина, П., 1917, стр. 116—117.

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 хочешь», 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 «Москвитянин» была напечатана анонимная статья «Несколько замечаний о причинах современных успехов сатирической поэзии в России», где законность и естественность «сатирической поэзии» в России не только не оспаривалась, но признавалась и освещалась авторитетом «национального духа», т. е. качествами русского народа, присущими ему и прирожденными, выражающимися в особой «строгости к самому себе» и в повышенной способности легко различать «внутренний разлад действительности с разумными требованиями»¹.

В отношении к задачам нравственного суда над жизнью противоположность между Герценом и Белинским, с одной стороны, и славянофилами, с другой, состояла в различном подходе к вопросам нравственности и в различном содержании нравственных оценок. Суд славянофилов направлен был к тому, чтобы отстаивать 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 самых принципах нравственного суда, теми и другими по-разному трактовался обличительный смысл творчества Гоголя и в резкой противоположности расценивались критические тенденции в «натуральной школе».

Белинский задачу обличения видел в раскрытии источников порока, в определении тех условий, которые порождают порок, как неизбежное следствие практических отношений, в какие люди поставлены общественной жизнью, и в разъяснении социального значения порока в его губительных следствиях для общей жизни.

Ап. Григорьев признавал, что «всякое произведение литературы является... живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа»². Но для него все то, что обуславливается эпохой, страной, временными и местными историческими обстоятельствами, не представлялось существенным. Величие «гениальной натуры», по его словам, состоит в том, что она «несет в себе клад всего неперемennого, что есть в стремлениях ее эпохи» (стр. 105). «Сущность миросозерцания,— по его словам,—

¹ «Москвитянин», 1852, № 14, кн. 2, стр. 35—37.

² «Русская литература в 1851 году», Ап. Григорьев, Полное собрание сочинений, под ред. В. С. Спиридонова, т. 1, П., 1918, стр. 100.

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 (106). 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 важным началом разума, который вместе с тем самым и бесконечная любовь» (105).

Признавая и принимая обличительный пафос творчества Гоголя, Ап. Григорьев нивелировал его социально-практический смысл. В гоголевском обличении он усматривал лишь призывы к примиряющему «идеалу» (всюду, где Ап. Григорьев говорит об «идеале», всегда имеется в виду идеал «всеобщей любви»). «Незримые слезы» Гоголя, по его словам, не были «слезами негодования». «Пафос Гоголя не ювеналовский пафос, не пафос отчаяния, производимого противоречиями действительности»... «Везде у Гоголя выручает юмор, и этот юмор полон любви к жизни и стремления к идеалу» (112). 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 всяк человек; выставить пошлость пошлого человека, свести с ходуль так называемого добродетельного человека; уничтожить его фальшивое самообольщение, привести, одним словом, к полному христианскому сознанию» (110).

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» (129). Это был «протест личности против действительности, протест, вышедший не из ясного сознания идеала, а из условий, заключавшихся в болезненном развитии самой личности» (117).

В связи 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 т. е. тому же «идеалу».

В этом состоял смысл всей полемики Ап. Григорьева с натуральной школой.

Отстутствие новых писателей от должных границ обличения (в его понимании) Ап. Григорьев видит в том, что они вопреки «идеалу» на жизнь «взглянули только с личным убеждением или предубеждением». «Отсюда ведут свое начало разные сатирические очерки, отсюда бесконечное множество повестей, кончающихся 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» (126).

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» (106, 114; ср. письмо к Гоголю от 17 октября 1848 г.). а у последователей Гоголя выступает лишь «жалоба личности», «здания мысль», направленная против действительности... «Микроскопическую претензию микроскопической личности они возводят на степень права» (114). «...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 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, испортившем его комедию «Холостяк», выражал не удовольствие против разумного порядка природы, и не один он. многие увлеклись этой односторонней, болезненной точкой зрения» (128).

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 г., где, в связи с пьесами «Не в свои сани не садись» и «Бедность — не порок», он говорит об изменении своего «взгляда на жизнь» и о переходе к новому «направлению». Но в этом письме Островский, заявляя о своей новой точке зрения, вовсе не отказывается своими пьесами «исправлять народ», то есть говорить о недостатках изображаемой им среды; он лишь находит более справедливым и необходимым признание и обнаружение этих недостатков сочетать с воспроизведением «хорошего» в этой среде. Правда, в письме имеются слова, которые сначала производят впечатление полно-

го 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»¹.

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, угнетающих и темных сил действительности.

В «Бедной невесте» такое положение занимает Марья Андреевна, лучшие чувства которой от бедности, от диких и темных нравов, от бесправного положения женщины, от эгоистической пошлости праздного человека оказываются навсегда оскорбленными и неосуществленными.

Драматический конфликт комедии «Не в свои сани не садись» сосредоточен на судьбе Дуни Русаковой, пострадавшей от условий ложного воспитания, от доверчивой неопытности, не позволившей ей оградить себя от хищнических appetitов дворянского прожигателя жизни.

В «Бедности — не порок» защита угнетенной и оскорбленной личности «маленького человека» выступает еще полней и еще ясней. К слепому или хищническому игнорированию личности здесь прибавляется открытое, дикое самоуправство, готовое в угоду своему нраву раздавить и поглотить все светлое и человеческое. Вся патетика пьесы направлена к ограждению обиженного, бессильного и угнетенного человеческого достоинства (Любовь Гордеевна, Митя Любим Торцов).

Несколько особое место занимает пьеса «Не так живи, как хочется». Суд писателя в этой пьесе обращен не к прямому деципотизму, а к нравственной распушенности и беспорядочности.

¹ Всесоюзная Библиотека имени В. И. Ленина, «Записки отдела рукописей», Сборник IV, 1939, стр. 17.

Однако и здесь обличается, в конце концов, то же пренебрежение к личности. Моральное самоуправство и безответственность Петра ведут к страданию униженного и обиженного лица (Даши). 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 дается в духе абстрактного утопического морализаторства, близкого Ап. Григорьеву.

Критическое отношение к действительности, указание на ее пороки там, куда направлен был взгляд, воспитанный на идеях Белинского, раскрытие темноты и узости нравственных понятий, обличение корыстного или морально-слепого пренебрежения к подчиненной и социально слабой личности, сочувственное изображение бесправия и бессилия жертв — все это в этих пьесах сближало Островского с «натуральной школой» и сохраняло общий реалистический и критический тип его драматургии.

В каждой из этих пьес вскрывается полное «отменение личности», по преимуществу женской личности, при явном сочувствии к ее подчиненному, безвыходному положению и при явном обнажении трагической стороны в тех слепых понятиях и обычаях, которые обрекали женщину на полный отказ от своей воли.

Отчаянное положение Марьи Андреевны, Любви Гордеевны, Даши представлено Островским без всяких смягчений. Островский увидел это привычное, принятое для всех, обычаем узаконенное уничтожение женской личности и в своем освещении несколько не преуменьшил ужаса этого положения. Самое усмотрение этого жизненного драматизма, как бытового явления, составляет принадлежность идейной обстановки 40-х годов и в источнике восходит к критическим идеям Белинского и Герцена.

Поиски же оздоровительных начал, положительные рецепты, направленные к тому, чтобы исправить зло, являлись в этих пьесах утопическими, неверными, ложными и, по объективному значению, даже реакционными.

Критически поставленные вопросы Островский на этом этапе решал в духе того «идеала», о котором писал Ап. Григорьев. Оздоровляющее начало указывается лишь в побеждающей силе добрых чувств. Разрешающий исход жизненной драмы в этих пьесах осуществляется добрым чувством обиженных, до конца сохраняющих любящую безропотность и действующих на окру-

жающее зло лишь силою великодушия¹ и переменами в душе обидчиков, в нравственном существе которых пробуждаются добрые чувства².

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 истинных начал под воздействием грубых страстей и соблазнов внешней культуры. Таким образом, улучшение намечается не в преодолении обветшалых форм жизни, а в их сохранении. Критика нравов ищет оздоровления в подчинении тем же нравам, взятым в идеализированном смысле.

Чернышевский в 1854 г. в отзыве о комедии «Бедность — не порок», по условиям идейной борьбы того времени, обратил внимание на положительные авторские идеалы, выраженные в пьесе (идеализация патриархальности), и потому резко осудил пьесу, заметив в ней «апотеоз старинного быта» и «прикрашивание того, что не может быть прикрашиваемо»³.

Добролюбов в 1859 г., в другой идейной обстановке, в анализе этих пьес оставляет в стороне авторские положительные призывы⁴, останавливает внимание на критическом содержании и находит здесь правдивое отражение «неестественных общественных отношений, происходящих вследствие самодурства одних и бесправности других» (85).

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.

¹ Марья Андреевна, Дуня в «Бедной невесте», отец и дочь Русаковы и Бородин в «Не в свои сани не садись»; Люба, Митя, Любим Торцов в «Бедность — не порок»; Агафон и Даша в «Не так живи, как хочешь».

² Гордей Торцов в «Бедность — не порок»; Петр в «Не так живи, как хочешь».

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. II, М., 1949, стр. 239—240.

⁴ «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, Темное царство, Полное собрание сочинений, т. 2, 1935, стр. 92, 96.

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», Гос. изд. «Искусство», М.—Л., стр. 61—62, 65). Для этого не имеется оснований ни в самой пьесе, ни во всем ином, что известно об Островском этого времени.

По мере того, как положительная практическая программа Островского в новой общественной обстановке второй половины 50-х годов изменялась и его вера в спасающую силу безропотной патриархальности рушилась, для Ап. Григорьева в творчестве Островского уже не оказывалось никакой опоры. Основная критическая тенденция в последующем творчестве Островского развилась в том же направлении (защита угнетенной личности). Но теперь Островский, изображая новые бесчисленные разновидности грубого нарушения или «отменения» личности в старых российских нравах, оздоравливающую силу усматривал и указывал не в утопии патриархальных идеалов, а в просвещении, в труде, в сохранении каждым человеком собственного человеческого достоинства. И несмотря на то, что общий драматургический тип пьес Островского оставался в основном прежним, с Ап. Григорьевым ничего общего уже не оказывалось, и между ними всякие идейные связи прекратились.

Насколько связь Островского со славянофильством была непрочной, об этом свидетельствуют слова Т. Филиппова: «...Ему (т. е. Островскому. — А. С.) как будто мешает ложный стыд и робкие привычки, воспитанные в нем *натуральным направлением*. Оттого нередко он затеет что-нибудь *возвышенное* или *широкое*, а память о *натуральной* мерке и спугнет его замысел; ему бы следовало дать волю счастливому внушению, а он, как будто, испугается высоты полета, и образ выходит какой-то недоделанный»¹.

Такое замечание было сделано Т. Филипповым в статье по поводу «Не так живи, как хочется», т. е. 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», т. е. к таким пьесам, в которых Островский к славянофильству был наиболее близок.

В статье «Темное царство», обзревая 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 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»².

¹ «Русская беседа», 1856, кн. 1, стр. 74. Подчеркнуто Т. Филипповым.

² Н. А. Добролюбов, Темное царство, Полное собрание сочинений, т. 2, 1935, стр. 43. В дальнейшем ссылки на статьи Добролюбова «Темное царство».

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» (53).

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 в комке, с отрицательной стороны. Рисуя нам в яркой картине ложные отношения, со всеми их последствиями, он чрез то самое служит отголоском стремлений, требующих лучшего устройства» (331).

В положительной программе, т. е. 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» (46), что «верность действительности, жизненная правда — постоянно соблюдаются в произведениях Островского и стоят на первом плане, вперед всяких задач и задних мыслей» (52).

Добролюбов так же, как и Белинский, считал, что зло в жизни, в основном, творится не «злодеями», не «нзвергами природы человеческой», а чаще всего людьми «обыкновенными» и «даже добродушными» (46).

«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.

ство» и «Луч света в темном царстве» будут обозначаться в самом тексте указаниями страниц этого издания.

Добролюбов в особую заслугу Островскому ставит интерес к нравственной стороне дела, «уменьше заглянуть в душу человека и изобразить его человеческую сторону, независимо от его официального положения» (131). При таком внутреннем морально-психологическом обосновании на первый план выступала порочность не отдельного поступка, а порочность самих нравственных понятий, которыми вызывался и оправдывался данный поступок. Тем самым открывалась внутренняя логика порока в данных общественных условиях. «...Автор комедии вводит нас в самый домашний быт этих людей, раскрывает перед нами их душу, передает их логику, их взгляд на вещи, и мы невольно убеждаемся, что тут нет ни злодеев, ни извергов, а все люди очень обыкновенные, как все люди, и что преступления, поразившие нас, суть вовсе не следствия исключительных натур, по своей сущности наклонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых и начинается и проходит жизнь людей, обвиняемых нами» (78).

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 самыми вопиющими нарушениями человеческого достоинства. Слова Добролюбова о морали Большова, Юсова и им подобных перекликаются со словами Белинского, характеризующими моральную логику городничего, Чичикова и других гоголевских героев.

Добролюбов учитывал почти полное отсутствие у Островского изображения общественной деятельности людей. Однако он, в условиях полицейско-бюрократического режима, не считал это большой потерей. Неизбежная фальшивость общественных выступлений в казенно-бюрократической обстановке, по его мнению, способна была лишь заслонить подлинную правду нравственных и общественных чувств: «Деятельность общественная мало затронута в комедиях Островского и это без сомнения потому, что сама гражданская жизнь наша, изобилующая формальностями всякого рода, почти не представляет примеров настоящей деятельности, в которой свободно и широко мог бы выразиться человек. Зато у Островского чрезвычайно полно и рельефно представлены два рода отношений, к которым человек еще может у нас приложить душу свою, — отношения *семейные* и отношения *по имуществу*» (53. Подчеркнуто Добролюбовым).

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 внешнестью... Некоторые даже хотели найти какое-то натуральное противоположение отношений семейных и общественных, между тем как это противоположение есть чисто искусственное и крайнее нелепое»¹.

Семейные нравы Добролюбов ставил в связь с общим характером господствующих общественных порядков и взаимоотношения в семье рассматривал как неоспоримый показатель подлинного уровня общественной воспитанности. «В семье совершается самое полное и естественное слияние собственного эгоизма с эгоизмом другого и полагается основание и начало того братства, той солидарности, сознание которых одно только и может служить прочною связью правильно организованного общества»².

Картины семейной жизни, представленные Островским, где «одни хотят все подавить своим самодурством, а другие не находят простора для самых законных своих стремлений» (59), — последовательно включались в общую мысль Добролюбова о «нестественности общественных отношений, происходящей вследствие самодурства одних и бесправия других» (85).

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 — все это 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 отдален-

¹ Н. А. Добролюбов, Повести и рассказы М. И. Воскресенского, 1858, Полное собрание сочинений, т. 1, 1934, стр. 428. Подчеркнуто Н. А. Добролюбовым.

² Там же.

но 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» (133).

Надежды Островского дальше задач перевоспитания общественной нравственности, в сущности, не шли. Показать несправедливость, обнажить ужас в положении зависимой личности, стесняемой и угнетаемой в лучших и естественных человеческих чувствах, показать страдание, вызванное жестокостью, грубым эгоизмом, бездушием и нравственной слепотой господствующих нравов, возбудить внимание к душевному благородству человека и всем этим, в конце концов, вызвать у читателя и зрителя 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, статьи Добролюбова 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 условиям всех законов жизни (в его понимании), смогут и должны опровергнуть 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» (339).

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 повадки 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 брата, Гордея Карпыча, так же проучить на

хлебе, выпрошенном Христа-ради, — тогда бы и он, вероятно, почувствовал желание «иметь работишку», чтобы жить честно» (135).

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 такого положения вещей. Но для него обнажение таких положений является лишь начальным, отправным возбудителем протеста. Одновременно с раскрытием «неиормальности и «неестественности» такого положения он ведет оценку сложившихся сил с точки зрения будущего, со стороны предстоящей революционной борьбы. Поэтому его сочувствие к угнетенным жертвам не во всем является безусловным. Предпочтительное внимание свое он направляет к тем жертвам, которые еще не утратили в себе чувство личности, самостоятельности и способности к сопротивлению. И наоборот, пассивные, хотя и страдающие, лица вызывают с его стороны решительное осуждение (Дуня, Любовь Гордеевна, Даша и др.). Добролюбов ищет «смелости добра» (112), внутреннего, ничем непоколебимого «сознания в правоте дела» (113), «решимости на борьбу» (108), непримиримости и готовности на всякие жертвы, лишь бы не жить «при тех началах, которые противны» (346).

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» (347), — одним словом, нет ничего, что в какой-нибудь степени содержало бы в себе и приоткрывало революционную мысль о том, что «выходом» из темного царства может быть только возмущение самих угнетенных.

В этой решающей мысли у Добролюбова с Островским никакой общности не было. Наталкивая читателя на революционные выводы, Добролюбов добавлял Островского.

Огромную историческую заслугу Островского Добролюбов видел в том, что он ясно отразил в своих пьесах самый вопрос, самую тему угнетения: «он захватил такие общие стремления и потребности, которыми проникнуто все русское общество, которых голос слышится во всех явлениях нашей жизни, которых удовлетворение составляет необходимое условие нашего дальнейшего развития» (330).

В критическом 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» (331), что в настоящее время «стремление к новому, более естественному устройству отношений» проявляется во все большем «пробуждении личности» и в «протесте против насилия и произвола» (332), 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» 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» (333).

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 и 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 выражении «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 и носила «долю неопределенности» на время, в период реакции. И, наконец, ясно сказано, что именно этою чертою произведения Островского отражают интересы передовой общественности, современной Добролюбову.

Все это позволяет сделать последний вывод

То, что в творчестве Островского Добролюбовым было выдвинуто как важнейшая и определяющая черта, то, что позволило Добролюбову на материале произведений Островского глубоко осветить угнетение, как коренное зло крепостнической русской жизни, то, что в произведениях Островского прозвучало для Добролюбова как «требование права, законности, уважения к человеку» (331), — все это Островский мог осуществить благодаря коренному и основоположному воздействию, полученному от идей Белинского.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧЕРНЫШЕВСКОГО, НАПИСАННЫЕ В ПЕТРОПАВЛОВСКОЙ КРЕПОСТИ¹

1.

Н. Г. Чернышевский, идейный вождь революционной демократии шестидесятых 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. По-прежнему «от его сочинений веет духом классовой борьбы»².

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 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: «Потом я ту же книгу (т. е. «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»³.

¹ Сборник «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1939.

² В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3, т. XVII, стр. 342.

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 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 гг.¹, «Автобиография» — в 1928 г.², «Повести в повести» — в 1930 г.³, «Алферьев» — в 1932 г.⁴.

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.

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 цезурно-скрыто показана жизнь, какую 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 волнений⁵. Сначала, со дня ареста (7 июля 1862 года), Чернышевский был уверен, что за отсутствием прямых улик

¹ Первые 13 номеров рассказов были напечатаны в сб «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1926, стр. 5—35 и дальнейшие номера (14—29) — в сборнике «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928, стр. 11—43.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. 1.

³ Н. Г. Чернышевский, Повести в повести, М., изд. Политкаторжан, 1930

⁴ Н. Г. Чернышевский, Алферьев, изд. Политкаторжан, 1932

⁵ Подробно о ходе следственного дела и о волнениях Чернышевского в эти месяцы см. М. Лемке, Политические процессы 60-х годов, ГИЗ, 1923.

к его обвинению правительство после некоторой проволочки будет вынуждено дать ему свободу. К началу 1863 года Чернышевский начинает волиоваться 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 для передачи А. Н. Пыпину, 12 февраля Чернышевский посылает тем же порядком А. Н. Пыпину 35 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 7 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 г., № 3, 4, 5).

За отсутствием белой 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 инскаказаниях (см., например, черновой и печатный текст главы IV, раздел XVII, разговор Кирсаиова с «просвещенным человеком»). Трудно судить, были ли подобные места устранены путем непосредственного вмешательства цензуры или замены самим автором, безусловно, предусматривавшим цензурные рогатки и заранее принимавшим меры к обходу этих рогаков.

Имеющиеся сведения о цензурном прохождении романа мало разъясняют дело. И. Борисов, состоявший помощником смотрителя Александровского равелина и имевший возможность читать роман в рукописи, свидетельствует: «Я читал его (роман) в рукописи и могу удостоверить, что цензура III отделения в очень немногом искривила его (очевидно, имеется в виду цензура следственной комиссии. — А. С.)»¹. 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 безвредное 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»².

Последствием такого отзыва, казалось бы, должно было быть запрещение печатания романа. Роман все же прошел. То обстоятельство

¹ И. Борисов, Алексеевский равелин в 1862—65 гг., «Русская старина», 1901, № 12, стр. 576.

² 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.

во, что роман был пропущен цензурой, тот же О. А. Пржецлавский впоследствии в своих «Воспоминаниях» объяснял недоразумением.

«Так как они (т. е. рукописи Чернышевского), — 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»¹.

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 Валуева².

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. Пылину 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, проникнулся соответствующим трепетом и пропускал, не читая»³.

О том, что роман «Что делать?» считался пропущенным в печать по оплошности цензуры, говорят и то обстоятельство, что ответственный цензор Бекетов за это дело «в том же году был уволен от должности»⁴.

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 ра-

¹ «Русская старина», 1875, № 9, стр. 154.

² Н. Рейнгардт, О Н. Г. Чернышевском, «Современное слово», 1911, № 1331, 19 сентября.

³ М. Лемке, Политические процессы в России 1860-х годов, ГИЗ, 1923, стр. 317.

⁴ А. И. Герцен, Полное собрание сочинений, под ред. М. Лемке, т. 16, стр. 265.

венства 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 «нельзя не быть злой», к этому приводила 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 женщинам. 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. Рисую 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 пр.).

Идеал общественной свободы Чернышевским показан в картинах социалистического устройства в 4-м 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 вообразить и с помощью 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 той же допотопной сохой, с помощью которой они ковыряли землю еще при Василии Темном. Но само собой разумеется, что такой «социализм» вовсе не может быть признан социализмом. Освобождение пролетариата 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 говорил в снах Веры Павловны Чернышевский...»¹

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

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. V, стр. 183.

тем порядком, как делается в больших хозяйствах». При возникновении другой подобной мастерской между ними устанавливалось организационное единство как в распределении производственных задач, так и в использовании прибылей. Чернышевский, следовательно, правильно исходил из принципа выгоды 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 мешали ему предвидеть неизбежность 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 сократить¹.

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, парочитой 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 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»).

¹ См. рассказ об открытии мастерскими магазина на Невском (роман «Что делать?», гл. II, XVII). В первоначальной редакции этого места указание Чернышевского на препятствия, какие встречает мастерская со стороны полицейских властей, выражено совсем открыто.

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 же бы вы тогда сделали?» — «Я рассказал ей «Жака» Жоржа 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) ¹. «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» ².

Даже в мелочах бытового распорядка совместной 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 всякий муж должен быть чрезвычайно деликатен в своих супружеских отношениях к жене» ³. «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 — «вы». Звать ее буду я 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 отно-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, М. 1939, стр. 528—529.

² Там же, стр. 513.

³ Там же, стр. 533.

шения будут иметь по внешности самый официальный и холодный характер; под этою внешностью будет с моей стороны самая полная, самая глубокая нежность»¹. 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»².

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 Духовниковым³.

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 некоторых 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 обихода⁴. 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. в иные разы при разговорах о политике... Нужно только будет развить этот ум, этот такт серьезными учеными беседами, и тогда посмотрим, не должеи ли я буду сказать, что у меня жена M-me de Staël»⁵.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 535.

² А. Лебедев, Н. Г. Чернышевский, «Русская старина», 1912, № 4, стр. 301. Сообщения Ф. Духовникова со слов Ольги Сократовны

³ Там же, стр. 303.

⁴ Ср. В. А. Пыпина, Любовь в жизни Чернышевского, П., 1923, стр. 32, 33, 35, 36 и др.

⁵ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 475—476 «Вас. Петр» — В. П. Лободовский.

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 Виллюйска 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 тобой». 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, в виде двадцатилетней девушки, любимицы той другой, старшей. Где младшая, там шум и веселье. Где старшая, там тишина и серьезный пафос»¹. 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»². 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 Павловны³.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XV, М., 1950, стр. 389—390.

² М. Н. Чернышевский, Жена Н. Г. Чернышевского, «Современник», 1925, январь, стр. 125.

³ 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», «Дневник Н. Г. Чернышевского», часть 2, М., изд. Политкаторжан, 1932, стр. 78—241; то же в «Литературном наследии Н. Г. Чернышевского», том I, стр. 549—691. Письма Н. Г. Чернышевского к ней см. в «Литературном

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 дом 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 появилась 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 (т. е. 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 на поступление в высшую школу¹.

Безусловно, в образах Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова Чернышевский был очень далек от намерений точного воспроизведения реальных лиц. 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 прото-

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*, Л., 1923; М. Чернышевская, *Мои воспоминания об Ольге Сократовне Чернышевской*. Сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1926; Ю. Стеклов, *Н. Г. Чернышевский*, том II, ГИЗ, 1928, стр. 122 и Г. Богданович, *Любовь людей шестидесятих годов*, изд. «Academia», Л., 1929; Н. Бродский и П. Сидоров, *Комментарий к роману «Что делать?»*, изд. «Мир», 1933, стр. 61 и сл.

¹ О М. А. Сеченовой см. С. Штрайх, *Герония романа «Что делать?» в ее письмах*, сб. «Звенья», т. II/III, изд. «Academia», стр. 558 и сл. 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, *Статья о романе «Что делать?»*, Сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1926, стр. 114—117; Ю. Стеклов, *Н. Г. Чернышевский*, т. II, М., 1928, стр. 120 и сл.; С. Кара-Мурза, *Герои и героини романа «Что делать?»*, «Красная Нива», 1928, № 30, стр. 8—9.

типов романа, какое мы встречаем, например, в воспоминаниях Л. Ф. Пантелеева в отношении к П. И. Боккову, едва ли правильно¹.

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 выведи Бахметев — помните?» — Еще раз она называет это 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»². 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»³. Н. А. Огарева-Тучкова рассказывает о некоем Бахметеве, посетившем в Лондоне Герцена и настойчиво вручившем в его распоряжение 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. Огаревой-Тучковой 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»⁴.

Без всякого сходства с Рахметовым изображен Бахметев и самим Герценом⁵.

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.

¹ Л. Ф. Пантелеев, Из воспоминаний прошлого, изд. «Academia», М.—Л., 1934, стр. 301—305.

² Переписка Е. Н. Пыпиной с родными в 1862—1863 гг., Сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928, стр. 304—307, 318.

³ Записано со слов Н. М. Чернышевской (А. С.) Бахметев упоминается в одном из писем Н. Г. Чернышевского к отцу (28 марта 1859 года), «Лит. наследие Чернышевского», т. II, стр. 169. Бахметевы — помещики Аткарского и Петровского уездов, Саратов губ. 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, Саратов губ., был губернским предводителем дворянства. См. «Материалы по крепостному праву Саратовской губернии», изд. Губ. ученой архивной комиссии, Саратов, 1911, стр. 24—25.

⁴ Н. А. Огарева-Тучкова, Воспоминания, изд. «Academia», М.—Л., 1929, стр. 202.

⁵ «Общий фонд», Сборник посмертных статей, Женева, 1874, стр. 181 и сл.

Моральный облик революционера с чертами материалистической трезвости и неуклонности 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 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 ~~содержит~~ 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, ка-

кие 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, благоиравная, — а у ней все это только мечты». «Или у Диккеиса — 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 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»¹.

В отличие от своих предшественников Чернышевский в романе «Что делать?» социалистический идеал показывает в перспективе развития материальных производительных сил (развитие техники, и пр., 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 безработных², 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 фаланстера³. 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 только социалистом-утопистом. Он был также революционным демократом» (Ленин). Образом Рахметова, показом конфликта мастерской Веры Павловны с властью Чернышевский

¹ «Что делать?», гл II, ч. 5.

² «Mystères de Paris», IV, 7.

³ См роман «Guil Errant».

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 раздел 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 рабой в семье родителей, что она и здесь не равна мужчине, что она лишена должной независимости в выборе себе жизненного пути. Отсюда в его романе возникает более широкая разработка бытовой атмосферы, в которой вырастала женщина (жизнь Веры Павловны в доме родителей).

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 стремлением гражданского порядка (организация мастерской и пр.). Этого Жорж Санд совсем нет. В «Жаке» имеется лишь слабое указание на материальное первенство мужа, как на источник неравенства в супружеских отношениях¹. Во всем остальном наполнении и движении романа «Жак» проблема женского равенства и свободы чувства представляется лишь вопросом индивидуальной этики супругов. Чернышевский ~~не~~ понимал, что без общественного равенства не может быть и равенства в семье, поэтому в его романе идея женской эмансипации неразрывно связана с общей социаль-

¹ См. роман «Жак», гл. 1.

ной 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. 4-й сон Веры Павловны) ¹.

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» ².

«О романе Чернышевского, — писал Лесков, — толковали не шопотом, 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» ³.

«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» ⁴.

«За 16 лет пребывания в университете, — говорит П. Цитович, идеологический противник романа, — мне не удалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа еще в гимназии; а гимназистка 5—6 класса считалась бы душой, если б не ознакомились с похождениями Веры Павловны. В этом отношении сочинения, например, Тургенева или Гончарова, — не говоря уже о Гоголе и Пушкине — далеко уступают роману «Что делать?» ⁵.

П. Капнист, автор валуевского цензурного «Собрания материаль-

¹ Подробнее об отношении Чернышевского к Ж. Санд см. в нашей статье «Чернышевский и Жорж Санд».

² В. Гаевский, Новые люди «Что делать?». Роман Н. Г. Чернышевского, «Модный магазин», 1863, № 14.

³ Николай Горохов (псевдоним Н. Лескова), Н. Г. Чернышевский в его романе «Что делать?», «Северная пчела», 1863, № 142.

⁴ П. Кропоткин, Идеалы и действительность в русской литературе, СПб., 1907, стр. 307.

⁵ П. Цитович, Что делали в романе «Что делать?», Одесса, 1879, стр. 5.

лов 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 иедалеких 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 и вредные понятия нашли себе сочувствие, как новые идеи, у множества молодых педагогов»¹.

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 несколько и предоставляя каждой зазывать в свою комнату возлюбленного»².

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; статья 1554 и 1555 — о двоебрачии с подлогом и без подлога; ст. 1556 — о вступлении в брак без согласия родителей; ст. 1592 — об упорном неповиновении родительской власти; статья 998 и 999 — о сводничестве мужьями своих жен; статья 976 и 977 — об употреблении чужих паспортов и т. д.³.

М. Катков вполне одобрял П. Цитовича, поправляя его лишь в том, что «ингилистическую 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 советника-

¹ «Собрание материалов о направлении различных отраслей русской словесности», изд. 1865, 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.

² Ростислав, Лжемудрость героев Чернышевского, «Северная пчела», 1863, № 138.

³ П. Цитович, Что делали в романе «Что делать?», 1879, стр. 19.

ми и др.»¹. 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 смиренным 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 посадить 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!»².

В церковной прессе в борьбе против романа выступало духовенство³. Один из таких критиков, поговорию относительно «путаницы в понятиях автора» (т. е. Чернышевского), пробовал использовать роман в целях христианского наставления. В «Что делать?»⁴, по его словам, присутствует «любовь христианская», хотя и «бессознательно». За такую попытку этот критик получил начальственный упрек в «противоцерковности»⁴.

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 «Промаш в учении новых людей»⁵, где «доказывал» «естественность» чувства ревности для всякого человека и всякого животного. Ципринусу возражал П. Бибииков, разоблачивший в статье Ципринуса «бесцеремонное отношение к науке»⁶.

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 чувств

¹ «Московские ведомости», № 153, 1879, ср. «Письма Б. Маркевича», СПб., 1886, стр. 328—331.

² «Домашняя беседа», 1864, № 8, стр. 212—213.

³ См., напр., «Дух христианина», 1863, № 1.

⁴ 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, ср. замечание В. Зайцева о юродствующем критике «Что делать?» в «Русском слове», 1865, апрель.

⁵ «Голос», 1864, № 169.

⁶ П. Бибииков, Ревность животных. В его книге «Критические этюды», 1865, СПб., стр. 158—180.

ва любви, в незнании жизни, в наивности знаний и стремлений Рахметова, в теоретической непродуманности общей концепции всего мировоззрения, выраженного в романе, и пр. 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»¹.

В том же смысле в журнале «Эпоха» высказался Н. Соловьев. По его мнению, то, что в романе названо «предрассудками», «оказывается ни чем иным, как типическими особенностями женской натуры»². 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» (стр. 23, 24).

В упрощенчестве упрекал Чернышевского и Н. Страхов (Косица)³. Признавая, что роман написан с большим вдохновением и искренностью, Страхов уверял, что герои Чернышевского потому легко выходят из затруднений, 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» (стр. 338).

С точки зрения несоответствия идеала Чернышевского человеческой природе роман «Что делать?» обсуждался Достоевским в «Записках из подполья»⁴.

Точку зрения либерала-постепеновца занял редактор «Занозы» М. Розенгейм в фельетоне «Заметки празднующающегося», где он рекомендует Чернышевскому «не строить во сне роскошных дворцов, когда наяву столько курных изб, в которых прежде надо устроить трубы»⁵.

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, — иравятся мне, и я нахожу очень

¹ «Литературная летопись», «Отечественные записки», 1863, № 10, 11/12, стр. 114.

² «Эпоха», 1864, № 12, стр. 16

³ «Счастливые люди», «Библиотека для чтения», 1865, апрель

⁴ «Эпоха», 1864, № 1, 2.

⁵ «Заноза», 1863, № 34, 8 сентября

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»¹.

Со стороны постановки женского вопроса роман «Что делать?» был очень сочувственно отмечен в статье В. Гаевского «Новые люди»². «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, выработанный наукою и обществом» (стр. 169). 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»³.

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 вхола в общую систему воззрений, выраженных в романе.

Более откровенно и прямо роман приветствовался в «Народном богатстве»⁴. 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 изначальное 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 не развернутой и ограничивалась лишь общим одобрением.

Тогда же, в 1863 году, по-видимому, была написана и известная статья Писарева «Мыслящий пролетариат», напечатанная

¹ «Н. Г. Чернышевский в его романе «Что делать?», «Северная пчела», 1863, № 142. Статья подписана «Николай Горохов»

² «Модный магазин», 1863, № 14.

³ «Библиотека для чтения», 1863, № 9.

⁴ «Народное богатство», 1863, № 102.

впервые в 1865 году в октябрьской книжке «Русского слова», под названием «Новый тип»¹

История общественного воздействия романа «Что делать?» документируется не только литературными отзывами и критическими статьями

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»².

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 Холиоком³. 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 принципов⁴.

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. Ковальская⁵.

Об аскетических рахметовских идеалах в кружках молодежи 60-х годов рассказывал Л. Е. Оболенский⁶. Каракозовец П. Ф. Ни-

¹ В первом издании Собрания сочинений Писарева (1867) с некоторыми изменениями статья была перепечатана под заглавием «Мыслящий пролетарият».

² А. Скабичевский, Литературные воспоминания, изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1928, стр. 247—250, см. о том же Ф. Водовозова, Среди петербургской молодежи шестидесятых годов, «Современник», 1911, кн. VI, то же отдельно «На заре жизни», СПб., 1911, стр. 570—590, Г. Елисеев, Воспоминания, Сб. «Шестидесятые годы» изд. «Академия», 1933, стр. 300, Н. Шелгунов, Воспоминания, П., 1923, стр. 116, 161—162, 182.

³ К. Пажитнов, Н. Г. Чернышевский как первый теоретик кооперации в России, М., 1917, стр. 23.

⁴ См., например, Проект устава «Петербургского Общества Женского труда», напечатанный в статье Н. Страхова «О Женском труде», «Эпоха», 1864, апрель.

⁵ «Воспоминания Л. Б. Гольденберга», «Каторга и ссылка», 1924, № 3—10, стр. 89.

⁶ «Литературные воспоминания и характеристики», «Исторический вестник», 1902, январь, стр. 126.

колаев 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»¹.

В приговоре верховного уголовного суда по делу Каракозова говорилось: «Роман этого преступника (т. е. Чернышевского. — А. С.) «Что делать?» имел на многих подсудимых самое губительное влияние, возбуждая в них нелепые противообщественные идеи»².

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»³.

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 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?».

¹ В. Чешин и Ветринский, Н. Г. Чернышевский, П., 1923, стр. 177, ср. Н. Рейнгардт, О Чернышевском, «Современное слово», 1911, № 1331, 19 сентября.

² См. в той же книге Ветринского, стр. 175.

³ «Комсомольская правда», 1935, 30 мая.

и он должен был учесть возросшую подозрительность жандармской 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 произведением Чернышевский стремится придать характер полной «иевности».

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 Фохту и Пьеру Дюпону, одному из поэтов революции. Важное значение имеет также характерная реплика Алферьева на пошлое замечание Чекмазова о коммунистах: «Пошляк, неизлечимый пошляк! И 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) убеждениями».

Наконец в этом отношении особенно показателен эпиграф к «Алферьеву» — песня каторжани из поэмы Некрасова «Несчастные». К эпиграфу сделана приписка, что эта песня является песней Алферьева. Здесь, очевидно, предугадывалась 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 Сыриев. 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»¹.

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, предназначение его исключительно для целей «отдыха», отсутствие в нем «серьезных мыслей», полное забвение «гражданских 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, потом принужден сознаться, что глупо понимал лицо Алферьева и все связавшие с ним характеры и факты»².

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, Всеволод-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 174.

² Там же, т. XIV, стр. 487.

ский, Верещагин, Тисымына, Крылова — все они так или иначе представляются 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 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) личных отношений, — даже никакого следа (его) личных симпатий»¹. 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 отобрании 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»². 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»³.

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

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 683.

² Там же, т. I, М., 1939, стр. 466.

³ М. Лемке, Политические процессы 60-х годов, 1923, стр. 456.

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 пр. — Подчеркнуто мною. — А. С.).

В свете этих слов становится понятной 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 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 общей идеею»¹. При такой конструкции выделение «Алферьева» и «Мелких рассказов» не вызывало никаких затруднений.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, М., 1949, стр. 487.

Рассмотрение всех этих произведений затрудняется, кроме незавершенности общего замысла, еще тем обстоятельством, что каждое из них, взятое в отдельности, осталось незаконченным. «Повести в повести» (I ч. «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. «Пусть нашим идеалом будет не кастрированное, лишенное телесности, отвлеченное существо, а цельный действительный, всесторонний, совершенный, развитый человек»¹.

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 естественно-научных и рациональных начал к области «нравственно-общественных наук». «Он извнял все, кроме одного: опрометчивости в суждениях. Потому 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 «известно».

К числу «известного» для Сырнева относится убеждение в том, что «никто из людей не способен любить зло для зла и каждый рад

¹ Л. Фейербах. Лекции о сущности религии, Сочинения, том III, изд. Института К. Маркса и Ф. Энгельса, 1926, стр. 282.

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, которые называются дурными, «о тех нечего и говорить; и при том 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 прямоотой 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 являются проявлением их ума,

благородства и исключительной прямолинейности 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 среди лучших людей, белый голубь он был в черной стае грачей».

Все эти черты, связанные с образом 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.

В условиях общей бедности жизненных радостей за великое счастье 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 челове-

ского 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 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 девушки¹. 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»².

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

¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. 1, М., 1939, стр. 389.

² Там же.

первый встретит при возвращении домой. Победа была одержана и при возвращении домой навстречу Иеффая 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») ¹.

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 этой «бесчеловечной непорочности» и уподобляется в данном случае трагическому по своей нелпости «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 красотой 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. Лесникова 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.

¹ Книга Судей, XI.

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 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» (часть 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 непременно сексуально-эротическое содержание, хотя бы и переживаемое более утонченно, чем это свойственно прос-

тым людям. Тесная дружба на почве только духовных связей, без всяких сексуальных стремлений, между молодой женщиной и мужчиной для либералов не понятна.

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 такими отношениям просто не верят¹.

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 об

¹ Трактровка 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.

становке 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 переведил его «Исповедь» и предполагал написать его биографию¹. Переключка 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»².

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...» «Скромная, кроткая, нежная, прекрасная, — прекраснее Астарты, прекраснее самой Афродиты, но задумчивая, грустная, скорбящая». Земля представляется ей «долиной плача» (стр. 273).

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» (стр. 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

¹ Н. Г. Чернышевский, Неопубликованные произведения, Саратов, 1939.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XI, стр. 274.

нет любви... Поэтому, если ты хочешь одним словом выразить, что такое я, это слово *равноправность*. Без него наслаждение телом, восхищение красотой скучны, мрачны, гадки; без него нет чистоты сердца, есть только обман чистотой тела. Из него, из равенства, и свобода во мне, без которой нет меня» (стр. 276).

Окончательная победа новой царицы еще впереди. «Теперь те, кто признают мою власть, еще не могут повиноваться всей моей воле. Они окружены массой, неприязненной всей моей воле. Масса истерзала бы их, отравила бы их жизнь, если б они знали и исполняли всю мою волю» (стр. 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 предугадано в характеристиках Сырнева и Алферьева, носителей нового свободного принципа «равноправности» в отношениях к женщине.

Образ Дикарева, образцовка 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»¹, указывает, что Чернышевский сам отдавал себе отчет в том, что сюжетно- и литературно-стилистически эта глава для общей принятой стилиевой 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. Крыло-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII, М., 1949, стр. 479

ва в «Предисловии к четырем отрывкам из мемуаров». Тогда можно было бы видеть, какую общую цель ставил себе Чернышевский, помещая рядом по внешности столь разнovidный 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 атобиографической 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 имеющимся более обширным, первым вариантом автобиографии Чернышевского, второй вариант, намечавшийся 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 производился 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 волн и не склонных к злumu, 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 усложнения¹. Извана 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 причиной 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.— Лю-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1939, стр. 567 и сл., ср. т. XII, стр. 481.

ди тогда были в Саратове — как всегда везде — очень ие дурны: в общей массе своей, а на всякого дурного приходилось 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 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 иезнания». 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 фантаσμαгорией: «этот 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 единичками и исключениями, то она оказывается совершенно незатронутой подобного 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»... «Поэту 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 внутренне-насилованных 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 тулпость ума, косность и рутинная предвзятость слепых моральных предубеждений, — все то, что является ненужной внутренней помехой к непосредственному, непредубежденному и внутренне-открытому выходу человека к разумной и свободной жизни.

Тем же пафосом проникнута и автобиография.

II.

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 предугадать и направить мысль читателя к пониманию всех рассказов вместе.

Такие связывающие предугадания 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 («Х») автор («N») ироничен и насмешлив, а к читательнице («г-жа Х») 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 переключку, какую ведут между собой отдельные номера рассказов, как сейчас же за невинностью мещанского анекдота прозревает скрытая ирония автора, и в ней сейчас же узнается мысль демократа-просветителя Чернышевского.

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 несколько 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 ли вы?») явно стремятся к построению речи в стиле мещанского просторечия. Рас-

сказ выступает не только как «чужой», но и внутренне 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 «Х» и г-жи «Х»). 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 непритязательно го 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 люди! — как бы восклицает автор. И на недоумение своих читателей (реплики г-на «Х» и г-жи «Х») 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 переводами 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 признавали 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 неожидан-

ного 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, «Чингизхан»).

Столь трудно налаженную жизнь с мужем сама Анна Степановна изломала из-за глупого, никому не нужного паломничества в Киев для «покаяния» (№ 21, «История Елизара Федотыча»).

С другой стороны, люди столь преданы рутине, столь мало рассуждают, что их поверхностный взгляд часто 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. Винаваты 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 («Чингизхан», «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 законный злодей все-таки человек, т. е. существо, по натуре своей, склонное 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»¹.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 288

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ И ЖОРЖ САНД¹

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 отец². В это время, еще на семинарской, потом на университетской скамье, сложилось его восторженное преклонение перед Ж. Санд и потом сохранилось навсегда.

Правда, был момент, когда Чернышевский считал выше Ж. Санд такого писателя, как Е. Сю. В одном из писем 1846 года к Л. Котляревской, подчеркивая и восторженно разъясняя «любовь к человечеству у Сю», Чернышевский с упреком и удивлением восклицает: «А есть люди, которые ставят Жоржа Занда выше его!»³

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

¹ Сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928.

² «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, Полное собрание сочинений, т. I, М., 1939, стр. 634. В сороковых годах из произведений Ж. Санд в «Отечественных записках» было напечатано: «Мельхиор», 1842, т. XXV, отд. 1, стр. 273—299; «Орас», 1842, т. XXIII—XXIV, отд. 1, стр. 161—284, 45—178; «Андре», 1848, т. XXIV, стр. 70—210; «Жак», 1844, т. XXXV, отд. 1, стр. 189—326; т. XXXVI, стр. 118—176 (перевод без последних 7 глав); «Домашний секретарь», 1844, т. XXXII, стр. 49—194, «Жанна», 1845, т. X, отд. 1, стр. 28—281; «Маркиза», 1845, т. XI, отд. VIII, смесь, стр. 69—90; «Теверино», 1845, т. XII, отд. 1, стр. 272—385; «Путешествие к парижским дикарям», 1845, т. XII, смесь, стр. 8—25; «Проклятое болото», 1846, т. XVIII, смесь, стр. 99—139; «Проступок господина Антуана», 1847, т. XVI, отд. 1, стр. 270—358; 1—406; «Лукреция Флориани», 1847, отд. 1, стр. 65—234; «Малютка Фадетта», 1850, кн. 1, смесь, стр. 21—52 и 161—225.

³ В письме идет речь о романе Сю «Мартын Найденыш». Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 45.

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 Ж. Зайда и подобных ему, о достоинстве которых я хорошенько, однако, не могу сам судить, а восхищаюсь, потому что все так делают»¹.

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. Санд². 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»³. 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»⁴. Наконец в апреле 1849 г. имеется запись, уже совершенно не оставляющая никаких сомнений: «Да, сильный, великий, увлекательный, поражающий душу писатель, это Жорж Занд... После этой повести («Теврино») 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 разговоры всякими братскими нежностями — какая-то духовно-материальная, но решительно чистая радость»⁵.

С годами поклонение Ж. Санд только усиливается. В самые восторженные моменты он больше всего способен говорить о Жорж Санд. В 1850 году, разговаривая с Александрой Григорьевной Клиэнтовой, которая ему тогда нравилась, он сейчас же «увлекается в мир Жорж Санд и Фейербаха»⁶. В беседах с Ольгой Сократовичей, в период их первого сближения, он ей рекомендует читать Ж. Санд⁷.

Среди книг, имевшихся у Чернышевского в развалине, находи-

¹ Н. I Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, М. 1939, стр. 336.

² Там же, стр. 77, 337, 390 и др.

³ Там же, стр. 297.

⁴ Там же, стр. 358.

⁵ Дневник, 1849, 29 апреля, Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. I, стр. 276.

⁶ Дневник, 1850, 20 июня, там же, стр. 388. Интересна и эта постановка имени Ж. Санд рядом с Фейербахом, которого он всегда считал самым высоким мудрецом.

⁷ Там же, стр. 529.

лись романы Ж. Санд¹. Собираясь в Сибирь, он не забывает положить несколько книжек Ж. Санд, чтобы взять их с собою².

В конце 70-х годов, когда имя Ж. Санд для многих прежних ее поклонников уже утратило свое обаяние, когда с изменением литературных вкусов ее уже почти не читали, — Чернышевский во всей европейской литературе, как ей, так и другому своему литературному кумиру — Диккенсу, не находил равных. В письме к сыну Михаилу 14 мая 1878 года из Виллюйска 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»³.

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»⁴. 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. Санд⁵.

В литературно-критической деятельности Чернышевский ни разу не обращался к более или менее полной характеристике творчества Ж. Санд. Среди его статей нет ни очерка, ни хотя бы нескольких страниц, особо посвященных ей. Однако те упоминания, которые приходилось ему делать о ней попутно, на 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»⁶. В «Очерках Гоголевского периода», по поводу слов Полевого. «неистовые романы новейшей французской словесности исключаются из области изящного» — Чернышевский, указывая на явную несообразность такого мнения, ограничивается восклицанием «Здесь подразумеваются преимущественно романы Жорж Санда — они исключаются из области изящного!» В другом месте,

¹ См. список бумаг Чернышевского. Архив Октябрьской Революции. Арх. Рев. и Вн. Пол., фонд 3, отд. 1 из вещей доказ. 249. Копия списка имеется в Саратовском музее Н. Г. Чернышевского. Здесь среди других книг названы *La comtesse de Roudolstadt*, *Piccinino*, *La dernière Aldini*.

² См. список вещей, которые Чернышевский намечал взять с собою в Сибирь. Список был приложен к отношению коменданта крепости Сорокина в 3 отделение от 19 мая 1864 года.

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XV, стр. 285.

⁴ Там же, т. I, стр. 633.

⁵ Там же, т. XV, стр. 514. Письмо 18 II 1885 года.

⁶ Там же, т. IX, стр. 13.

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 Санд¹. Когда по ходу мысли Чернышевскому нужно было в области разных культурных интересов назвать имена, наиболее привлекательные и в своей области образцовые, он в области поэзии называет Жорж Санд².

2.

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

В России Ж. Санд стала известна читающим по-французски, очевидно, вскоре за появлением ее романов. В 1833 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 около вопроса об эмансипации женщин. 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.»³

В ту пору к врагам Ж. Санд принадлежал и Белинский. Для него в это время источник идеи эмансипации открывался лишь «в желаннии иметь возможность удовлетворять порочным страстям». К самому понятию «*femme émancipée*» он мог тогда отнести только иронически и насмешливо. «*Une femme émancipée* — это сло-

¹ «Гениальный человек, развивая нашу мысль, в то же время обыкновенно порабощает ее себе — все равно читались ли вы Байрона или Платона, Гете или Руссо, Жоржа Санда или Аристотеля — вы становитесь в какое-то зависимое положение от вашего путеводного гения». Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. IV, М., 1948, стр. 125.

² «Если бы мы захотели фельетонных достоинств, мы прямо стали бы читать фельетоны г-жи Эмиль Жиарден, Луи-Дююйе, Теофиля Готье, если бы мы захотели наслаждаться поэзией, мы стали бы читать романы Жоржа Санда...» Там же, т. VII, М., 1950, стр. 225.

³ «Библиотека для чтения», 1834, тт. 2, 3, 6.

во, — 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»¹.

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 уничтожать всякое различие между полами, разрешив женщину на вся тяжкая (подч. Белинским) и допустив ее наравне с мужчиною к отправлению гражданских должностей, а главное — предоставив ей завидное право менять мужей по состоянию своего здоровья»².

Одновременно высказывались и сторонники Ж. Санд. В «Литературных прибавлениях к «Русскому инвалиду» в 1837 г. Ж. Санд причисляется к «истинно-великим талантам» и содержание ее произведений не только не признается «безнравственным», но, наоборот, характеризуется как истинно возвышенное и прекрасное³. Одобрительные отзывы о Ж. Санд встречаем и раньше (см., напр., в «Сыне отечества» статью «Манифест юной литературы»⁴ или «Об историческом романе во Франции и Англии»⁵).

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. Татлиной⁶. 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. Санд⁷. Одну из жоржсандисток между прочим, упоминает А. С. Пушкин в письме к жене 29 сент. 1835 года: «Ты мне прислала записку от М. Керн; дура вздумала переводить Занда, и просит, чтобы я сосводничал ее со Смирдиным. Чорт подери их обонх. Я поручил Анне Николаевне отвечать ей за меня, что если

¹ «Молва», 1835, №№ 27, 30; В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, под ред. С. А. Венгерова, т. II, стр. 147. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

² «Отечественные записки», 1840 В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 461—462. Отметим, что нападки на свободу страсти высказываются Белинским в это время в связи с Ж. Санд. По другим новодам он о том же говорит поощрительно. См., напр., рец. на роман «Наталья», «Молва», 1835, № 22, Соч., т. II, стр. 126; также о «Ледяном доме» Лажечникова, «Московский наблюдатель», 1839, I, Соч., т. IV, стр. 36.

³ «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1837, № 18, стр. 174—175.

⁴ «Сын Отечества», 1834, ч. 163.

⁵ Там же, 1834, ч. 168.

⁶ «Русский архив», 1899, кн. III.

⁷ Там же, 1895, кн. III.

перевод ее будет так же верен, как она сама верный список с пи-те Sand, то успех ее несомненный»¹.

В 40-х годах, когда у Белинского ожил интерес к общественной жизни и литературные симпатии явно повернулись в сторону французской литературы,—признание Ж. Санд для него стало бесспорным. В заметке о романе «Maigrat» 1841 г. он называет Ж. Санд «гениальной женщиной», восторгается ее «прекрасными мыслями», «практическими идеями о человеке», «глубокой гуманностью»². Требуя от искусства разумного содержания, он противопоставляет Бальзаку, Дюма, Жанену, Сю, Виньи творчество Ж. Санд. Для него теперь Жорж Санд — «первая поэтическая слава мира»³. В обзоре «Русская литература в 1842 году» он снова выделяет Ж. Санд, ставя ее неизмеримо выше всех других писательниц⁴. В 1845 г. по поводу Бриколена из «Мельника из Анжи-бо» Белинский опять говорит о «высоком гении» французской писательницы⁵. В 1847 году Белинский так определяет литературные заслуги Ж. Санд: «Явилась Ж. Санд, и роман окончательно сделался общественным и социальным»⁶.

Во второй половине 40-х годов Ж. Санд многими выдвигается как провозвещница новых освободительных социалистических идей. Ее имя ставится рядом с Сен-Симоном, Кабе, Фурье, Луи Блаиом. 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, соединилась с именем Ж. Санд. Все знали, что она является только рупором многих более сильных умов, но дорожили ее пафосом, ее яркими образами, горячей проинкиновенностью ее призывов. Не говоря о величинах второстепенного значения, ее влияние испытывает на себе Достоевский⁷, Салтыков-Щедрин⁸,

¹ Сочинения Пушкина, изд. «Просвещение», под ред. П. Морозова, т. VIII, стр. 371. О многочисленных перефразировках и писательницах-жоржсандистках говорит Белинский. См. «Молва», 1835, № 22, Соч., т. II, стр. 126. О специально женской литературе этих годов см. некоторые замечания А. Белецкого — Сборник «Русский романтизм», Л., 1927, стр. 18—19. О влиянии Ж. Санд на Полевого см. Н. Козьмин, Очерки из истории русского романтизма, СПб., 1903, стр. 161.

² В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 198—199.

³ Там же, т. VII, стр. 305.

⁴ Там же, т. VIII, стр. 9—11.

⁵ Там же, т. X, стр. 123—124.

⁶ Там же, т. X, стр. 463—488. Тот же неизменный восторг см. в письмах Белинского В. Боткину, 1841, 15 января; ему же, 1841, 28 июня; Бакунину, 1842, 7 ноября; И. Панаеву, 1842, 5 декабря; В. Боткину, 1842, 9—10 декабря; Бакунину, 1843, 23 августа и др. О переломе в отношениях Белинского и Ж. Санд см. в «Литературных воспоминаниях», И. Панаева, СПб., 1876, стр. 321—322, ср. в «Воспоминаниях» А. Панаевой, Л., «Academia», 1928, стр. 119.

⁷ «Дневник писателя», 1876, июнь.

⁸ Статья «За рубежом».

Тургенев¹, Григорович², Анненков³, Дружинин⁴, Герцен⁵, Григорьев⁶, Некрасов⁷, Островский⁸, Писемский⁹ и др. Несколько в стороне от общего увлечения Ж. Санд стоял Гончаров, но и он преклонялся перед ее литературным мастерством и новым наполнением художественного полотна¹⁰. Л. Толстой не подчинился общему увлечению и занял к жоржизму обособленную, скептическую позицию¹¹. Среди групп, сочувствующих новым идеалам, проводником которых была Ж. Санд, при вполне понятной сдержанности, все же всегда признавались и ее талант, и искренность ее убеждений, и живой пафос ее художественных образов¹².

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 победителей¹³, что дело надобно продолжать, что обновление человечества должно быть радикальное, социальное»¹⁴. «И вот особенно страстно это движение проявилось в искусстве — в романе, а главнейше — у Ж. Занд»¹⁵. «Надо заметить, что тогда только это

¹ Его письма, ср. Каренин, «Тургенев и Ж. Санд» в «Тургеневском сборнике», под ред. Кони.

² Его «Литературные воспоминания», Собрание сочинений, т. XII.

³ «Анненков и его друзья», изд. Суворина, 1892, стр. 186, 265, 530 и др.

⁴ «Полинья Сакс».

⁵ Его дневник, ср. Ветринский, Герцен, стр. 153, 160, 178 и др.

⁶ «А. А. Григорьев. Материалы для биографии», под ред. В. Княжнина, П., 1917, стр. 27, 119.

⁷ И. Панаев, Воспоминания о Белинском, СПб., 1876, стр. 328, ср. Нелидова, Встреча с Некрасовым, «Русское богатство», 1894, т. 12.

⁸ J. Patonillet, A. Ostrowski, *Le theatre de moeurs russes*, P., 1912, pp. 390, 408 и др.

⁹ Полное собрание сочинений, т. I, 1896, стр. ССХХIII; ср. С. Венгеров, Писемский, Собрание сочинений, т. V, 1910, стр. 111, 131, 118.

¹⁰ И. А. Гончаров, Заметки о личности Белинского, Собрание сочинений, т. XI, 1899, стр. 180. О влиянии Ж. Санд на Гончарова см. замечания Скабичевского «История нов. русск. литературы», 7 изд. 1909, ср. А. Мазон, *Jvan Gontcharov*, Paris, 1914, p. 73—84.

¹¹ Об отрицательном отношении Толстого к Ж. Санд см. Воспоминания Григоровича, Собрание сочинений, т. XII, 1896, стр. 326. См. также Письма к Фету, «Печать и революция», 1927, VI. Гольденвензер, Вблизи Толстого, т. I, стр. 223.

¹² См., напр., отзыв Плетнева о романе «Вальямс», печатавшемся в «Москвитяине», 1843, т. V, «Переписка Я. Грота с Н. Плетневым», т. III, СПб., 1896, стр. 125 (письмо Плетнева Гроту, 1843, 2 октября), см. там же ответ Грота, стр. 126.

¹³ Речь идет о результатах французской революции.

¹⁴ Ф. М. Достоевский, Дневник писателя, 1876, июнь, Собрание сочинений, изд. «Просвещение», т. XX, стр. 197.

¹⁵ Там же, стр. 196.

и было позволено, — т. е. романы, остальное, все, чуть не всякая мысль, особенно из Франции, было строгойше запрещено»... «Но романы все-таки дозволялись и сначала, и в середине, и даже в самом конце, и вот тут-то и именно на Жорж Санд оберегатели дали тогда большого маха». ¹ «Надо кстати заметить, что в полновне сороковых годов слава Жорж Санд и вера в силу ее гения стояли так высоко, что мы, современники ее, все ждали от нечего-то несравненно большего в будущем, неслыханного еще на того слова, даже чего-нибудь разрешающего и уже окончательного» ².

И вот в эту пору всеобщего ожидания, пламенной мечты, напряженного порыва к изменению угнетающей социальной действительности, когда творчество Жорж Санд было почти единственной легальной отдушной, 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

¹ Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. XX, стр. 195. 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 Санда». На отдельном листе к этому сделана пометка Потапова, тоже переписанная М. Н. Чернышевским: «Казалось бы кроме романа Ж. Санд 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, известны факты определенного запрета на некоторые произведения Ж. Санд. 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. Поехаженья Грибуля, Сочин. 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. «Письма Белинского», т. III, стр. 319.

² Там же, т. XX, стр. 200.

или поработана или умственно темна. И то и другое в нем отзывалось досадой и обидой. К его собственным порывам влюбленности, преклонения и обожания всегда примешивалось чувство великодушного сожаления, желания поднять, пробудить, освободить и научить. В его юношеских увлечениях всегда присутствовал жертвенный момент. Таково было его чувство к Н. Е. Лободовской, к А. Г. Клиэнтовой, к Е. Н. Кобылиной, то же было и по отношению к Ольге Сократовне.

Тема о существующем и должном положении женщины проходит через всю его беллетристику. Из известных наиболее ранних беллетристических попыток самая первая — «История Жозефины» — относится к разработке этой темы¹. И другие незаконченные наброски этого времени в главном повторяют тот же мотив². Начиная с романа «Что делать?», идея эмансипации и оздоровления быта и психики женщины присутствует в каждом из его многочисленных произведений, написанных в крепости или Сибири. Всюду в этих произведениях главное полотно заполнено наблюдениями, соображениями, нападками и советами на постоянные излюбленные темы — о положении девушки в семье, о выходе замуж, об отношениях мужа и жены, о 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 наличии взаимного порыва — все это одинаково проходит как у Ж. Санд, так и у Чернышевского.

Однако и здесь обнаруживается уже различие между тем и другим автором. Ж. Санд в своих призывах замыкается преимущественно в пределах апологии свободы чувства. Пафос Ж. Санд заключается в прославлении и защите любви. Любовь в ее творчестве выступает как *главное* дело жизни. Любить и быть любимым — этим замыкается круг жизненных устремлений ее 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, 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. Чернышев-

¹ Его дневник, конец 1848 и начало 1849 г

² Е. Ляцкий, Юношеская любовь Чернышевского, «Познание России», т. 1, 1909

ский выдвигает на первый план повышение общего духовного развития женщины и главное—развития интеллектуального. Он ставит вопрос об образовании и рациональном воспитании женщины. Кроме того, он требует от женщины труда. Без самостоятельного труда для него немыслима и моральная самостоятельность. Уравнение с мужчиной должно произойти не только в области взаимных супружеских отношений, но и на гражданском поле деятельности.

Несомненно, идеи женской эмансипации Чернышевский воспринимал не от одной Ж. Санд. «В пятидесятых годах женский вопрос имел за собой уже большую историю, и не только на страницах изящной словесности. Он был теоретически поставлен, обсужден и решен на западе в целом ряде публицистических очерков, социологических исследований, моральных трактатов, утопических картин, полемических брошюр и резолюций, принятых на разных общественных собраниях»¹. Об этом читали на страницах Анфатена, Фурье, Консидерана. Уже широко была распространена и известна статья Милля «Об эмансипации женщины» (1851). Фельетоны Михайлова в «Современнике» знакомили русскую публику с полемикой, развернувшейся около этого вопроса во Франции². Известна была и горячая апология женщины Жюли Д'Эрикур³.

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 Сократовой, 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»⁴. 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 Сократовой: «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»⁵.

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

¹ 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», П., 1916, стр. 414—420.

² «Парижские письма», «Современник», 1858, № 9, 1859, № 1, «Женщины в университете», «Современник», 1861, № 4; Д. С. Милль, Об эмансипации женщины, «Современник», 1860, № 11.

³ La femme affranchie, 1860

⁴ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 513.

⁵ Там же, стр. 528.

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 большей положительностью и спокойной уравновешенностью; в жене больше экспансивности и молодого порыва, она ищет большей интимности. Появляется человек с более близким к жене характером. Происходит новое сближение и новая любовь. Муж узнает об этом, страдает. Он благороден. Его самоотверженная предупредительность идет навстречу счастью жены с другим человеком. Он стремится облегчить жене переход от него, освободить от возможности всяких самоупреков. Убедившись, что его присутствие все же всегда будет служить помехой их спокойствию и счастью, он совершенно устраняет себя.

Совпадение обнаруживается и в иных, второстепенных ситуациях. Так, и в том и другом романе встрече героини с ее будущим первым мужем предшествует знакомство с ним через рассказы других лиц, и он здесь характеризуется как человек с некоторыми странностями, как «дикарь». При начале сближения с новым лицом героиня является собеседницей и утешительницей его после оставления другой женщиной¹. До окончательного сближения и разрыва с первым мужем все трое (жена, муж и их общий друг) бывают вместе и счастливо проводят время в дружеских беседах и развлечениях. Жена не сразу осознает в себе новое чувство, а осознав, борется с ним. Муж допускает эту борьбу, руководясь мотивами благополучия и спокойствия жены в будущем². В момент ухода жена полна к мужу чувства признательности и восторга перед его благородством и великодушием. Обе героини имеют матерей, искательниц богатого жениха для своей дочери. Обе матери имеют в своем прошлом внебрачную связь, результатом которой было рождение ребенка, удаленного потом навсегда из дома. Весь внутренний облик для той и другой в главном является общим бесчестность; склонность к корыстной лжи и обману, жадность и пр.). 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, кото-

¹ Вера Павловна утешает Кирсанова в потере Крюковой, Фернанда утешает Октава, покинутого Сильвией.

² Лопухов старается дать Верочке время «рассудить», Жак стремится дать возможность благородного усилия над собой, чтобы потом не было укуров совести.

рый падает на девушку до замужества. Здесь имеются лишь беглые указания на то, что среда, окружавшая Фернанду до замужества, недостаточно хороша вследствие дурного характера матери. Чернышевский этому моменту уделяет очень много внимания. Он усиленно нагнетает тяжелые краски.

Иначе разработан момент совместной жизни героини с первым мужем в начальном периоде. Герои Ж. Санд поглощены остротой взаимного чувства. Они вполне отдаются первым восторгам. Хотя Жак, по сравнению с Фернандой, обнаруживает большую сдержанность, некоторую обдуманность, все же они оба не боятся проявления 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 пр.). Привлекательность ее образа состоит в таких качествах, как детская непосредственность, чистота, доверчивость и пр. У Чернышевского оба героя прежде всего идеально умны. Если героиня кое в чем еще отстаёт от героя, то лишь потому, что она еще не успела прочесть тех книжек, какие прочел герой. Испорченная атмосфера, окружавшая ее в детстве, не коснулась ее души. Вера Павловна не уступает Лопухову ни силою своего ума, ни твердостью характера, ни благородством побуждений. Она так же рассудительна, серьезна и духовно активна, так же здраво смотрит на жизнь и твердо идет по пути новых идеалов. Она даже активнее его в осуществлении их общих стремлений¹. Как и у мужа, внутренняя жизнь героини не ограничивается чувством. Глубокой волнующей радостью для нее является чувство собственной социальной полезности, какое ей даст живая общественная деятельность.

Расхождение между супругами выливается и там и здесь в разные формы. Благодаря отсутствию самообладания у Фернанды и по неспособности твердо переносить неприятности, ее глухое недовольство мужем принимает болезненные и мучительные для обоих формы. Она не умеет подавлять боли. Вера Павловна, смутно томясь, не дает этого чувствовать мужу. В ней нет претен-

¹ «Мы все говорим и ничего не делаем, — говорит ей Лопухов, — а ты позже всех стала думать об этом и ранее всех решила приняться за дело».

зий. Новому увлечению Фернанды предшествует целый ряд раз-молвок 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, приижен до уровня наивности и недалекости жены. У Ж. Санд герой прекрасен тем, что он пылок, стремителен, и только. У Чернышевского он столько же умеи, 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 признаний естественных прав всякой личности владеть и распоряжаться своим чувством. Оба требуют уважения в женщине человеческих личных прав. Отсюда требование предупредительности и жертвенной уступчивости в отношениях супругов. Как Жак, так Лопухов и Кирсанов — «друзья» женщины. Они полны новых эмансипационных стремлений. И тот и другой герой стараются окружить своих жен обстановкой, которая шла бы навстречу их вкусам и желаниям. Мотив жертвенного отношения к любимому человеку и в том и другом романе совершенно совпадает. Это главное, что сближает Чернышевского и Ж. Санд в их основном пафосе. Здесь заключена та внутренняя основа, которая и дала совпадение в основных сюжетных линиях обоих романов.

То, что отличает один роман от другого, вытекает из различия идеологических устремлений. Чернышевский глубже проникает в бытовую атмосферу, в которой вырастает женщина. Она страдает не только о том, что женщина не свободна в жизни с мужем, но и о том, что она является рабом в семье родителей, что она и здесь не равна мужчине, что она лишена должной независимости в выборе себе жизненного пути. Отсюда большая разработка биографии героини в том моменте, который касается ее жизни в доме родителей¹.

¹ Мысль о необходимости освобождения женщины от излишней родительской опеки дана в романе также в образе Кати Полозовой.

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

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

В разрешении проблемы раскрепощения женщины Чернышевский требует для нее, как необходимого условия, права на самостоятельный и независимый труд, который создал бы возможность и экономической независимости¹. В «Жаке» имеется лишь слабые намеки на материальное первенство, влекущее за собою неравенство в супружеских отношениях. Этот намек не получает никакого развития. У Чернышевского идея эмансипации связана с социальной проблемой. Для Ж. Санд это проблема — индивидуального порядка. Отношения и обязанности супруга к супругу у Чернышевского мыслятся как результат благоразумного понимания условий реальной действительности. Между тем, Ж. Санд в требованиях равенства, свободы, неподчиненности чувства какому бы то ни было сторонним соображениям и правилам — апеллирует к идее провиденциальности чувства, т. е. 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

¹ «У кого есть деньги, у того власть и право. значит, пока женщина живет на счет мужчины, она зависит от него» («Что делать?»).

личность (см. биографии Лопухова, Рахметова, Кирсанова, Веры Павловны и др.). И динамика образов в романе Чернышевского проходит в бытовой атмосфере, в которой персонажи находятся. Чем герои живут, как трудятся, каковы их средства, каковы привычки их ежедневного уклада, в каком обществе вращаются — обо всем этом Чернышевский считает необходимым сообщить и всегда помнить. Идеино-психологическое наполнение персонажа у Чернышевского связано с его принадлежностью к некоторой социальной категории. Бытовыми условиями жизни определяются мысли, чувства и общие взгляды Марии Алексеевны, Сторешникова и его среды, а также и Кирсанова, Лопухова и др. Чернышевский ведет события в прикреплении к определенной эпохе, События и типы в его романе показаны как явления социальной современности.

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

В психологическом рисунке, самом по себе, художественная устремленность у того и другого автора иная. Ж. Санд удовлетворяется указанием самых общих психических качеств. Развитие психологической характеристики идет путем патетических декларационных сопоставлений и разъяснений. Жорж Санд не знает конкретных деталей. Чернышевский стремится к детализации, т. е. к связанности общей психики данного персонажа с конкретными бегущими событиями бытового бытия. 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 пр.).

Аксессуары в реалистическом рисунке приобретают определяющую и создающую 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 рамы 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 экзальтированная энергия эмоционально

насыщенных словосочетаний. Структура фразы осуществляет цели ритмико-мелодической приподнятости.

Портреты Ж. Санд даны только со стороны того эмоционального воздействия, которое они оказывают на созерцателя воспринимающего (к этому в известной степени обязывала и самая эпистолярная форма романа). Напр. о Жакке: «*Je me semble qu'il le sourire triste, le regard melancholique, le front serein et l'attitude fiere; en tout, l'expression d'une âme orqueillense et sensible, d'une destince rude, mais vaincue.*»

О Фернанде: «*...si tu voyais ses grands yeux, toujours etonnés toujours questionneurs, et singenus.*»

Изображение портрета всегда сопровождается рядом восторженно патетических восклицаний («*il n'est pas de figure peus belle, plus reguliere et plus noble que celle de Jacques*») или исключительность выделяется путем романтических изысканно-преувеличенных сопоставлений («*je vis une grande jeune fille... belle comme un anye*», «*...il me semble voire une vierge de l'Elisée, et je suis tombe à tes pieds comme devant un autel*»).

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: «*ses cheveux teints du plus beau rayon du soleil.*»

Напряженность усиливается контрастирующими сочетаниями. Если даются черные волосы, то рядом выделяется особая бледность лица (Жак), черные глаза сочетаются с белокурыми волосами (Фернанде), хрупкость фигуры объединяется с гордой осанкой (Жак) и т. п. Отдельные моменты состояний всегда схвачены с 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 элементы героев. Напр., в описании летнего времяпрепровождения героев: Жака Сильвина, 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 наброске внутренних состояний героев опять характерна исключительная эмоциональная напряженность, патетика. Моменты природы вводятся в состав переживаний в качестве гармонизирующего 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 Диккенс¹, Теккерей, отчасти Гоголь. Он ищет реальность, 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. напр.: «Она (Вера Павловна) бросалась в постель, закрывала лицо руками, вскакивала, ходила по комнате, падала в кресла и опять начинала ходить», и пр. стр. 258).

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

Внешне-описательная манера в передаче эпизодов и событий совсем иная. Интересно сопоставить страницы Ж. Санд о летнем времяпрепровождении героев с летней прогулкой героев Чернышевского. Патетика здесь заменена указанием, сколько взято ящиков, из скольких человек состояла компания, из кого именно (перечисляется в цифрах): «более двадцати швей», с десятком детей, «три молодых человека» и др., какие были взяты припасы («груды булочных изделий», «громадные запасы холодной телятины» и пр.), 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 пр. и пр. Правда, у Чернышевского все это превращается в протольную 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 связей, или перебитой эмоциональными восклица-

¹ Ю. Стеглов 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. Стеглов, Чернышевский и его роман «Что делать?», Молодая гвардия, 1927, стр. 153. Повторено в его кн. «Чернышевский», 1928, т. I, стр. 203.

ниями, или недоговоренной, замкнутой многоточиями¹, у Чернышевского речь ровная, спокойная, с длинными периодами, логически законченными, стянутыми в сплошную неразложимую логическую цепь. Тут сказалась, конечно, индивидуальная ритмическая и логическая стихия, присущая Чернышевскому, как индивидуальной психической организации, но все же та свобода, с какою он шел навстречу своему многословию, была бы невозможна, если бы это не находило соответствия в его сознательных стилистических вкусах. Периоды, располагающиеся на 9—14 строках в романе «Что делать?», являются обычными. Есть места, где период занимает 16—20 строк.

Медленность принятого темпа в рассказе, спокойствие тона, желание создать впечатление полной естественной непринужденности открыли доступ тем постоянным повторениям, которые так характерны для стиля Чернышевского. Здесь повторение не риторическая фигура, оно, как и период Чернышевского, нимало не поднимает экспрессии, оно присутствует лишь потому, что автор хочет сохранить тон непринужденной бытовой беседы². Отсюда же обилие вводных предложений, замедляющих темп речи. Вводные пояснения, проникая всюду, растягиваются иногда на десять строк и всегда имеют логический или конкретно сообщающий смысл³.

Вопросительные, восклицательные обороты всегда имеют собственный логический смысл. Чаще всего это бывает в рассуждениях, где вопрос дает переход к новой линии мысли⁴.

Нет надобности говорить, что Чернышевский не знает ни патетических метафор, ни гипербол, ни сопоставлений обычных явлений с фантастическими представлениями. Принятый тон речи заставлял 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 пронизывает. Это его свя-

¹ «...tu priais pour moi Ange du ciel, Dieu te sauvera 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! o. Dieu! était — ce ainsi... Mais non! ce serait trop cruel...», «maudite soit elle», «Hélas! j'en suis maintenant à la croire capable de tes crimes...»

² «Вера Павловна, проснувшись, долго не жится в постели, она любит не житься, и немножко будто дремлет и думает, что надобно сделать; и так полегит, не дремлет и не думает — не 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.

³ У Ж. Санд вводные слова — эмоциональные восклицания.

⁴ «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).

зывает опять с тою же традицией (Гоголь, Диккенс, Теккерей). Пафос общественного назидания, исправления нравов требовал насмешки, изображения действительности с высоты ее отрицания. Кроме Гоголя, в этом отношении на русскую литературу вообще и, в частности, на Чернышевского несомненно влиял английский роман. Как у Теккерей, 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»¹. Вторжения самого автора, его непосредственные разъяснительные нападки на своего персонажа — это все опять близко напоминает манеру Теккерей. 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 отношение².

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

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

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.

¹ И. Тэн, История английской литературы, М., 1904, стр. 55.

² 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 пр., стр. 152. Или: «Учитель и прежде понравился Марье Алексеевне... говорил он мало — тем лучше, не вертопрах» и пр.

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 новой 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 этом романе Ж. Санд эта сторона совершенно отсутствует. Подобные идеи свойственны другим произведениям Ж. Санд. Как писательница-социалстка, она выше всего цепилась, как мы видели, и у русских писателей. Но Чернышевский едва ли в какой-нибудь мере обязан своими идеями ее романам. Кроме общего устремления к братству, равенству и свободе, он ничего не мог там почерпнуть. Кроме того, и самый импульс социальной утопии у того и другого автора не одинаков. Пафос Ж. Санд в конечном смысле устремлен к религиозному оправданию и обоснованию должного общественного порядка («La comtesse de Rudolstadt», «Péchés de M. Antoin», «Evening» 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, Marceile de Blanchemont, Vseult de Villepreux 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 счастья возлюбленных, но искра, поднимающая пафос автора, чаще всего идет отсюда.

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

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

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

Еще более крупной особенностью романа Чернышевского является указание на определенное средство борьбы с эксплуатацией капитала: объединение трудящихся в товариществе (швейная мастерская Веры Павловны). В некоторое соответствие этому можно поставить отдельные страницы романов Сю («*J'nif Errant*», «*Mysteres de Paris*»). Сю требует практических реформ и между прочим говорит об основании коммунальных домов для рабочих, об организации народных банков для безработных¹, рисует образец фермы, и однажды дает большое описание фабрики, где хозяин (Hardy), заботливый республиканец и гуманист, желая сделать для рабочих жизнь более благополучной, строит нечто в роде фаланстера. Автор детально описывает распорядок и устройство этого учреждения². Из произведений Ж. Санд здесь можно вспомнить деревенскую коммуну в романе «Мельник из Анжибо». Однако здесь нет той разработки хозяйственных и бытовых деталей, какая дана относительно мастерской в романе «Что делать?».

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 «С»—

¹ В «*Mysteres de Paris*» (IV, 7) дается устав и все детали устройства.

² См роман «*J'nif Errant*».

временнике». Первые одиннадцать глав даны в точном переводе, дальнейшее дается отчасти в переводе, отчасти в свободном пересказе².

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

В первой части (точный перевод) Чернышевский, делая большие пропуски³, сам в рассказ, однако, нигде не вмешивается, и переводимый текст передает точно.

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

Вторая часть дана пересказом. В предисловии к этой части перевода Чернышевский сообщает публике, почему он перешел к другому способу ознакомления русского общества с мемуарами Ж. Санд, указывает на их очень большой объем, а также на обилие в них такого материала, который для русского читателя не представляет интереса. Приглашает читателя критично относиться к сообщениям Ж. Санд ввиду особой экзальтированности ее натуры, которая создает «излишнюю идеализацию природы, людей и событий». Чернышевский хочет трезвости в понимании 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 (т. е. 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»⁴.

Чернышевский очень сокращает рассказ Ж. Санд. Целые десятки страниц иногда укладываются в несколько строк⁵. Вместо подробного описания каких-нибудь событий, Чернышевский только упоминает о них. Иногда факты, имеющиеся у Ж. Санд, у Чер-

¹ «Современник», 1855, кн. I, стр. 1—30; кн. II, стр. 128—160; кн. III, стр. 1—35, кн. VI, 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.

² «Современник», 1856, кн. 4, 5, 6, 7, 8.

³ 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, 10—106, 107, 108—110, 110—119, 121—124, 125—127, 127—121, 131, 132—133, 140—141, 145, 145—148, 150—151, 152, 155—157, 158, 159—169, 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.

⁴ «Современник», 1856, кн. 4, стр. 165.

⁵ См., напр. Ж. Санд, Histoire de ma vie, кн. I, стр. 320—487 и «Современник», 1856, кн. 4, стр. 167; Ж. Санд, Histoire de ma vie, кн. II, стр. 1—34; «Современник», там же, стр. 173.

нышевского остаются в стороне, без всякого упоминания¹. Опускаются обычно или эпизоды, случившиеся с родственниками и знакомыми Ж. Санд и не имеющие к ее жизни никакого отношения, или многочисленные письма разных лиц, тоже большей частью родственников и знакомых Ж. Санд. Совсем выбрасываются теоретические и лирические замечания самой Ж. Санд по разным поводам своих воспоминаний.

Особенно интересны изменения в эмоциональной окраске передач. Чернышевский не разделяет оценок самой Ж. Санд. Она обо всех говорит с исключительным благожелательством, примирением и прощением. Чернышевский этим недоволен. Он исправляет этот недостаток². «Переданное нам на десяти страницах, — замечает он в одном месте, — изложено у Ж. Санд на двухстах, вовсе не тем тоном, какой имеет наш рассказ: Ж. 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 Ж. Санд говорит эти странные вещи от искренности душевной... Читая записки ее, вы смеетесь над нею, вы досаждаете на нее — и еще более пренебрежительно ее»³. 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 нам, а не Жоржем Сандом»⁴.

Чернышевский принимает свой обычный боевой нравоучительный или сатирический тон. То эпитетом, то изменением слова, то собственным, открыто комментирующим замечанием он факты мемуаров освещает с точки зрения своего понимания⁵. Ему не нравится бабушка Ж. Санд, и он не скупится на слова, чтобы вызвать у читателя неприятие 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 пред-

¹ Напр., Ж. Санд, *Histoire de ma vie*, кн. I, стр. 408—426; 473—479, кн. II, стр. 77—81, 175—184, 191—195 и др.

² «Сатира совершенно чужда писательнице, — сожалел Чернышевский, — во всех ее произведениях едва ли найдется хотя одна фигура в роде мольеровых или гоголевских лиц, столь поразительных своею житейскою верностью. Много у ней страниц, написанных кровью, но нет одной, приправленной солью» «Современник», 1856, № 7, стр. 61.

³ «Современник», 1856, № 5, стр. 34.

⁴ Там же, стр. 27—28.

⁵ Напр., изменения смысла слов и фактов Ж. Санд, *Histoire de ma vie*, кн. I, стр. 438: «Une tendre lettre de ma grand-mère Maurice au bercaïl»... — Ср. «Современник», 1856, № 4, стр. 171. «Но мать писала грознее и грознее». Или: «Ma bonne maman fut effrayée du tort que sa pugnance 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, 173, 174, 175, 176, 180—181, 192, «Современник», кн. 5, 19, 27—28, 34, 33, 37, 38, 39, 41, 43.

ставит это лицо, как истинное воплощение зла. Чернышевский не мог простить не только деспотизма самодура, но и тирании любви¹. 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 какой он выносит деспотизм и вмешательство матери в его любовь к своей невесте, а потом жене. Его ирония здесь приобретает наиболее резкий и жесткий тон². 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 насмешки³.

Наоборот, все, что Чернышевский замечает открытого, смелого и искреннего, это подчеркивается, выделяется, ставится в контраст и образец. Особенно выделены два лица: Викторина, мать Ж. Санд, и, конечно, сама Ж. Санд. Обе женщины подвергались гонению, клевете и насмешкам за то, что имели смелость быть свободными в своих чувствах. Чернышевский здесь подхватывает любимые мысли о должной эмансипации и многие страницы мемуаров превращает в яркую публицистическую статью⁴.

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

Но в ее призывах господствует лозунг самоотвержения, любви отдающей. Ее революционность апеллирует к этическим идеалам, к совести сильных⁵. Чернышевский — разночинец и материалист — вносит сюда дух борьбы. Он в своем творчестве адресует 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.

¹ Отголоски образа бабушки Ж. Санд, как она представлялась самому Чернышевскому, отозвались в его повести «Отблески сияния» (мать героя).

² «Современник», 1856, кн. 4, стр. 170—176.

³ Напр., «Современник», 1856, кн. 5, стр. 28 и след.; кн. 6, стр. 127 и след.

⁴ Напр., «Современник», 1856, кн. 7, стр. 60 и след.

⁵ 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 идеал общества: читая их, думаешь читать переписку Гоголя» Белинский, Письма, СПб., 1914, т. III, стр. 133. Этическая позиция Ж. Санд особенно почувствована и восторженно вознесена была Достоевским. См. его «Дневник писателя», 1876, июнь, Собрание сочинений, изд. «Просвещение», т. XX, стр. 194 и след.

Ценил Чернышевский Ж. Санд и как писательницу. Его требование 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 историческая заслуга начинальницы социального романа.

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

СИБИРСКАЯ БЕЛЛЕТРИСТИКА Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

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 крепки с приближением момента окончания срока казни, который, по расчетам самого Чернышевского, должен был наступить 10 августа 1870 г. В письме к жене от 18 апреля 1868 г., 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». Теперь Чернышевский надеется, что «к следующей весне» он будет жить уже ближе в 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 излечения и обдумывания. Как только будет разрешено мне печатать, — а в следующем году, наверное, будет, — отечественная литература будет наводнена моими сочинениями»². Та же уверенность в скорой возможности переместиться побли-

¹ «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. V, 1940.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, М., 1949, стр. 496—497.

же к России высказывается Чернышевским в письмах к жене 7 июля 1869 г. и 29 апреля 1870 г.: «К осени, думаю, устроюсь где-нибудь в Иркутске или около Иркутска и буду уже иметь возможность работать по-прежнему»¹. 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»².

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 возможности получить заработок, на который он надеялся: «Тогда тебе, моя милая, будет удобно жить вместе со мною. 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 прскратятся»³.

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»⁴. Позднее, в 1871 г., Чернышевский о том же писал жене: «А что касается лично до меня, я сам не умею разобрать, согласился бы я вычеркнуть из моей судьбы этот переворот, который повернул 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»⁵.

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, М., 1949, стр. 498, 500.

² Там же, стр. 500.

³ Там же, стр. 498, ср. еще о том же, стр. 497, 499, 500 и след.

⁴ С. Г. Стахевич, Среди политических преступников, Сб. «Н. Г. Чернышевский», изд. Политкаторжан, М., 1928, стр. 59.

⁵ Письмо от 12 января 1871 года. Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 504.

В связи с событиями в Западной Европе Чернышевский в конце 1870 г. и начале 1871 г. 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 в России 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 тобою жизнь еще впереди»¹.

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 политической жизни России. Таков роман «Пролог». По имеющимся сведениям, политической проблематике была посвящена также повесть «Старина» и некоторые другие написанные тогда, но не сохранившиеся 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 Гаврило-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 505.

вича,— 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. Особенно 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 абзуга, посредством какого-то необыкновенного вдохновения. Это были какие-то вдохновенные импровизации, которые слушались так, как читается роман, над которым автор не мало посидел и поработал»¹.

Многие повести и пьесы, написанные здесь, Чернышевский в январе 1871 г. отправил с «оказией» в Петербург родным для печати. «В ожидании переезда,— писал тогда Чернышевский жене,— я перестал писать повести, которые изобретают: 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 которых кое-что может быть удобно для напечатания»².

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. Многие, как он и сам отмечал в письме к жене, оставалось у него на руках: «Эта пачка — незначительная часть

¹ П. Николаев, Личные воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского в каторге, М., 1906, стр. 24, 25, 39. О том же см. В. Шаганов, Н. Г. Чернышевский на каторге и в ссылке, СПб., 1907, стр. 11 и сл.; С. Г. Стахевич, Среди политических преступников, Сб. «Н. Г. Чернышевский», изд. Политкаторжан, М., 1928, стр. 65 и сл.; П. Д. Баллод, Воспоминания о Н. Г. Чернышевском, там же, стр. 45.

² Письмо от 12 января 1871 года, Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 505.

приготовленного мною для печати; я выбрал только то, что нужно мне для справок. Вообще, то, что я пишу, связано — один роман с другим, другой с третьим,—так что многое, готовое меня, должно оставаться в моих руках до отделки следующих рассказов, которыми займусь по переезде»¹.

Все отосланное в этой пачке дошло по назначению, но в свое время не получило опубликования и было напечатано лишь в 1906 г. в первой части X тома Собрания сочинений Чернышевского.

Все, остававшееся на руках Чернышевского, по-видимому, погибло или при переезде в Виллюйск или впоследствии при многочисленных обысках. О некоторых из этих утраченных произведений Чернышевского сохранились сведения в воспоминаниях его товарищей по заключению.

В Виллюйске 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»².

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

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 505.

² Письмо от 9 июля 1875 г., там же, стр. 622.

подумано так: «Посмотрим, что такое это будет» — А я уж и знаю, разумеется, что такое это будет: будет все только такое, что несколько не может относиться ни до каких-нибудь русских дел, ни до каких-нибудь не-русских, кому-нибудь неудобных. Мне понятно, разумеется, что надобно мне будет 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»¹.

В половине февраля 1875 г. 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 г.² К тому же письму, отправленному А. Н. Пыпину тем же официальным путем, были приложены еще «шесть листов литературного содержания». Здесь был отрывок из «Академии Лазурных гор», отрывок из поэмы «Эль-Шемс Эль-Леила 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 постскрипtum, предназначенный для администрации. «Чернышевский очень серьезно надеется, что благоумие административных людей не допустит никого мешать ему печатать произведение человека, постороннего всему русскому, Деизилья 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»³.

10 июня 1875 г. Чернышевский посылает А. Н. Пыпину еще 7 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 так, пока увижу, что «Гимн Деве Неба» напечатан».

¹ Письмо 25 января 1875 г., Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 581—584. Это письмо должно было пройти через жандармские руки, поэтому, естественно, Чернышевский здесь не мог говорить о своих замыслах вполне открыто.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 604—605.

³ Там же, стр. 605—606, 618.

«Как увижу, что «Гимн Деве Неба» напечатан, пойдут к тебе массы»¹

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 г. 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 прошлого года (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 строго, чем правила, которые 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»²

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 обысков, каким в Вилюйске он подвергался неоднократно. 30 декабря 1873 г. обыск у Чернышевского был произведен полковником Купенковым по поручению генерал-губернатора Восточной Сибири Сивильникова, 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 не-

Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 619.
² Там же стр. 628—631.

скольких литературных отрывков, отобранных при обыске. Здесь имеются 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».

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»¹.

В письме к жене 21 июня 1876 г. 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 целый год, а вот, напоследок и года полтора, я полагаю, — такого времени, что я не имел охоты писать для бросания в печь». О том же Чернышевский писал 14 августа 1877 г. А. Н. Пыпину: «И когда бы можно было печатать, что пишу, тебе можно было бы отдыхать. Я пишу все романы и романы. Десятки их написаны мною. Пишу и рву. Беречь рукопись 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»².

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 г. 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

¹ «Чернышевский в Сибири», вып. 2, стр. 217, примечание

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 660, т. XV, М., 1950, стр. 87.

пристана ему в Якутск Н. Г. Чернышевским в мае 1884 г. «с посторонним лицом»; о присылке ее было условлено раньше, при посещении Чернышевского Меликовым в Вилуйской тюрьме весной 1883 г. О своей встрече с Чернышевским Д. И. Меликов написал воспоминания «Три дня с Чернышевским»¹.

В сообщениях Д. И. Меликова имеется явная хронологическая несообразность: отъезд Н. Г. Чернышевского из Вилуйска Меликовым приурочивается не к 1883 г., когда это действительно произошло, а к 1884 г.

Сообщение Д. И. Меликова о поступлении к нему рукописи «Отблесков сияния» от самого Н. Г. Чернышевского оспаривал М. Н. Чернышевский. В 1884 г. 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. Кошкарскому от 9 мая 1883 г. 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

Таким образом, сообщение Д. И. Меликова о передаче ему «Отблесков сияния» самим Чернышевским через какое-то «постороннее лицо» является вполне вероятным. Меликов запомнил лишь время этого события, которое произошло, очевидно, весной не 1884, а 1883 г. 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 «оказней». В своих воспоминаниях о встрече с Н. Г. Чернышевским Д. И. Меликов между прочим сообщает: «Много жаловался Н. Г. 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 все написанное. Рассказывая об этом, Н. Г. 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»².

В частности, посылка «Отблесков сияния» предназначалась для конспиративного печатания через А. Н. Пыпина. Об этом говорит написанное Н. Г. Чернышевским на первом листке ру-

¹ «Красный север», 1921, № 2, стр. 29—36

² Там же, стр. 34.

кописи «Отблесков» письмо к А. Н. Пылину: «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 порусски, 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 (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.»¹.

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 общест-

¹ Все упоминаемые здесь материалы: заявление Д. И. Меликова в Академию наук, запись М. Н. Чернышевского, письмо Н. Г. Чернышевского к А. Г. Кошкарскому, его же письмо к А. Н. Пылину напечатаны в приложении к статье А. Скафтымова «Неизданная повесть Н. Г. Чернышевского «Отблески сияния» среди его сибирской беллетристики», Сб. «Н. Г. Чернышевский», Саратов, 1928, стр. 267—270.

венных событий и интересов, которым 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 относятся «Пролог», «Пролог пролога» и «Дневник Левицкого».

В сопроводительных замечаниях к рукописи «Пролога» Чернышевский называет его «продолжением «Старины», которая была послана прежде»¹. 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. Даниэльсон) в письме к Карлу Марксу 16/18 января 1873 г. 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.»² Возмущено, что в этом сообщении речь идет о «Старине» и о ее петербургском владельце А. Н. Пылине.

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, 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

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XII, 1949, стр. 505.

² «Летописи марксизма», т. II (XII), 1930, стр. 56

назначено для коровы или для лошади, хлев был бы не особенно хорош, но, можно сказать, сносен»¹.

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»².

Роман «Пролог» посвящен изображению революционной борьбы в России 60-х гг.

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.

Волгин защищает крестьянские интересы. Во всех 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 враждебных русскому народу, народу мужиков, не понимающих ничего, кроме полного мужицкого равенства, и приготовленных сделаться коммунистами, потому что живут в общинном устройстве»³. Речь идет о социалистической утопической мечте, о переходе к социализму через старую, полуфеодалную, крестьянскую общину»⁴.

¹ С. Стахевич, Среди политических преступников. Н. Г. Чернышевский. Сборник «Н. Г. Чернышевский», изд. Политкаторжан, М., 1928, стр. 68.

² Там же, стр. 70. О содержании «Старины» см. еще у В. Шаганова, Чернышевский на каторге и в ссылке, СПб., 1907, стр. 15—25; у П. Николаева, Личные воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского в каторге, М., 1906, стр. 38—47.

³ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIII, М., 1949, стр. 195.

⁴ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3-е, т. XV, стр. 144.

Очевидно, что и в Сибирь Чернышевский продолжал смотреть на русскую общину, как на возможный зародыш социалистического строя. Это и сказалось в данной характеристике «мужничкой» 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 общественном устройстве», «народ мужиков» выставлен с непременным предварительным требованием «полного мужничкого равенства».

Эта тема о необходимости политического переворота в России, как первейшего условия для дальнейшего счастливого устройства страны, в концепции образа Волгина является важнейшей. «Чернышевский был не только социалистом-утопистом. Он был также революционным демократом»¹.

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»². «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 — барщину или оброк». «...Вот серьезная сторона дела. Перемены в ней не будет, потому что общество не думает об этом» (241—242).

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 ни 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 не 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» (187—188).

Ленин в своих характеристиках поэзии Чернышевского любил ссылаться именно на эти высказывания Волгина. В них наиболее отчетливо и ясно открывается глубокое понимание Черны-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3-е, т. XV, стр. 144.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIII, М. 1949, стр. 242.

шевским 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 головой помещикам. И он протестовал, проклинал реформу, желая ей неуспеха, желая, чтобы правительство запуталось в своей эквилибристике между либералами и помещиками и случился крах, который бы вывел Россию на дорогу открытой борьбы классов»¹.

Сознание необходимости и неизбежности революции в Волгине соединяется с отрицанием ее возможностей в данный момент. Внутренняя трагедия Волгина показана 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 главного условия для революции: революционной настроенности масс. Вместо борцов он видит «нацию рабов» (196—197). «Русский народ не способен поддерживать вступающих за него» (197). Он слишком покорен полицейским окриком (196). 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»².

Скептическими размышлениями о неготовности русского народа к восстанию вопрос о революции в России для Чернышевского не снимался. Если народ не был пробужден «долгой агитациею», то он мог быть поднят «особенными обстоятельствами»³. Эта мысль включена в охват рассуждений Волгина о России. Он считает, что такие «особенные обстоятельства» для России неминуемо должны придти 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» (244).

Нужно ждать новых событий, а до тех пор Волгину рекомендует сдержанность.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3-е, т. I, стр. 184.

² Там же, т. XVIII, стр. 81.

³ Выражение Чернышевского в статье «Июльская монархия». Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 146.

Конечную завершающую мысль о необходимости теперь же делать все возможное для приближения революции Чернышевский в романе выразил не в Волгине, т. е. не в том образе, в котором он изображал себя, а в том, в котором воспроизводит личность Добролюбова, д/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 им приписывались Добролюбову, которого «по энергии натуры» он ставил выше себя¹. Поэтому и в романе, в диалектике своих сомнений и исканий, Чернышевский, расчлняя 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, т. е. в самом Чернышевском. Чернышевский лишь расчленил себя, оставив и сгустив в одном образе преимущественно одну сторону своих мыслей и переживаний и перенес другую, побеждающую сторону своих мыслей в другой образ, связанный с таким человеком, которого он ставил выше себя.

Остальные персонажи романа представляют пные 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 подчеркивается 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 С. И. 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-

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. X, стр. 123.

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 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 со-
всегшения 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 правила общественные классы, бесповоротно враждебные трудящемуся и безусловно предопределявшие разорение и экспроприацию крестьянства»¹.

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»².

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 устройства 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 места, где они и ведут свою светлую, разумную и счастливую жизнь, ими самими построенную.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3-е, т. I, стр. 184. Подробнее о романе «Пролог» см. в наших комментариях к роману в издании «Academia», 1936, и в издании Саратовского областного издательства, 1947.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIII, М., 1949, стр. 524.

«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 общественно благо.

По воспоминаниям В. Шагаиова, действие «Рассказов из Белого зала» открывалось с 1862—1863 гг. «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 серьезнее; 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 центр тяжести борьбы переносится в ряды молодежи. Тут еще является новый усложняющий фактор — польское восстание. Благосклонности 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 остров 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 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 г. 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»

ни»... Наконец «группа русских удаляется на один из необитаемых островов Тихого океана с целью испытать условия совершенно новой социальной жизни и возрастить такое поколение, которое бы уже твердой ногой встало в этой новой жизни»¹.

По воспоминаниям Николаева, все разнообразные лица, собравшихся 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 коммуны на новых началах, выработанных академией Нинны»².

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 незавершенности.

Представляется, что содержание «Рассказов из Белого зала», по крайней мере наполовину, должно было носить сатирический характер, направленный против 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 более 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 деду фамильную виллу, Кастель-Бельпассо. Поселяется там с детьми, родными, друзьями (друзья — люди небогатые); начинают 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».

¹ В Шаганов, Н. Г. Чернышевский на каторге и в ссылке, СПб., 1907, стр. 23—24.

² П. Николаев, Личные воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского на каторге, стр. 45—47.

дов всяческого содержания. Посылаемые мною эпизоды (№ 4, 5, 6) служат образцами, как разнородны эти вставки»¹. 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, темиотой и невежеством, прикрываемым авторитетом науки.

Об этом ясно говорят слова Чернышевского, сказанные в сопроводительном списке о «Кормиле кормчему» и «Знамени 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»².

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 тайне продавать водку правоверным; взяв 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 грядущей 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.

«Знаменье на кровле» продолжает этот рассказ, на этот раз уже в простом повествовании, без библейской орнаментации. В стане Шамиля на одной из саклей появился бараи 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

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 507.

² Там же.

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 начала понимал это; только дивился глупости других...»¹

В драме «Другим нельзя», намечавшейся для того же цикла, ставится вопрос о возможности новой организации семейно-брачных отношений. Эта тема Чернышевского всегда очень привлекала. И в «Старине» и в «Прологе» параллельно общественно-политической проблематике разворачивается 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 натуры². В «Прологе», особенно в «Дневнике Левницкого», 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».

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XVI, 1953, стр. 338—356. В. Короленко в воспоминаниях передает слышанный им от товарищей Чернышевского аналогичный рассказ. В. Короленко, Воспоминания о Чернышевском, «Отшедшие», М., 1918, стр. 67—69.

² Образ такой женщины привлек особое внимание Чернышевского к рассказу О. Фелье «La petite princesse». Этот рассказ Чернышевским был переведен и напечатан в «Современнике», 1856, кн. 3. Несомненно, такой образ для Чернышевского имел связь с его отношением к Ольге Сократовне.

В «Дневнике Левицкого» эта сторона выдвинута еще шире. Левицкий и Аня — характер их чувства; Аня 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 утопии Фурье¹. 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 воли, 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 увести ее насильно. Но в это время является друг ее жениха, который знал все обстоятельства этого грязного дела, и, чтобы спасти гибнущую 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.

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, спокойно, без тревожений. Но вдруг является незабываемый жених. Он входит как раз во время сцены супружеской нежности и с кри-

¹ См. статью «Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости».

ком: «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 не возможен, другим нельзя, а тебе можно, потому именно, что ты милая девушка. Ты женщина, но по чистоте и ясности чувств ты девушка. Согласись же на мой исход, хотя и будем помнить, что другим нельзя!» Занавес падает, и зритель тогодится, что исход и произошел именно в направлении последнего монолога»¹.

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 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 переключается в Англию. Оказавшиеся здесь супруги терпят неприятности. Их преследует «общественное мнение», а затем вмешивается власть и их предадут суду. После блестящей речи одного из подсудимых (женщины), который отстаивает право каждого устраивать жизнь по указаниям своей совести, признание 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

¹ П. Николаев, Личные воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского на каторге, М., 1906, стр. 31—32. В воспоминаниях В. Шаганова аналогичный рассказ см. стр. 13—14. С. Г. Стахевич в воспоминаниях приводит разговор с Н. Г. Чернышевским по поводу драмы «Другим нельзя» о принципиальной допустимости или недопустимости брака втроем (*«ménage en trois»*). Сб. «Н. Г. Чернышевский», изд. Политкаторжан, 1928, стр. 97—98.

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, Загibalов, 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 и (лн? — А. С.) допустить, что было два варианта. Чернышевский 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, отменяя связанные с ним сомнения»¹.

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 назвала два с половиной действия четырехактной драмы, которая в полном своем составе называется «Другим нельзя». Остальные полтора действия пришлось после. Они так безнравственны, что и подумать страшно: муж учит жену всему дурному: «Другим нельзя, а тебе, Леночка, можно, потому что ты милая девица»².

Вопрос о новой нормализации отношений между мужьями и женщинами 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.

¹ В. Г. Короленко, Воспоминания о Чернышевском, «Отошедшие», М., 1918, стр. 49—50.

² Письмо 12 января 1871 г., Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 506.

При наличии элементов утопизма положительной стороной всех мыслей Чернышевского об установлении новых отношений между мужчиной и женщиной является его постоянное требование «равенства», т. е. 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 на Александровском заводе, были и такие, которые посвящались темам политической борьбы. Политическая тематика здесь пряталась в аллегорической инскажательности. 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), подвергавшейся 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 (Румящев). Но тут вмешивается честный, образованный молодой человек (Клементьев), искренно 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 г., 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 закрепоще-

ния в своих сетях молодой девушки (читай: народ), уже достигшей совершеннолетия. Требовалось отдать ее замуж, но партия должна быть подыскана такая, чтобы порядок дел от этого не изменялся и 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 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 носа. Тут было очень интересное вводное лицо — историограф — и мимые сценки кокетства власти с либералами»¹.

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, з углом понесит Агнесу и жалуется на тяжесть ее капризов, а действительно 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.

Эта чистая аллегория была довольно сценична и полна неподдельного юмора в самой ситуации. 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 выдумать что-нибудь для спасения барыни, прибавляет, что и 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

¹ В. Шаганов, Н. Г. Чернышевский на каторге, СПб, 1907, стр. 12; П. Николаев, Личные воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского на каторге, М., 1906, стр. 29—30.

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 дифирамбы этой силе, слагать ей оды. Тиран являясь, садится на стол — начинает куражиться над ними. Они от неудобного положения перемещают 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 умилен 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 и сочувствии; но тот гонит их в шею с горькими словами: «Эх вы, освободители!»¹

4

То, что сохранилось из написанного Чернышевским в Виллюйске, 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 Лазурих 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 с его именем. Так объяснял дело сам Чернышевский в письме к Ста-

¹ П. Николаев, Личные воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского на каторге, 1906, стр. 26—27, ср. аналогичный рассказ об этой комедии у В. Шаганова. «Н. Г. Чернышевский на каторге и в ссылке», СПб., 1907, стр. 11—12. Эта комедия упоминается в воспоминаниях С. Стахевича. Сборник «Н. Г. Чернышевский», изд. Политкаторжан, М., 1928, стр. 66.

сюлевичу. «Иметь дело с Чернышевским не может быть приятно ни для кого на свете. Но Вы и не будете иметь ровно ни какого дела с Чернышевским или до Чернышевского. Вы имеете дело с мистером Дензилем Эллиотом, автором «Гимна Деве Неба». Это малейшая 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»¹.

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, апотеоза Артемиды! Ясно: Дензиль Эллиот до того сжился с миром понятий древней Греции, что, вероятно, мелки и скучны ему мысли даже и английской обыкновенной 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»².

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 придилок 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 г. 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:

¹ Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 585.

² Там же, стр. 585—586.

«По поводу этого стихотворения я имел разговор с одним из редакторов «Русской мысли», который переписывался с Чернышевским (В. П. Лавров. — А. С.): «Что это означает? Какой смысл?» — спрашивал я. «Нужно понимать иносказательно. Оно значит: если сражение проиграю, то унывать все-таки не следует»¹.

Тогда же, в 1875 г., у Чернышевского складывался замысел написать поэму в древнеперсидском колорите. Несколько стихов из этой поэмы приведены Чернышевским в его письме к жене 18 марта 1875 г.²

Подробно о замысле этой поэмы Чернышевский сообщал в письме к сыновьям 1 ноября 1881 г. и 2 апреля 1882 г.

Поэма должна была называться «Эль-Шемс-Эль-Леила-Наме. Кинга 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 старо-персидских исторических легенд, переноса время действия (для простора фантазии) в древность Ирана более глубокую, чем самые первые куски легенд, сохранившихся у Фердауси. План поэмы, само собою разумеется, обдуман у меня подробно. Но отчасти по трудности для меня облекать мои мысли русским ритмом... отчасти по отвращению 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.).

В письме 2 апреля 1882 г. 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 старо-персидских развалин и чтением клинообразных надписей. Идею поэмы должна быть «общность интересов всех цивилизованных народов той поры — египтян, сирийцев и ассириян и вавилонян, и индусов и

¹ А. Тверитинов, Об объявлении приговора Н. Г. Чернышевскому, СПб., 1906, стр. 95.

² Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. XIV, стр. 596.

иранцев, которым всем надобно отстаивать блага цивилизованной жизни от пограничных полудиких номадов» и других народов.

План поэмы Чернышевским не был изложен до конца, но по некоторым фактам поведения главной героини поэмы можно судить, что устроительницей «общности 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 г., другой в письме к сыновьям 1 ноября 1881 г.

В «Отблесках сияния», последнем сохранившемся произведении сибирского периода (1882—1883), Чернышевский трактует тему о построении идеально-разумной жизни. Рисуется идеальное 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 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 пр.

«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.

ИДЕИ И ФОРМЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ТОЛСТОГО¹

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 выступает с такою очевидностью, как именно здесь.

В 40—50 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 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. При чем и самое чувство давалось, как нечто далеко уходящее из рамок обычного. Исключительность сказывалась и в остроте сю-

¹ «Диалектика в рисунке Л. Толстого», «Литературные беседы», вып. I Саратов, 1929.

жетных ситуаций, а также и в стилистических способах патетически декларативного освещения отдельно взятых эмоций. Перипетии чувства обнаруживались не столько в бытовом непосредственном переживании, сколько в рассуждениях, саморазъяснениях, в непрерывных «маленьких диссертациях», врывающихся посторонним телом в бытовое следование событий.

Внутри романтизма реалистические импульсы находили осуществление в стремлении к «местному колориту». Здесь позднейший реалист тоже мог найти способы изображения внешней конкретности. Известно, насколько влиятельным был в этом отношении романтический исторический роман во главе с Вальтер 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 Вальтер Скотта для своих новых целей. Его энтузиазм к Вальтер 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 делает 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 превеличение страшных гримас, которые у них должны быть, когда они являются одетыми в их доспехи»¹.

Однако и сам Стендаль, ученик Гельвеция, Кондильяка, Траси, в приемах психологического рисунка почти 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 рационализировать в еще большей степени. Состав его монологов исключительно «диссертационный». Это сплошная казуистика, забавляющаяся логическим примирением искусственно изобретенных сочетаний и поворотов в настроениях экстравагантных

¹ Correspondance de Stendhal, II, Paris, 1908, p. 227; III, p. 181.

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. Всё 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 (напр. у Мариво, у Прево), очень далек от психики. Он еще не знает тонуса среднедневного 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, владая в гротеск и карикатуру.

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

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

У Бальзака и Диккенса связи между психикой и бытом прочувствованы теснее и глубже. Однако прежние точки зрения в восприятии человека у них еще весьма ощутительны. Стремление к замкнутости персонажа в пределах одной страсти или психической причуды вело их к концентрации всего рисунка около одной лейтмотивной черты. Наружность, жилище, все мелочные проявления персонажа концентрически собираются в однозначную массу около кардинального психического пятна. Это выражается в законченной и логически завершенной гармонии между психическим обликом и наружностью, жилищем и даже улицей, на которой живет персонаж. Отсюда яркость и одновременно упрощенность психического состава, отсутствие психической детализации и нюансов, своеобразная реалистическая насыщенная абстрактность и схематичность. В стилистических способах остаются две испытанные и взаимно обособленные, противоположные категории. Там, где речь идет о «благородном» и «высоком», там риторика и патетика. На противоположном полюсе — гротеск и карикатура. Психологический рисунок Гоголя в основных чертах и формах имеет те же особенности. Его лица характеризуются психологической и предметной собранностью

около господствующей черты Ближайшая плеяда реалистов, преклоняясь пред гением Гоголя, в способах обрисовки лиц сознательно отходит от него (Тургенев, Гончаров, Достоевский). Нужна была большая сложность. Этого Гоголь и сам искал и, борясь со своими привычками к «однобокости», этим он страдал в работе над продолжением «Мертвых душ»¹.

Вообще усилия этого времени направлены к преодолению прежних способов понимания и изображения человеческой психики. Это сказывается и в писательской практике и в оценках критики. Например, отзывы о «Наших, списанных с натуры русскими» направлены преимущественно к указанию несоответствия жанровых намерений и результатов их выполнения. Их упрекали прежде всего в психологической примитивности («карикатура», «гротеск», писаная «добродетель» и пр.)².

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

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

Выполняя историческую миссию художника-реалиста, Толстой в своих исканиях побуждался и руководился не только

¹ В Гиппиус, «Гоголь», Л., 1924, стр. 208 и след.

² «Северная пчела», 1842, №№ 250, 279 и др. Особенно интересны слова Л. Бранта в книге «Опыт библиографического обозрения или очерк последнего полугодия нашей литературы с октября 1841 г. по апрель 1842 г.», СПб., 1842. «Пора бы перестать типовать офицеров и чиновников! На них привыкли смотреть в неверное стекло, представляющее одни карикатуры и смешное. Тогда как в числе тех и других есть многие, стоящие кисти артиста-психолога, а не малярной вывески над циркульней в Гороховой улице». Ср. ст. В. Виноградова о «Бедных людях» Достоевского в сб. «Творческий путь Достоевского», 1924, стр. 57—58.

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 важнее — каждому художнику присуще известное понимание психической жизни вообще, которое позволяет ему материал наблюдения видеть в *системе*, т. е. 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, т. е. его пониманием внутренней жизни человека вообще. Конечно, здесь нет речи о законченной, научно обдуманной системе, теоретизм здесь понимается лишь в смысле наличности более или менее постоянной суммы убеждений о наполнении и связи между отдельными моментами психического процесса.

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

О натуре и цивилизации не переставали спорить с XVIII века. Начиная с Руссо, французские идеологи — Гельвеций, Кондильяк, Кабанис, Биша, Траси, Вовенарг — в своих построениях вращались исключительно около вопросов о соотношении дан-

ного природой и приобретенного культурой, поворачивая решение вопроса о важности этих слоев то в ту, то в другую сторону. В частности, литературный сентиментализм и романтизм, т. е. два господствующих направления первой половины XIX века, в тематическом наполнении развиваются в лафосе непрерывного призыва «к природе». В общественной жизни «*égalité naturelle*» не переставало служить боевым лозунгом.

К сороковым годам девятнадцатого 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, т. е. мира для культурного человека привычного и неудовлетворившего, и призыв к натуральности, т. е. 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 отравленную 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, 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 при том с такою наивностью которую только высокая любовь к правде жизни и к нравственной чистоте внутреннего мира отличает от наглости»¹.

¹ «Время». 1862, т. VII, № 1, отд. II. «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой» «Граф Толстой и его сочинения».

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 непрерывного вопроса: есть ли, действительно, это искомое, это нечто незыблемое, автономно повелевающее и направляющее, есть ли эта первичная и самозаконная правда, до конца самоочевидная и неотразимая? Ему нужны корни человеческих поступков. Он взвешивает: побуждения, стремления, порывы, определяющие человеческое поведение, — и в этом хаосе бесчисленных импульсов старается выделить первичное, непосредственно исходящее от натуральных, искренних влечений, и вторичное, лобочное, 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»¹. В другом месте, описав внешность, и некоторые общие манеры своего приятеля Марка, он, подойдя к его психике, опять отказывается от всяких определений: «Мо-

¹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 46, ГИХЛ, М., 1937, стр. 67.

рально описать его не могу, но сколько он выразился в следующем разговоре — передам» и т. д.¹ То свойство психики, которое Толстой больше всего фиксировал и которое в литературном творчестве ему запрещало статические способы описания и требовало для выражения динамического рисунка, Толстой впоследствии особенно отчетливо формулировал в романе «Воскресение» по поводу одного из состояний Нехлюдова.

«Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни свои определенные свойства, что бывает человек добрый, злой, умный, глупый, энергичный, апатичный и т. д. Люди не бывают такими. Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот; но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого — что он злой или глупый. А мы всегда так делим людей. И это неверно. Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь одним и тем же». В 1898 году в дневнике Толстой записал: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текущность человека: то, что он один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо»².

Это вовсе не значит, что Толстой только теперь, в 1898—1899 гг., впервые узнал это свойство человека и впервые пожелал дать ему художественное воплощение. «Текущность 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 «Дегте» 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

1. Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 46, ГИХЛ, М., 1937, стр. 84.

² Л. Н. Толстой, Собрание художественных произведений, т. XIII, ГИЗ, 1929, стр. 166. Дневник Л. Н. Толстого, т. 1, 1895—1899, М., 1916, стр. 124.

за некоторый промежуток времени. «Детство», «Отрочество», «Юность» — это «история души» Николеньки. Второй севастопольский рассказ — история души капитана Михайлова, третий севастопольский рассказ — история переживаний Володи Козельцова и отчасти его брата, «Семейное счастье» — история чувств сменяющихся настроений Маши, «Рассказ маркера» — история нравственных колебаний и падения кн. Нехлюдова, «Война и мир» — огромная история духовных смен и роста целого ряда лиц, «Анна Каренина» — история души Анны и Левина. Человек у Толстого ни на минуту не останавливается, и в каждый момент он разный. Толстой всегда следил и больше всего смотрел на этот непрерывающийся ход бегущих настроений и сложнейших одномоментных сочетаний в зыбком потоке психики.

На основании наблюдений над совсем немногими ранними произведениями Чернышевский определил это свойство психологического рисунка Толстого, назвав его «диалектикой души». «Внимание графа Толстого, — пишет Чернышевский, — более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникающее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другое чувство, снова возвращается к прежней исходной точке и опять странствует, изменяясь, по всей цепи воспоминаний». Толстого «занимает самый психический процесс, его законы, — диалектика души, чтобы выразиться определенным термином»¹.

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

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

В самом деле. Все произведения Толстого представляют собою «историю души» за некоторый промежуток времени. Что происходит в этом промежутке? Персонаж проходит ряд состояний. Причем эти состояния взаимно не безразличны. Они даны не только в чередовании, но и во взаимном оценочном сопоставлении. Они освещены и показаны, как должное или недожное, фальшивое или натуральное, ложное или истинное. Каждое из состояний имеет при себе различными художественными способами высказанное оценочное суждение, и путем связей взаимно-

¹ «Современник», 1856, № 12; Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, М., 1948, стр. 422.

го 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, ложный подмен целей поступка и делает акты, связанные с тщеславием, «ненатуральными».

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

Но логическое сопоставление персонажей само по себе еще не столь характерно для Толстого. Это у него общее со всеми другими писателями. Здесь еще нет специфической толстовской «диалектики души». Совершенно отчетливо она открывается во 2 и 3-м 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-инвектирующий 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 Праскухны в жару военного огня, или состояние Пьера перед женитьбой на Элен, состояния Левны, связанные, например, с его визитом к Анне, или состояния самой Анны во все моменты ее отношений с Вронским, — всюду через контрверсию перемежающихся настроений показано, где эти лица идут по пути коренных основ своего естественного существования или допускают искривления и чем вызваны эти искривления.

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

Если мы видим Андрея Болконского на Аустерлицком поле и проникаемся его состоянием, то тем самым мы вместе с Андреем должны почувствовать, сколь ничтожны были его прежние, только что прошедшие перед нами, его самолюбивые мечты о своем Тулоне и пр. По структуре рисунка, отвечающего заданию автора, читатель должен вместе с Андреем отвергнуть этот глоссовый 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, бес-

конечному 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

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 находятся герой, гораздо детальнее Толстого¹.

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

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

В самом деле, происходит смена состояний, мыслей, чувств, желаний и пр. 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 избра-

¹ В сороковых годах всюду было принято рисовать соотношение персонажа и его жилища, как улитку и ее скорлупу, т. е. как полный совпадающий параллелизм качеств. Это было свойственно Бальзаку, Диккенсу, Гоголю («Мертвые души»), позднее Гончарову («Обломов»). В Одоевский в «Космограме» писал: «Ничто нас столько не знакомит с человеком, как вид той комнаты, в которой он проводит большую часть своей жизни, и не даром поэты романисты с таким усердием описывают мебели своих героев; теперь можно и с большою справедливостью перенести старинную поговорку: «скажи мне, где ты живешь — я скажу, кто ты» (П. Н. Сакулин, Одоевский, ч. II, стр. 374).

жение эмоционального состояния всегда состоит, в сущности, из перечня тех воздействий, какие пришли из внешнего мира и приоткрылись 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». Далее 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 бываю 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 ошупывала 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 отшелкивается, открывается, выпуская готовую энергию чувства. Она улыбнулась. «Мама, душечка, голубушка! — закричал он, бросаясь опять к ней и обнимая ее. *Как будто он теперь только, увидев ее улыбку, ясно понял, что случилось.* Это не надо, — говорил он, снимая с нее шляпу. И, как будто вновь увидав ее без шляпы, он опять бросился целовать ее».

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

Пьер стоит у постели умирающего графа Безухова, пока холодный и безучастный. Но вот он увидел напрасное усилие графа поднять бессильно повисшую руку и страдальческую улыбку, 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 отпращивании на бастион. «Но едва штабс-капитан перешагнул порог своей квартиры, как совсем другие мысли пошли ему в голову. Он увидел свою маленькую комнатку с земляным неровным полом, с кривыми окнами, залепленными бумагой, свою старую кровать с прибитым над ней ковром, грязную с ситцевым одеялом постель юнкера, который жил с ним; увидя своего Никиту, который со взбудораженными салынными волосами, почесываясь, встал с полу; увидел свою старую шинель, личные сапоги и узелок, из которого торчали конец сыра и горлышко портнерной бутылки с водкой, приготовленной для него на бастион, и *вдруг вспомнил*, что ему нынче на целую ночь идти с ротой в ложементы. «Наверное мне быть убитым нынче», — думал штабс-капитан» — и далее разворачивается внутренний монолог, рисующий повое состояние Михайлова¹.

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

Левина в Москве и дорогой в вагоне «одолевали путаница понятий, недовольство собой, стыд перед чем-то; но когда он вышел на своей станции, узнал кривого кучера Игната, с поднятым воротником кафтана, когда увидел в неярком свете, падающем из окон станцин, свои ковровые сани, своих лошадей с подвязанными хвостами, в сбруе с кольцами и с мохрами, когда кучер Иг-

¹ Заметим здесь, что внутренний монолог у Толстого развивается иначе, чем у его предшественников. Там имеем рассуждение, самоанализ, построенный в виде логически связанного размышления (см., напр., у Стендаля его непрерывные «se dit»). У Толстого бывают рассуждения (напр., у Левина в конце романа, после разговора с Фоканычем). Но гораздо обычной у Толстого, вместо рассуждения, даны клочки мыслей, обрывки и клубки сталкивающихся чувств, которые впереди были подготовлены и вызваны. Кроме того, внутренний монолог у Толстого насыщен, как и все переживания его персонажей, толчками реальной бытовой действительности, моменты и куски которой толпятся в сознании и рвут чувства и мысль на множество внешне несвязных осколков и линий. См., напр., состояние Анны, когда она едет на вокзал, и Долли, когда она едет к Анне, см. Брехунов в санях, в снежной степи, см. монологи Оленина в «Казаках» и пр. и пр.

нат 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 твердо и безупречно». «То, что казалось значительным на железной дороге, теперь казалось ничтожным случаем светской жизни, стыдиться которого совсем нечего».

Эта зависимость душевных состояний от непрерывного потока внешних воздействий предусматривается Толстым всюду: и в области состояний телесного организма с соответствующими коррелятивными изменениями в настроении и в направлении внимания, и в области общей слитности душевной жизни со средой окружающего внешнего мира. Он видит человека и в его возраст 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, и возбуждения под разными влияниями физиологических ощущений (Левин на охоте, Левин в клубе, Левин в гостях у Анны, под влиянием выпитого вина, Козельцев на плоту с подмоченными ногами, Брехунов, изнуренный холодом, и пр.). 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 не представим иначе, как во всей сложности конкретного бытового положения в каждый час, в каждый миг его жизни.

Сложность психического состава персонажей Толстого (в человеке «есть все возможности») и бытовая распределенность их переживаний и общего самочувствия создают то впечатление, которое не позволяет говорить о его персонажах как о «героях» в принятом литературно-абстрагированном и идеализованном смысле¹. У Толстого не могло быть «героев». Эта особенность его психологического рисунка является производной из его общего понимания психики, т. е. из ее сложности, динамичности, конкретной разнохарактерности и бытовой распределенности.

Каждый персонаж Толстого, конечно, представляет собой

¹ На это тоже было обращено внимание современной Толстому критикой. Дудышкин противопоставляет его в этом отношении Марлинскому и Лермонтову («Отечественные записки», 1855, № 12, отд. IV, стр. 74 и с. 75). Дружинин рисунок Толстого противопоставлял прежним «великолепным описаниям» («Библиотека для чтения», 1856, т. 139, отд. V). Много об этом говорил Страхов в статьях о «Войне и мире».

нечто отличное от всех других. Но это своеобразие у Толстого никогда не переходит в выделенность. Индивидуальное, личное в человеке у Толстого никогда не заслояет 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 всплесков 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 различие натурального и ненатурального, должного и недолжного готово исчезнуть. Однако оно у Толстого никогда не исчезает.

Здесь выступает другая сторона психики в понимании Толстого. Характер изменений во внутреннем мире толстовского персонажа всегда для каждого имеет свои особенности и свою предельную амплитуду. Изменения происходят на каком-то неизменном субстрате. Вернемся к формуле самого Толстого и подчеркнем 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 один, 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 отсюда 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 у 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 смягчение души у Анны после родов ближайшим образом было вызвано ее болезненным горячным состоянием. Но этот излившийся порыв обнаружил лишь то, что в ней всегда жило, что всегда болело и лишь до времени отодвигалось из поля сознания и не имело актуального выхода. После выздоровления опять дверь захлопнется, сознание вины отодвинется и заслонится другими чувствами, но за всею радостью жизни с Вронским всегда будет в ней болеть и, в конце концов, поведет Анну на рельсы железной дороги. Радостное возбуждение, чувство открытой истины лишь потому могло овладеть Левиным после разговора о Фоканыче, 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 пр.), 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 картины. 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 высказывали пехотным офицерам; здесь они были между собой в натуре». Разговор их между прочим коснулся трудностей службы на бастионах. Они удивляются пехотным армейским офицерам: «это герон, 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 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 дверям. 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 снитетические 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 не полной 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, какой он. Ты осудил, а он уже другой. Нельзя и сказать — не люблю: ты сказал, а он другой»¹. «Человек есть все, все возможности, есть текучее вещество... Это есть хорошая тема для художественного произведения, и очень важная и добрая, потому что уничтожает злые суждения... и предполагает возможность всего хорошего»². Мелочи жизни, по Толстому, способны закружить человека, сбить его с толку, заставить принять ненужное и второстепенное за главное; надвинув хор обстоятельств, они могут временно гипертрофировать всякие и самые неожиданные порывы, но за всем этим покровом живет конечная натуральная правда и свет ее, падающий моментами, всегда ведет свой неотразимый суд и обличение. Быт нужен Толстому лишь как проявление 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 обдуманностью³. Другие писатели, если и считали всегда необходимо 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.

¹ Л. Н. Толстой, Дневник, изд. 2, том I, 1895—1899, М., 1916, стр. 126.

² Там же, стр. 132.

³ Здесь, несомненно, сказывалась влияние особенно ходовых тогда физиогномических и френологических теорий Лафатера и Галля. Литературные портретисты очень интересовались «Физиогномикой» Лафатера. Еще Радищев ее упоминал в «Путешествии». О влиянии Лафатера и Галля на Бальзака см. J. Baldensperger, «Orientations étrangères chez H. de Balzac. Paris, 1927, p. 75.

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 гротески 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»¹. О том же говорил Дружинин, потом Леонтьев².

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

Обнажающая функция языка тела особенно ясно обнаруживается там, где Толстому нужно показать моменты несовпадения между подлинным состоянием и волевым самообнажением. Напр. «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 (Облон-

¹ «Современник», 1855, № 1, отд. III.

² «Библиотека для чтения», 1856, т. 139, V. Собрание сочинений Дружинина, 1865, т. VII, стр. 180. К. Леонтьев, О романах Л. Толстого, М., 1911.

ский) втянул голову в плечи и хотел иметь жалкий и покорный вид, но все-таки сиял свежестью и здоровьем». «Лицо ее (Донна), 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. Шкловский¹, 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 не удачным не только в силу его словесной неуклюжести, но и потому, что он не обозначает сущности явления.

В поисках «натурального», искреннего Толстой видит, как много человек жмет против себя самого. По Толстому, человек не знает, не видит «правды» больше всего по своей инертности, духовной лени. Отсюда постоянное стремление разворошить и раздериуть мертвую, механическую, гетерономную стихию в человеческом сознании. Толстой убежден, что постижению «нстин» мешает отсутствие у человека самостоятельного отношения к жизни, его механическая, ленивая, духовно инертная и слепая подчиненность давлению окружающих установившихся привычек и предупреждений. Его лозунг «верьте себе» принадлежит не только его этической публицистике последних лет, но составляет одну из постоянных тенденций всего его художественного творчества. Снять пелену предубеждения, пошатнуть наслоившуюся ложь — это для Толстого всегда значит вернуть человека к критерию собственного индивидуального, непредубежденного самоощущения, 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 непооредственного, 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 «страйном», а в должном, с точки зрения Толстого, подлинном виде.

В конце романа «Анна Каренина» Кознышев, Катавасов и

¹ В. Шкловский, Искусство как прием. Сборник «Поэтика», П., 1919, стр. 101—114. Его же «Материал и стиль» в романе Л. Толстого «Война и мир», изд. «Федерация», М., 1928, стр. 109—127.

Левин спорят о должном отношении к происходящей тогда балканской войне. Кознышев и Катавасов, находящиеся в потоке патристической 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, «и 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». Аппелляцией к непосредственному чувству и к наивности Михайлыча «остраняется» высокий стиль дворянско-интеллигентской военной публицистики того времени. Но разве это противопоставление дано только для того, чтобы эту публицистику сделать новой и освежить ее восприятие? Разве здесь нет мысли? «Полно, полно,— говорит всем этим Толстой,— все эти ваши слова о «восьмидесятиmillionном 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 пр. — 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, незаинтересованного своим участием, наблюдателя. Что этим достигается? Когда аудитор или Пьер едет по полю сражения, все происходящее здесь тем самым выводится из аспекта военной заинтересованности, т. е. из той односторонней поглощенности психики, которая создает слепоту военного пафоса. Сбитые с толку люди сами не понимают, не чувствуют того, что они, в сущности, делают. Толстой такому слепому, остановившемуся сознанию противопоставляет восприятие «свежего», натурального, непредубежденного сознания, и его восприятием обнажается и взвешивается ложь закружившихся, замутненных настроений. И этому свежему, постороннему, наивному, незамутненному сознанию война у Толстого будет предстоять как иеленость, 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», т. е. 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 «иедоверие» не к «вещам», как выражается В. Шкловский¹, а к людским оценкам вещей.

Как и во всем, здесь сказывается постоянное устремление Толстого обратить сознание к «натуре», освободить восприятие и мысль от предвзятости гетерономных оценок, показать затемняющую роль временной заинтересованности, обозначить лжи-

¹ В. Шкловский, Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир», стр. 119.

вую 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 этнической стихии¹. В художественном творчестве такая точка зрения осуществляется приемами динамического изображения человеческой психики, «диалектикой души», которая не только раскрывает психический поток, но позволяет Толстому вести свойственную ему расценку отдельных состояний и их элементов.

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

Взаимно отслаивая в человеке стихию «лжи» и натуральной «правды», Толстой замечает в жизни и поведении человека наибольшую естественность и правдивость подсознательных, произвольных 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 ленью 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.

¹ В этой статье намеренно не дифференцируется конкретное наполнение понятия натуральности и естественности. Для целей статьи было достаточно общего смысла.

О ПСИХОЛОГИЗМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕНДАЛЯ И Л. ТОЛСТОГО ¹

1.

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

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

Толстой всматривается в мелочи бытового самочувствия человека. Именно здесь, в ежедневном обиходном наполнении жизни, в том, что течет, повторяясь, он ищет то постоянное, что он мог бы признать нормой жизни и что дало бы ему опору в установлении и оценке неизменно должного. Толстой видит и хочет видеть человека не в его отдельных функциях, не в его значении, как единицы, управляющей то или иное общественное

¹ «Литературные беседы», вып. II, Саратов, 1930.

поручение, а в его индивидуально-синтетическом существе, когда сквозь разные временные отправления просвечивают натуральные, естественные, коренные общечеловеческие интересы и склонности. Толстой созерцает быт как сферу интимно-индивидуального бытия, где под мелочами летучих впечатлений, под пестротой временной рассеянности непрерывно живет и открывается вся полнота постоянного биологического и желательного для него морального содержания жизни.

Совсем иная точка зрения у Стендаля. Стендаль подходил к действительности как воинствующий буржуа в ту пору, когда наступательные силы буржуазной революции были приостановлены дворянской реакцией. Приглашенная 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, т. е. 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 повседневности, не в тех проявлениях, которые его делают участником общего для всех круга переживаний и интересов, а лишь в таких качествах, которые данное лицо сразу выделяют, делают единственным и исключительным существом. Только в сфере этой, заранее выдвинутой единственности и исключительности разворачивается заданное соответствующему «герою» психологическое наполнение. Когда же имеются в виду цели общей нравоописательной характеристики, в этом случае, наоборот, совершенно устраняется мир индивидуально-интимной психики. Круг бытовой повседневности 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 Маккиавели, у Брантома он любит тихой необузданностью индивидуальной энергии, у Скюдери, Лафайета, Лярошфуко он берет примеры безумия любовной страсти, у Кориеля и Расина его волнует бурная непреклонность благородства души (*âme généreuse*) и образы страстных героинь, погибающих за свое чувство, у Кребильона и романистов его времени он следит за проявлениями «жажды страсти» и дикого эгоизма, борющегося за счастье. Стендаль прочитывает мемуары *m-me Rolan*, *m-me Monteville*, *d'Aubigné* и выбирает оттуда анекдоты и факты о непокорности своеговольного чувства. У Шенье те Шамфора, в «Трактате об амбиции» Сешеля, как и всюду, Стендаль выделяет и значительно подчеркивает хитрую или властную настойчивость воли и чувств, недовольство мелочами жизни, отвращение к умеренности и повышенный вкус к удовлетворенной амбиции («*chasse au bonheur*», «*passion de parvenir*, *volonté de puissance*»). Стендаль изучает Сен-Симона, Лабрюйера, Монтескье, Вольтера, Ретиф де-ла Бретона, и его восхищает искусство обиажения оборотной стороны медали в нравах внешней учтивой аристократии. Ему импонирует наступательный напор героев Лакло, Мариво, Лесажа и Бомарше. Моральный индифферентизм, сухость ума, ловкость в одурачивании враждебной привилегированной среды, умелая расчетливость даже и в чувствах — все эти качества для пробивающегося буржуа оказались необходимыми и теперь. При всем разнообразии эти писатели сходны в одном. Дают ли они «анатомию души» или изображение общественных нравов — известные свойства человека они мыслят 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 представляет собою некоторую абстракцию, которая одна в нем и получает свое раскрытие. В том случае, когда персонаж должен совмещать в себе разные и противоположные качества, эти последние представляются опять-таки не как взаимодействующие и взаимопроникающие, а в виде лишь простого сосуществования, как рядоположности. Они могут находиться во взаимной борьбе, но и борьба в этом случае представляется лишь в виде простого выталкивания и механического замещения, живая слитность и взаимопроникнутость и здесь отсутствует.

Стендаль целиком стоит на позиции такой же рационалистической изоляции. В его творчестве поток внешней действительности, круг ежедневных встреч, привычных забот и поступков не втянут в психологическую ткань. Страсть, мысль, чувство в его персонажах живут особняком, сами по себе, и его анатомия души не выходит за пределы сопоставлений и столкновений двух-трех схематически выделенных психических инстанций. Его герои, например, Жюльен или Фабриций, имеют свой круг развития, вращаются в своей среде, высказывают свои взгляды по разным поводам, переживают ряд чувств, но это в них не приведено во взаимодействие. Если на одной из страниц Жюльен проливает слезы жалости к заключенным, находящимся за стеной квартиры Вальнода, то эта острота социальной отзывчивости на дальнейших страницах будет совсем забыта. Если Жюльен иногда рассуждает о революции, восторгается заговорщиками, то это происходит лишь эпизодически, к случаю. Ни в каком соответствии его словесная революционность не находится с главной линией его жизни и поведения. Если бы это было показано как его непоследовательность, тогда противоречие было бы сиято. 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 Фабриции вырастает крупная клерикальная персона, все поражаются глубине его знаний, вскоре он становится влиятельным и убежденнейшим проповедником, обо всем этом рассказывается по разным поводам без всякой связи с основной линией его поведения, которая в романе подвергается непосредственной психологической разработке. В результате, при видимой многокачественности героя, рисунок остается однолинейным. Разные стороны психики не увязаны, не проникают друг в друга, не развиваются в единую диалектику взаимодействия и непрерывности.

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

Совершенно не случайно, что у Стендаля весь материал романов, не имеющий прямого отношения к любовным чувствам героев, композиционно обособлен, сюжетно не актуализован и ощущается, как отягощающий 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 ввергает это речам и мыслям своих главных лиц (см., напр., сцены в гостиной де-ла Моль, на балу и др.; они почти целиком состоят из обобщенных сентенций и высказываний графа Альтамры, Матильды или самого Жюльена).

В силу той же разорванности между психикой и конкретным бытом, у Стендаля поступки и качества его главных героев, из 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 аристократов 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 его проповеди; он прекрасен даже тогда, когда играет в карты¹.

В виде подобных же исключений представлены его героини: они подчеркнуто выдвинуты из общих условий и норм окружающей среды. И те же Реналь, и Матильда, и Клелия, и герцогиня

¹ Заметим здесь, что героическая исключительность Фабриция сохраняется Стендалем и в известных страницах, где описывается его пребывание на поле Ватерлоо. Во всех рассказанных там эпизодах Фабриций всюду остается единственным образцом храбрости и великодушия. Он оказывается наиболее находчивым, показывая брод через канаву. Он наиболее удачлив в стрельбе. При всеобщей панике он один из всех сохраняет спокойствие и остается в поле, с которого все бегут. Он один среди жадных и жестоких за-

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 «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 тысячи связей, которые на данный случай, на данном месте уравнивают его с другими и в будущем, непрерывно меняющемся потоке жизни делают его одним из многих, поворачивают его разными сторонами среди множества ответных оценок и отношений.

ступился за крестьянина. Он, несмотря на страшную опасность, отдаст свою лошадь маркитантке. Всюду подвиг принадлежит только ему. Влияние Стендаля на изображение войны у Толстого признано им самим, проведено 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.

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, которая в данном произведении подвергается художественной разработке.

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

Проследившая 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, диктуемого авторским пониманием происходящего. Но это единство сложнейшего многообразия движется и звучит, как богатая симфония жизни, в то время как у Стендаля в таких случаях видим лишь оголенную препарированную рассудком абстракцию или же обрезки разрозненных и несогласованных, взаимно не связанных линий.

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

У Вронского, в свою очередь, любовь к Анне перемежается и в каждый момент совмещается с множеством текущих второстепенных и, казалось бы, далеких фактов, волнений, огорчений, привычек и соображений. Вронский и Анна, Вронский и его мать, Вронский и его сестра, Вронский и его приятели Яшвин и Петрицкий, Вронский и Струговщиков — все это присутствует в нем всякий раз не в качестве обособленных эпизодов, а как сплетение, сплошной сгусток нитей и импульсов, толпящихся в его сознании, взаимно пронзающих друг в друга, задерживающих, осложняющих и направляющих основной поток его порывов и в то же время составляющих собою сложнейшую ткань какого-то целостного единства этого образа. Даже Анна, нарисованная, казалось бы, в исключительной сосредоточенности на чувствах к Вронскому, мужу и сыну, все же во множестве наполняющих каждую сцену мелочей открыта читателю в атмосфере какой-то

многосторонней и сложной жизни Анна у Облонских, Анна у Бетси, Анна в обращении с мужем, с сыном, с знакомыми, Анна наедине с собой — все это дано в ярких сценах во взаимном столкновении и совмещении и с непрерывным привлечением бегущих обиходных мелочей. И читатель, не отклоняясь от главного, видит Анну как бы во всей исчерпанности ее существа. Таким образом, выделенность образа из общей ткани жизни нивелируется и устраняется.

4.

В изображении отдельных переживаний Стендаль также не знает конкретности, детальности и наглядной живой 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. Чаше 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), 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, если хочешь, но люби меня, я не могу жить без твоей любви. И она упала в обморок». Вот пример оттенков в изменении лица: «Как? — спросил граф, бледнее... 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) скрестила руки. совершенная бледность сменила прежние краски, которые одушевляли ее прекрасное лицо...» «В прогнуположность 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 не-

возможно. В эти мгновения жгучей боли его *бледность* принимала *зеленоватый оттенок*.

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

Возьмем для сопоставления наиболее совпадающие ситуации у того и у другого романиста. М-те Реналь при сближении с Жюльеном страдает сознанием нарушения долга по отношению к мужу. Подобное положение переживает у Толстого Анна. Но как это происходит у Стендаля и Толстого? У Стендаля весь процесс внутренних мучений Реналь сведен к констатированию отдельных противоположных состояний. Конкретного наполнения рисунок не имеет. Стендаль сообщает о страданиях Реналь, но, в сущности, их никак не сообщает. 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 ей возможность говорить о нем. К счастью, она припомнила правило, преподанное ей теткой накануне свадьбы. Оно говорило об опасности каких бы то ни было признаний мужу, который, в конце концов, все-таки ее господин. В порыве отчаяния она ломала себе руки. Ее осаждали образы самые противоречивые и мучительные» и т. д.

В романе имеется момент, где мучительное состояние Реналь развергивается 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-реторические 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 доступ-

камн, 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 слетение 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 не должного, которое заставляет Анну возникшее в ней чувство прятать от ясности своего сознания. Наоборот, после сближения, положение сознательно оттесняемой сферы займет противоположная стнхня, та, которая противостоит и мешает радости страсти (мысли и чувства, связанные с сыном, с мужем, сознание ложности и униженности своего положения и пр.— 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 узко рационалистических методах, обязывали его к многочисленным разъяснениям. Стендаль непрерывно разъясняет, многое говорит непосредственно от себя, еще больше от лица персонажей в диалогах, а больше всего во внутренних монологических размышлениях. Персонажи по каждому поводу ведут контрверсию 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 конкретизирует, не учитывает в нем тех особенностей, которые делают и это явление, взятое само по себе, элементом общего потока психики, поставленной в какие-то конкретные условия данного момента и данных качеств личности. У Стендаля размышляют все и всегда одинаково стройно, отчетливо, с сохранением всех правил литературно-закругленной речи. Пояснения автора, саморазъяснения персонажей, речь персонажей в подставных ком-

ментирующих или докладывающих диалогах всюду сливаются в одну стилистически неразличимую ткань.

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

Толстой тоже пользуется иногда монологическими размышлениями персонажей. Напрасно здесь указывают на Стендаля как на его предшественника и учителя. Такой способ обнаружения персонажа настолько был распространен в литературе XVIII и первой половине XIX 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 условий 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», напр., в монологах Долли, когда она едет к Анне, и еще больше в размышлениях Анны, когда она едет на вокзал, в конце романа).

6.

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

Говорят о простоте в стиле Стендаля. И сам он много раз заявлял о своих стремлениях в этом направлении. Действительно, много страниц в его романах написано в тоне докладывающей сухости. Но в общем строе речи, особенно когда дело ка-

сается эмоциональных моментов, Стендаль не прост. Он декларирует. 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 преподнятости.

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

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 приходящих и сопутствующих впечатлений.

В этом состоит то основное, что резко отделяет художественный метод Толстого от той прежней литературно-исторической традиции, к которой принадлежит Стендаль.

О ПОВЕСТЯХ ЧЕХОВА «ПАЛАТА № 6» И «МОЯ ЖИЗНЬ»¹

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 (Громы).

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 влияния².

Такой взгляд не соответствует ни тому, что известно о мировоззрении Л. Толстого и Марка Аврелия, ни тому, что писал Чехов в «Палате № 6» и до «Палаты № 6».

Содержит ли в себе образ Рагина что-либо аналогичное этической проповеди Толстого и Марка Аврелия?

Рагин освобождает себя от всяких моральных обязанностей и от всякого вмешательства в жизнь на том основании, что зло неизбежно, что человеческие страдания, если не одни, так другие, не могут быть устранены, что при всех обстоятельствах каждого человека ждет гибель, что единственное облегчение в мрачной жизненной «ловушке» можно найти только в *умственных* 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, бес-

¹ «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. XII, 1948

² 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 Чехова, «Чеховский сборник», М., 1929, стр. 192—219. Такая трактовка проникла и в учебники для средней школы. См., например, А. А. Зерцанинов, Д. Н. Райхин, В. И. Стражев, Русская литература, Учпедгиз, 1940, стр. 419.

страстной созерцательности. Его привлекает «уразумение жизни» в чисто мыслительном, созерцательно-познавательном понимании, без всякой нравственной тревоги. О задачах нравственного совершенства у Рагина нет речи. Его аскеза (ссылка на Диогена) вызвана не моральными побуждениями. Его «благо» не есть степень моральной высоты. Рагин — пессимист и интеллектуальный гедонист.

В этих качествах ни Толстой, ни Марк Аврелий не могут составить Рагину никакой параллели. Толстой и Марк Аврелий — моралисты. В этом их исключительность и в этом их односторонность. Возвышение нравственности они считали главной и определяющей жизненной задачей. И самая сфера нравственности для них состоит в обращенности человека к человеку.

Односторонность Толстого была Чеховым по-своему судима (об этом будет речь ниже). Но тут нам важно подчеркнуть, что эта односторонность не содержала в себе оправдания равнодушного безучастия к чужому страданию. Толстой не знал подлинных путей для переделки мира и предлагал наивные, утопические пути, но он видел зло и по-своему звал к уничтожению зла. Иначе нельзя понять, откуда же возникало его стремление «найти настоящую причину бедствий масс»¹ и как он мог «отразить наболевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого»².

И у Марка Аврелия «уразумение» высшего блага не являлось пассивно-познавательным созерцанием (как у Рагина); оно предполагало нравственную тревогу. Иначе сказать, в его моральном идеале присутствовала своя деятельная сторона. И для понимания того, почему Чехов, хотя бы на время, тяготел к его философии, этой стороны дела никак нельзя упускать из виду.

В книге Марка Аврелия, которую Чехов столь тщательно изучал и которую рекомендовал своим друзьям³, всюду 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 участия. *Общее благо* — вот чего ты должен желать»... «Разумные существа призваны *служить*, а никак не вредить *друг другу*»... «Величайшее благо... не уставая *делать добро другим* как высшее благо для самого себя»... «Чело-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3, т. XIV, стр. 405

² Там же, т. XII, стр. 334

³ «Размышления Марка Аврелия Антонина.» Перевод кн. Л. Урусова, Тула, 1882. Экземпляр этой книги с большим количеством пометок, сделанных рукою Чехова, находился в личной библиотеке Чехова. С. Д. Балухатый, Библиотека Чехова, Сборник «Чехов и его среда», Л., 1930, стр. 319—322. Рекомендацию книги см. в письме Чехова к А. П. Ленскому, 9 апреля 1889 г., «Письма А. П. Чехова», т. 2, стр. 354.

рек 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; спокойствие и справедливость во всем, что исходит от тебя для содействия общему благу...»

Призыв к терпению в переисесении собственных страданий у Марка Аврелия имеет совсем не тот смысл, что у Рагина.

Рагин, отстаивая стремление «быть всегда довольным и ничему не удивляться», цитирует слова Марка Аврелия, и эта цитата дает комментаторам главное основание к тому, чтобы их отождествить. Но действительного сходства тут нет. Несколько одинаковых слов у того и другого в общем контексте имеют совершенно различное значение. Вот слова Рагина: «Холод, как и вообще всякую боль, можно не чувствовать. Марк Аврелий сказал: «Боль есть живое представление о боли: сделай усилие воли, чтобы изменить это представление, откинь его, перестань жаловаться, и боль исчезнет». Это справедливо. Мудрец или попросту мыслящий, вдумчивый человек отличается тем, что презирает страдание; он всегда доволен и ничему не удивляется».

Действительно, слова «боль есть... представление о боли» у Марка Аврелия имеются, но речь у него идет совсем не о том, о чем говорит Рагин. Для Марка Аврелия преодоление боли необходимо не для того, чтобы «быть всегда довольным и ничему не удивляться», а для того, чтобы боль не вносила в общение с людьми никакого раздражения и не мешала служению общему благу. Вот слова Марка Аврелия: «Боль не властна вредить разуму, заглушать сознанием и мешать служению общему долгу. 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 незаметно делают человека раздражительным, например, когда тебя одолевает сон, мучает жар, или отвращение к чему-либо»... И далее Марк Аврелий предупреждает, чтобы человек в выполнении своих главных целей — «помогать себе подобным» и «делать добро» — не был «побежден страданием», не «поддавался раздражению» и «не терял самообладания».

2.

Важно знать, что именно воспринимал Чехов от Толстого, когда был к нему наиболее близок. Видел ли Чехов в Толстом его действительную тревожную сторону или искал «самоуспокоения»?

Тут сомнений быть не может. В рассказах 1887 года: «Нищий», «Встреча», «Казак» говорится о задачах и способах выполнения «добра» и исправления зла в отношениях между людьми. А в рассказе «Хорошие люди» (1886) Чехов осудил тех публицистов — противников Толстого, которые, упрощая свою полемическую задачу, передавали учение Толстого искаженно, как призыв к полному моральному безразличию и полному бездействию¹. Сестра героя этого рассказа спрашивает его: «Что значит непротивление злу?» — Тот отвечает: «Непротивление злу выражает безучастное отношение ко всему, что в сфере нравственного именуется злом». Сестра не удовлетворяется таким ответом и сама говорит о «непротивлении», как о своеобразном способе борьбы: «Очень может быть, — говорит она, — что в борьбе со злом мы имеем право действовать не силой, а тем, что противоположно силе» и пр. Рассказ, как известно, заканчивается тем, что сестра покидает брата и уезжает вскую губернию «ослу 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 несколько раз меняло свое значение: то оно выступало как безучастие и пассивность, то как равнодушие камня, или малодушное смирение раба перед силой, то как попустительство, то как пособничество. Основная мысль мелькала, как разноцветный огонь маяка...».

Все это говорит о том, что Чехов этическую проповедь Толстого не отождествлял с призывами к безучастию; и если соблазнялся его моралью, то именно в той ее стороне, которая манила к исправлению существующего зла. Непонятию, как же он мог эту проповедь представить в лице Рагина, который совсем ничего не хочет исправлять.

По тем же основаниям непонятию 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 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 распространи-

¹ От подобных оппонентов сам Толстой оборонялся в рассказе «Три критичи» (1895).

ли 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 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»¹. И сам Толстой писал вскоре И. И. Горбунову: «Какая хорошая вещь Чехова «Палата № 6»². В январе 1893 г. В. Г. Чертков в письме к Чехову настойчиво просит представить повесть для их издательства. «Позвольте же и нам принять участие в содействии тому широкому распространению этого произведения, на какое оно напрашивается в виду общечеловечности, важности и современности ее 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»³. 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»⁴.

Во всем этом нельзя не видеть подтверждения того, что «Палата № 6» не только не противоречила учению Толстого, но помогла ему.

Полемика в «Палате № 6» Чеховым велась не с Толстым.

3.

Философия Рагина ближе всего наводит на 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 лени и бегства от борьбы⁵. 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

¹ Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 26 ноября 1892 года.

² Письмо Л. Н. Толстого к И. И. Горбунову-Посадову, 24 декабря 1892 года.

³ Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 15 января 1893 года.

⁴ Письмо В. Черткова к А. П. Чехову, 20 января 1893 года.

⁵ 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.

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 ни сколько не изменилась. Значит, все вздор и суета, и разницы между лучшею венскою клинкой 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 не облекалась наша жизнь, элементы ее всегда одни и те же, а потому и сама она в существенных чертах всюду одинакова, протекает ли она в лагере, 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 *п о з н а в а т ь*»... «В себе самом он (человек интеллекта. — *А. С.*) имеет источник высших наслаждений. Только сам 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»... «Наша задача — 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 пр.).

Для Рагина и шопенгауэровцев одинаково специфично сочетание пессимизма с призывами к *интеллектуальной* созерцательности, как единственно возможному источнику чистого «наслаждения». Ни у Толстого, ни у стойков ничего подобного нет.

С другой стороны, возражения против рагинского квиэтизма 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) не знал, не имел понятия о боли, значит он не виноват, но *совесть*, такая же неговорчивая 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 разнообразия 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 знало себя и ужаснулось». Так говорит Громов. Но так же говорит и Рагин (см. его разговоры с Михаилом Аверьянычем), и ужас его в том, что он только в сумасшедшем Громе нашел для себя первого собеседника.

Суд и критика Чехова в «Палате № 6» направляется не столько на лицо Рагина, как носителя дурных идей, сколько на те условия жизни, которые приводят к таким идеям и настроениям. Пессимизм, унылые мысли, унылые чувства Чеховым всегда рассматривались преимущественно как симптом болезни, корнями своими уходящей в условия общей жизненной духоты и дикости («Иванов», «Скучная история», «Три года», «Ионыч» и др.). И в повести

«Палата № 6» Чехов имел в виду не только теоретическую проблему о неправоте безучастного отношения к жизни, но и проблему социально-генетическую — о социальных источниках, вызывающих и питающих подобное отношение.

Мысли Рагина осуждаются, осуждается в нем и морально-эгоистическая подоснова этих мыслей, но более всего осуждается жизнь, жертвой которой он стал, жизнь, потушившая в нем желания, закрывшая перед ним духовные горизонты, оставившая его, честного и доброго человека, одиноким и бессильным среди пошлости, грубости и моральной нечистоты. Поэтому Рагин во всех подробностях повести выступает не только как обличаемое лицо, но и как фигура трагическая. Вина его в том, что он оказался слаб, и как Громов, был раздавлен жизнью. «...И как не философствовать этой мелюзге, если она не удовлетворена, — говорит он Громову. — Умному, образованному, гордому, свободолюбивому человеку, подобно божью, нет другого выхода, как идти лекарем в грязный, глупый городишко, и всю жизнь банки, пиявки, горчишники! Шарлаганство, 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.

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 Полозновым и доктором Благово вся правда оказывается на стороне доктора, что в итоге повести все стремления Мисаила снимаются и что Чехов полностью солидаризуется с доктором и Машей¹ — такие суждения нельзя признать справедливыми.

В литературе по Чехову вопрос об отношении его к идеям Толстого решается преимущественно ссылкой на слова самого Чехова в письме к А. С. Суворину 27 марта 1894 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 мужни́кая кровь и меня не удивит мужи́цкими добродетелями. Я

¹ Ю. Соболев, Чехов, М., 1934, стр. 264.

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 уминых 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 папиюотках. 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»¹.

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 г.).

Между тем в вышеприведенных словах Чехов говорит не о всей совокупности идей Толстого, а лишь об отношении к культуре («мужичьи добродетели», «портянки», «электричество», «пар», «лапти» и пр.). 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»².

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»³.

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 чело-

¹ Письмо А. П. Чехова к А. С. Суворину, 27 марта 1894 года, «Письма А. П. Чехова», т. IV, стр. 292—293.

² «Письма к близким», издание М. О. Меньшикова 1904, стр. 440.

³ Письмо Чехова к М. О. Меньшикову, 28 января 1900 года, Сборник «А. П. Чехов», Л., 1925, стр. 125.

веческие будни, в сферу наиболее привычного, ежедневного и потому мало заметного, когда нравственная холодность и несправедливость совершается без борьбы, без намерения, без понимания ее значения, без всякого учета ее возможных следствий, на ходу, по автоматической привычке, в силу простого невнимания к внутреннему миру человека и нежелания его понять. Эта тема отчасти присутствовала уже в пьесе «Иванов» (1887—1888). В развернутом виде она лежит в основе следующей пьесы «Леший» (1888—1889). В этой же теме написан главный эпизод повести «Огни» (1888), рассказ «Припадок» (1888). Звучит она и в «Скучной истории», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека» и др.

Говоря о «Скучной истории», Чехов писал А. Плещееву: «Мой герой — и эта одна из его главных черт — слишком бесечно отворачивается 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 людские идейные теории, стремившиеся оправдать удаление от морального внимания к человеку (Аианьев в «Огнях», Орлов в «Рассказе неизвестного человека», Лаевский в «Дуэли», Рагин в «Палате № 6»).

6.

С той же точки зрения Чехов подходит к действительности и в повести «Моя жизнь».

Нравственная слепота, какая здесь описывается, дикость, грубость, моральное рутинерство и бессмысленное озорство, деспотизм привычек, обман и откровенное насилие — вся эта картина, сотканная из микроскопических деталей и составляющая общий фон повести, целостно проникнута мыслью о том, насколько самый обычный обиход жизни преступно лишен необходимого морального внимания к человеку. «Главное, — говорит Мисаил, — что больше всего поражало меня в моем новом положении, это совершенное отсутствие справедливости, именно то самое, что у народа определяется словами: «бога забыли».

На этом грунте общего зла выступает история личной драмы Мисаила и его сестры Клеопатры. Здесь открывается полемическая направленность повести. Доктор Благово и Маша Должикова в какой-то мере являются идейными антагонистами Мисаила. Каждый из них высказывает свою теорию жизни.

Мисаил явно связан с идеями Толстого. Он близок к теории Толстого не только тем, что ушел из интеллигентного дома и занимается физическим трудом, но и тем, что главным положитель-

ным 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 Батия, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным. Такой порядок прекрасно ужигается 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 уточенные 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 — и сильные и слабые, богатые и бедные, равномерно участвовали в борьбе за существование, каждый сам за себя, а в этом отношении нет лучшего нивелирующего средства, как физический труд, в качестве общей, для всех обязательной повинности».

Такому взгляду противопоставлена точка зрения доктора Благово. По мнению доктора, «счастье будущего только в знании». Поэтому впереди всего должна находиться наука. В представлении о прогрессе нравственную сторону доктор совсем исключает. Прогресс ему мыслится как бесконечное движение «цивилизации», «культуры», куда бы она ни вела. «Я иду по лестнице, которая называется прогрессом, цивилизацией, культурой, иду и иду, не зная определенно, куда иду, но, право, ради одной этой чудесной лестницы стоит жить»...

Нравственные задачи для прогресса доктор считает слишком маловажными и не соответствующими высокому предназначению человеческого гения. «Вы знаете, — говорит он Мисаилу, — ради чего вы живете, — ради того, чтобы одни не порабощали других, чтобы художник и тот, кто растирает для него краски, обедали одинаково. Но ведь это мешанская, 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 битие щепня и окраску крыш, то это может угрожать прогрессу серьезной опасностью».

Эти две точки зрения, столь ясно и резко противопоставленные друг другу, получают в повести свою оценку.

Признание облагораживающего и возвышающего значения науки отмечается фактом благотворного влияния, какое оказывает доктор Благово на Клеопатру и на самого Мисаила. «Видясь с ним и перечитывая книги, какие он давал мне, я стал 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 определены и не имели бы в себе ничего смутного».

Однако научный прогресс, не одухотворенный целями нравственного порядка, Чехов считает делом бесплодным и даже вредным. В теоретических рассуждениях доктора о назначении науки Чехов видит одну из разновидностей того морального, эгистического самоукрывательства, которое изображалось им в повести «Огни», в «Дуэли», в «Рассказе неизвестного человека», в повести «Палата № 6». «У нас идеи — идеями, — комментирует доктор Мисаил, — но если бы теперь в конце XIX века, можно было взвалить на рабочих еще также наши самые неприятные физиологические отправления, то мы звалили 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 настроя 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 ряд тех, кто ходит по крови.

7.

Как образ Рагина в «Палате № 6», так и образ доктора Благово в свою пору имел прямое полемическое применение. Как и там, Чехов и в этом случае исходил из некоторого комплекса идей, бродивших тогда в кругах буржуазной интеллигенции.

Мысль о законности и естественности для привилегированных пользоваться своими привилегиями, а для массы оставаться на положении исполнителей грубых и низких функций в буржуазной науке была не новой. Идеологи давно ссылались на разумную целесообразность беречь «утонченных людей» и, освобождая их от тягот, давать им возможность «беспрепятственно следовать своему призванию»¹.

С середины XIX 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. Коита 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 пр. — 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 проф. В. А. Варнером на темы о вырождении, о праве сильного, о подборе и т. д., легшие в основу философии фон Корена в «Дуэли»².

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 пр.).

В повести «Моя жизнь» во взглядах доктора Благово идея о естественном неравенстве людей сочетается с особым культом науки и ее деятелей. Мысль о «великом иксе», который когда-то через науку откроется человечеству, пренебрежение к нуждам «толпы», равнодушие к общественному неравенству, где одни «насекомые» неизбежно будут поработать других, — все это находит наиболее близкие аналогии во взглядах Ренана (*La reforme intellectuelle et morale; Dialogues et fragments philosophiques*)³.

«Высшая цель жизни человечества, — пишет Ренан, — заключается вовсе не в счастье и не в честности людей, а в том, чтобы

¹ Дж. Таунсенд, Тратат о законе о бедных, 1786, цитируется К. Марксом в «Капитале». К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XVII, стр. 710.

² М. П. Чехов, Антон Чехов на каникулах, «Чеховский сборник», М., 1929, стр. 128.

³ О популярности идей Ренана свидетельствуют статьи Н. Михайловского «Что такое счастье?», «Отеч. записки», 1872, март, апрель; «Утопия Ренана и теория автономии личности», «Отеч. записки», 1878, август и сентябрь, ср. статьи Н. Страхова, 1872, 1885, 1892 года.

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 многим вести благородную жизнь».

«Нужно признать, что высшая культура принадлежит только одной части человечества, тогда как остальная часть является ее рабом и в подчинении»... «Цель, преследуемая миром, не только не требует уравнивания всех индивидуумов, но, наоборот, — творения божеств, высших существ, которых остальная часть сознательно или инстинктивно 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 человечества имеют знание и совесть¹. Реагировал на эту дискуссию и Г. К. Михайловский, справедливо подчеркнувший характерность для времен самой постановки вопроса: нужна ли совесть?². Чехов, учитывая или не учитывая эти статьи, в сущности, всей повестью «Моя жизнь» отвечал на этот вопрос: «нужна ли совесть?»

¹ О. Т. В. Литературные наблюдения, «Русская мысль», 1894, № 12; М. О. Меньшиков, «Совесть и знание», «Русская мысль», 1895, № 7; О. Т. В. Ответ М. О. Меньшикову, «Русская мысль», 1895, № 8.

² Н. К. Михайловский, Отклики, «Русское богатство», 1895, № 10.

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 приводило 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 пр., по контексту повести является лишь выражением ее новых настроений, нисущих самоуспокоительных оправданий. «Я пою и имею успех, — говорит она, — но это не увлечение, нет, это — моя пристань, моя келия, куда я теперь *ухожу на покой*»... Искусство для Маши явилось таким же способом самоотстранения, как для Рагина его философия, а для доктора Благово — наука. «Все проходит, — рассуждает она, — пройдет и жизнь, значит ничего не нужно. Или ну жно 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?»¹.

Ясно, что в нравственном отношении крестьяне поставлены в повести выше, чем такие представители культуры, как доктор Благово и Маша, не говоря уже об иных, какие имеются в повести.

¹ А. Дерман, Творческий портрет Чехова, М., 1939, стр. 213.

«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 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 прелесть Машы Должиковой, доктора Благово и даже тех любительских театральных представлений, которые были так приманчивы для Мисаила и для Редьки.

Идеал и счастье жизни, по Чехову, находится там, где человек живет высшей, духовной стороной своего существа.

Крестьяне, по условиям своего состояния, люди «с подавленным воображением, невежественные, с бедным, тусклым кругозором, все с одними и теми же мыслями о серой земле, о серых днях, о черном хлебе», такого счастья иметь не могут. В этой духовной бедности и состоит главная беда их положения¹.

Поэтому же в конце повести о Мисаиле, тоже лишенном духовных радостей, говорится с такою 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 пре-

¹ Ср. в «Доме с мезонином» (1896): «Весь ужас их положения в том, что им некогда о душе подумать, некогда вспомнить о своем образе и подобии; голод, холод, животный страх, масса труда, точно снеговые обвалы, загородили им все пути к духовной деятельности, именно к тому самому, что отличает человека от животного и составляет единственное, ради чего стоит жить».

ступлости безучастного или невнимательного отношения человека к человеку, Чехов всюду оперирует теми же аргументами, как и Толстой, т. е. призывами к голосу совести и чувству справедливости. Там, где речь идет о содержании жизненного «счастья», Чехов, не отменяя нравственных требований, как одного и важнейших условий, предусматривает необходимость удовлетворения всего богатства духовных стремлений человека, всей сферы общественной культуры, красоты, науки и искусства.

В этой связи становится ясным, какое отношение к Толстому имеет рассказ «Крыжовник» (1898), который по недоразумению тоже считают произведением антитолстовским, предполагая, очевидно, что в Чимше-Гималайском с его крыжовником Чехов изображал последователя идей Толстого. Недоразумение вызвано вербальным совпадением. «Человеку нужно не три аршина земли»... Но у Толстого и у Чехова эти «три аршина земли» имеют совершенно различный смысл. Мысль, высказанная Толстым в рассказе «Много ли человеку земли нужно», в рассказе Чехова не затрагивается. Толстой своим рассказом борется против жадности, Чехов борется против обывательской успокоенности. Причем у того и другого борьба ведется во имя выполнения нравственных задач. Чехов в рассказе выполняет ту роль «человека с молоточком», которую выполнял Толстой, т. е. роль будителя совести: «Не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, добры, не уставайте делать добро... Если есть в жизни смысл и цель, то смысл и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»

Кто это говорит? Толстой или Чехов? Трудно определить.

10.

Совпадение у Чехова с Толстым происходит в том, что в проповеди Толстого имело прогрессивный смысл. У Чехова нет защиты ни абсолютного воздержания, ни абсолютной нищеты, ни абсолютного непротивления злу насилием, нет изгнания науки и искусства и нет религиозной метафизики. Но все, что в толстовской морали было страдающего о несовершенстве нашей действительности, что было выражением укора за угнетаемого, что вызывало к чувству справедливости, что потрясало зло и ложь угнетательских отношений, что вызывало мечту о здоровом чувстве нравственной искренности и внутренней свободы, что восставало против всякого лицемерия и в заснувших душах будило стыд и желание новой социальной правды, — все это сохранилось и у Чехова.

Чехов не был ригористом, но его нравственная взыскательность к человеку и к обществу несомненна. И в этом отношении Чехов был всегда вместе с Толстым. Одна нравственность, по Чехову, не составляет счастья, но и без нее оно невозможно. Для его идеала нет совершенства без науки и красоты, но нет его и без душевного благородства, без великодушия, без социальной справедливости.

Осознавая то, что в человеке можно назвать прекрасным, Чехов непременно включал сюда и его способность быть бескорыстно отзывчивым. Изъятия и исправления, какие делались Чеховым в этическом учении Толстого, совсем не касались главного: его исходной нравственной тревоги, осуществлявшей их во многом общий суд над жизнью.

Полемика Чехова в повестях «Палата № 6» и «Моя жизнь» в основном направлялась не против Толстого, а против антидемократических настроений, поддерживаемых интеллектуально-гедонистическими теориями Шопенгауэра и Ренана.

К ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ ПЬЕС А. П. ЧЕХОВА¹

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 В. И. Немирович-Данченко заметили наиболее существенный принцип в драматическом движении чеховских пьес, так называемое «подводное течение»². Они раскрыли за внешне-бытовыми эпизодами и деталями присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока и все усиливая своих творческо-сценических исканий справедливо направили к тому, чтобы сделать этот эмоциональный поток наиболее ощутимым для зрителя. Новая заражающая сила пьес Чехова стала очевидной.

Тогда в критике перестали говорить о драматургической неумелости Чехова. С «отсутствием действия» в его пьесах примирились, как с их специфической особенностью, определили пьесы Чехова как особую «драму настроения» и на этом все вопросы на

¹ «Ученые записки Саратовского госуниверситета», т. XX, 1948.

² В. И. Немирович-Данченко, Предисловие «От редактора» к кн. Н. Эфроса «Три сестры» в постановке Московского художественного театра, П., 1919, стр. 10.

время казались решенными. Лишь у немногих осталась оглядка на привычные «драматургические законы», и они продолжали говорить о «рыхлости», о «расплывчатости чеховского сценария»¹, ставя это Чехову в слабый упрек. Но теперь этот упрек уже не носил характера недовольства или недоброжелательства. Чехову это «простили». Характеристика пьес Чехова во всех статьях теперь наполнялась перечнем всего того, что содействует «настройке» элементы лирической окраски в речах действующих лиц, звуковое сопровождение, паузы и пр.

В более поздних специальных работах с разной степенью полноты и в разной систематизации перечислялись и описывались по преимуществу те же приемы и особенности (Юрьев, Григорьев, Балухатый).

Особенно много в изучении драматургии Чехова было сделано С. Д. Балухатым. В двух книгах и в нескольких отдельных этюдах С. Д. Балухатый проследил историю написания и первых постановок каждой пьесы, собрал большой материал, характеризующий отношение самого Чехова к своей деятельности, как драматурга, и отношение к его пьесам со стороны критики и публики. С. Д. Балухатым тщательно описано построение каждой пьесы с последовательным обозначением процесса постепенного формирования тех особенностей и приемов, которые составляют специфику чеховских пьес. Все это много помогает изучению драматургии Чехова.

К сожалению, и у С. Д. Балухатого все особенности драматургического строения пьес Чехова представлены лишь описательно. Вопрос о связях формы и содержания в пьесах Чехова остается совсем не освещенным.

Остается неясным, в чем состояло то новое отношение к действительности, которое потребовало новых форм для своего выражения, какая идейно-творческая сила влекла Чехова к созданию именно данного комплекса драматургических особенностей, что побуждало Чехова вырабатывать новые способы драматургического движения, почему бытовая реальность в его пьесах занимает такое большое и свободное место, почему он уничтожает сюжетную скрепленность и заменяет ее эпизодически не связанными сценами, почему он меняет все формы диалоговедения, а главное — чем вызвано, что все эти 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 при этом мало конкретный смысл. Правда, в таком обозначении находят себе функциональное объяснение такие элементы, как звуковое сопровождение, паузы и т. п. Но почему для целей ли-

¹ Ю. Соболев, Чехов, М., 1934, стр. 241

ризма надо было изгонять сюжетную связанность сцен, почему для «драмы настроений» надо было прибегнуть к косвенному, а не прямому выражению переживаний и настроений и т. п.? Если речь идет о «лиризме» или «настроениях» вообще с прибавлением того лишь, что этот лиризм имеет минорный, грустный характер, то разве для его выражения непременно необходима бытовая рассеянность, отсутствие сюжетности и прочие чисто чеховские черты?

Очевидно, для ответа на подобные вопросы одного указания на лиризм и грустную настроенность чеховских пьес недостаточно. Надо войти в качественное содержание тех настроений, какие здесь даны. Иначе сказать, надо увидеть, с какими мыслями, идеями эти «настроения» связаны. Только тогда специфика чеховских форм откроется как специфика содержания, для выражения которого данные формы были единственными и незаменимыми.

Еще менее объясняет указание С. Д. Балухатого на то, что Чехов, создавая новый тип драмы, стремился к преодолению старого канона бытовой драмы. Справедливо, что Чехов был неудовлетворен «испытанной поэтикой» бытовой драмы, что он «стремился преодолеть бытовой драматургический схематизм» новыми «бытовыми же элементами и красками», «создать в театре иллюзию жизни» и «вместо прежней условной, типизации явлений и лиц построить новаторские формы драмы»¹. Но едва ли можно согласиться, что Чехов включает в драму «факты, поступки, интонации и темы» лишь потому, что они были «новые», «сильно впечатляющие» и на сцене еще не были «использованы», что только ради такой «новизны» Чехов «избегает ярких динамических моментов», упрощает фабульную канву и «схему сценически строго-мотивированного следования тем бытовой драмы» заменяет «планом как бы бессистемного соединения фактов и поступков»². 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»³.

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, т. е. 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 на-

¹ С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, Л., 1936, стр. 113.

² Там же

³ Там же, стр. 118 (подчеркнуто мною.—А. С.).

правленность Чехова, т. е. ту направленность, которая привела его к данной *системе* построения драмы. Списание 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, т. е. им владела какая-то мысль, где все это разнообразие ему представлялось в свете общего функционально-взаимно-определяющего единства. Каждая пьеса в пределах своих заданий, очевидно, служила выражением такого единства.

Своеобразие в построении драматического конфликта, бессюжетность, бытовизм, разорванность в следовании себе, 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, привычкой писать повести и рассказы и его неспособностью или нежеланием овладеть требованиями драматического жанра. В этом смысле высказывались не только газетные и театральные рецензенты, посторонние для Чехова и не знающие его, но и его прямые благожелатели (напр., А. Ленский, Вл. И. Немирович-Данченко).

Сам Чехов при написании своих пьес, по-видимому, испытывал наибольшее затруднение и смущение в том же отношении. Работая над «Лешим», он сам видел, что вместо драмы (в привычном смысле) у него получается что-то вроде повести «Леший» годится для романа, — писал он. — я это сам отлично знаю. Но для романа у меня нет силы... Маленькую повесть написать можно. Если бы я писал комедию «Леший», то имел бы на первом плане не актеров и не сцену, а литературность. Если бы пьеса имела литературное значение, то и на том спасибо»¹.

После «Лешего» Чехов надолго отошел от театра. Прошло семь лет. Чехов пишет «Чайку». Новая попытка опять делается

¹ Письмо А. С. Суворину, 24 октября 1888 года, «Письма А. П. Чехова», т. 2, стр. 197.

не в том направлении, чтобы отказаться от бытовых подробностей, а чтобы преодолеть кажущуюся несовместимость подобных подробностей с требованиями драматического жанра и добиться их сочетания. Чехов и теперь сознает, что «подробности» в новой пьесе присутствуют в непозволительной для привычной драмы дозе, но, видимо, отказаться от них не может. Работая над «Чайкой», он писал «Боюсь напутать и нагромождать подробностей, которые будут вредить ясности». И еще: «Пишу пьесу 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 новую пьесу, еще раз убеждаюсь, что я совсем не драматург»¹.

Все это говорит о том, что в драматических исканиях для Чехова какое-то воспроизведение сферы быта было неслучайным 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»².

«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»³.

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 поют, не едят, не волочатся и не говорят глупостей? Разве в его же пьесах люди приходят, уходят, обедают, разговаривают и притом только потому, что «так нужно автору», и несколько 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? Со-

¹ Письма А. С. Суворину, 21 октября и 21 ноября 1895 года, «Письма А. П. Чехова», т. 4, стр. 408, 422.

² Воспоминания Д. Городецкого, «Биржевые ведомости», 1904, № 364.

³ Воспоминания Арс. Г. (И. Я. Гурлянд), «Театр и искусство», 1904, № 28.

зиательные 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, т. е. 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, т. е. 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 оттеках в способах отбора и компонования материала, все же всюду, у каждого неизбежно в той или иной мере должен был присутствовать жизненный бытовой обиход, не только как рама, но и как тема, подлежащая ближайшему воспроизведению. И едва ли можно указать какую-нибудь пьесу этого жанра, где не воспроизводились бы моменты самого обычного обихода, где, в частности, не пили бы чаю, не выпивали и не закусывали и не вели бы вполне «обычных» разговоры.

Чехов, конечно, об этом знал. Очевидно, когда он говорил о необходимости бытовой обыденности в драматическом воспроизведении жизни, он имел в виду какую-то иную замеченную им реальность, не похожую на то, что он видел у своих предшественников.

В чем же состояла разница?

3.

Одною из особенностей дочеховской бытовой драмы является поглощенность и заслоненность быта событиями. Будничное, как наиболее постоянное, нормально-обиходное и привычное, здесь почти отсутствует. Минуты ровного, нейтрального течения жизни

бывают лишь в начале пьесы, как экспозиция и отправной момент к сложению события. В дальнейшем вся пьеса во всей ее диалогической ткани уходит в событие; ежедневно обиходное течение жизни отступает на дальний план и лишь кое-где упоминается и подразумевается.

В пьесах такого рода, как «Семейная картина», «Утро молодого человека», «Праздничный сон до обеда», где сценическая ситуация является лишь поводом к характеристическим описательным высказываниям действующих лиц, интригующих событий нет. Но эти пьесы не имеют законченности, они и для автора являлись лишь предварительными этюдами, эпизодическими жанровыми набросками и только. Что касается иного большинства пьес, сколь бы они ни были замедлены с виду нейтральными экспозиционными беседами, в них моменты видимого бытового спокойствия, в сущности, всегда предусматривают событие и устремлены к нему. Они или предваряют событие, осведомляя о его условиях, или комментируют его смысл, диалогически раскрывая в действующих лицах такие черты, без которых событие не могло бы произойти.

Событие, вторгаясь в жизнь как нечто исключительное, выводит людей из обычного самочувствия и, заполняя пьесу, вытесняет быт.

Кроме того, в прежней бытовой драме быт — это только игра, т. е. 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 отобраным 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 пр.). Смотря по теме пьесы, из сплошного бытового потока извлекаются (или создаются воображением) лишь такие эпизоды, которые могли бы служить иллюстрацией и выражением данной ирреалистической черты.

Отсюда возникала сосредоточенность бытового диалога вокруг какой-либо одной морально-показательной черты, воплощаемой в главном событии. Всякие иные детали быта, не имеющие прямого отношения к этой задаче, составляют лишь летучий аксессуар, по существу ненужный и легко опускаемый. Пестрые и ровные будни здесь почти отсутствуют.

4.

Совсем иное у Чехова. Чехов не ищет событий, он, наоборот, сосредоточен на воспроизведении того, что в быту является самым обыкновенным. В бытовом течении жизни, в обычном самочувствии, самом по себе, когда ничего не случается, Чехов увидел совершающуюся драму жизни. Мирное течение бытового обихода для Чехова является не просто «обстановкой» и не экспозиционным переходом к событиям, а самую сферу жизненной драмы, т. е. 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 5-я первого акта (Шабельский и Анна Петровна), очень многое во 2-м акте (гости на именинах Саши), первая, вторая, третья и четвертая сцены третьего действия с разговорами Лебедева, Шабельского и Боркина о политических событиях в Германии и Франции, о вкусных кушаньях и закусках, с последующим вторжением Косых с его карточной одержимостью, — все это прямого отношения к истории Иванова и Саши не имеет. В пьесе рядом с главной сюжетной линией всюду напоминает содержание наиболее постоянного и пестрого наполнения жизни.

В «Лешем» эта ошутимость внешне будничной, длительной, постоянной, повторной и обычной атмосферы, рассеянной по нейтральным бытовым мелочам, выступает уже совсем отчетливо. Событие (бегство Елены Андреевны) ставится на положение частичного эпизода. Главное и количественно преобладающее

полотно пьесы целиком заполняется буднями, когда нет особой волевой заинтересованности событием, общим для всех.

В «Чайке» наиболее заметны события, происходящие с Треплевым. Но на этом, наиболее видном стержне пьесы не сосредоточивается целиком. В самостоятельном и независимом аспекте раскрывается свой порыв у Нины Заречной, жизнь Тригорина. Аркадиной, тоскующая любовь Маши Шамраевой, незадачливая жизнь Медведенко, скучающий Дорн и по-своему страдающий Сорин. Жизнь общая течет, всюду сохраняя свои общие формы. И каждый ее участник, со своим внутренним миром и со своим горем, здесь одинаково становится лишь частью некоего единого ансамбля.

В «Дяде Ване» и «Трех сестрах» событий еще меньше. В «Дяде Ване» наиболее выпукло поставлены отношения Войницкого к Елене Андреевне и Серебрякову, в «Трех сестрах» — отношения Маши и Вершинина, Ирины и Тузенбаха. Однако эти, наиболее заметные моменты не дают 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 «Вншневом саде» в центре стоит продажа усадьбы и связанные с этим волнения и страдания Раневской. Но с первого акта и до конца пьесы драма Раневской погружается в движущийся, неостанавливающийся процесс общего бытового обихода. С первых сцен уже показана и Варя со своими особыми заботами и тайной печалью, и Лопухин, озабоченный очередными делами на завтрашний день, и Епиходов, и Фирс, и Симеонов-Пыщик, и Дуняша со своим небольшим, но все же особым внутренним миром. И далее, на всем протяжении пьесы, вокруг Раневской не прекращаются общие для каждого свои озабоченные будни жизни¹.

При этом во всех пьесах носителями внутренне-конфликтного состояния являются не один, не два выделенных персонажа. Страдают все (кроме очень немногих, жестоких людей).

В «Чайке» мотив неразделенной, страдающей любви охватывает и Медведенко, и Машу Шамраеву, и Треплева, и Заречную, и Полину Андреевну. Причем все частные ситуации не связаны в общий узел, не сведены в общий концентр событий. Страдают обособленно, скрыто, и на людях все одинаково участвуют в общем обиходе жизни, составляя ее общий обычный тон.

В «Дяде Ване» состояние жизненной обманутости переживают все, кроме Серебрякова, не только Войницкий, но и Астров, и Соня, и Елена Андреевна, — каждый по-своему, соответственно своему положению и характеру. В «Трех сестрах» томление

¹ См. об этом в нашей статье «О единстве формы и содержания в «Вншневом саде» Чехова».

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 находится в кругу взаимного непонимания и все, каждый по-своему, переживают свою одинокую неустроенность. У других авторов так называемые второстепенные персонажи — лишь зрители, пособники, резонаторы и участники чужой драмы. У Чехова каждый носит в себе свою драму. Трагедия человеческая совершается на каждом шагу, у всех.

Сохраняемый аспект и тон бытовой общности в каждой пьесе сообщают происходящему характер давней и непрерывной длительности, привычной хроничности. Жизнь идет и напрасно сорится у всех давя, 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 тоном, в каком живет человек изо дня в день.

Прежний принцип ирреалистических бытовых сценических характеристик для целей Чехова оказался неприменимым.

Подбор бытовых линий и красок им осуществляется не по принципу их этико-тематического значения, а по принципу их значимости в общем эмоциональном содержании жизни.

Так как первое время этот принцип был непонятен, то казалось, что у Чехова эти детали иаславляются 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 пр., — и мы знаем, что сосредоточенность таких разговоров ясно вызвана темой, поставленной для всей пьесы в целом.

В «Доходном месте» будет идти речь о взяточничестве и о семейных нравах, которые толкают к нему, в «Грозе» о нравах дикого невежества и сурового семейного деспотизма, в «Воспитаннице» о беспомощности и беззащитности бедных девушек перед произволом своих покровителей, в «Красавце-мужчине» о легкомысленном пристрастии женщины к внешней привлекательности мужчин и пр.

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 Подхалюзинным 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 ее предметное содержание прямым образом соответствует тому, что происходит и произойдет с самим Большовым.

Но вот в «Трех сестрах» Чехова во 2-м действии Чебутыкин читает газету: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа»... Ни Цицикар, ни оспа никакого отношения не имеют ни к самому Чебутыкину, ни к кому другому и вообще ни к чему, что происходит и произойдет на сцене. Газетное сообщение, случайно попавшее на глаза, прочитанное без всякой связи со словами собеседников и в дальнейшем оставшееся без всякого отголоска, — зачем оно?

В 1-м 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 2-м 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 принцип, по которому происходит вовлечение и объединение этих, с виду не значащих мелочей.

Подобные диалоги и реплики в общем сценическом контексте у Чехова осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется.

Когда Чебутыкин, погруженный в газету, произносит: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа», — то эта ни к кому не обращенная фраза, конечно, не имеет никакого сообщающего смысла.

ла, 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 или черемша: мясо ли или растение вроде лука, — то этот летучий эпизод имеет значение не своей предметной 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 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 Войничского 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, какие после пережитого вернулись дядя Ваня и Соня.

Способы воспроизведения скуки жизни у Чехова создавались не сразу и менялись и усложнялись сообразно задачам каждой пьесы в их особенности.

В пьесе «Иванов», характеризуя окружающую Иванова и Сашу духовную нищету и пустоту, Чехов крупными пятнами вводит в диалог заведомо скучные разговоры между гостями Лебедева (2-е действие) или между гостями Иванова (начало 3-го действия). В первоначальных редакциях пьесы таких разговоров было больше и пустота их выступала еще обнаженнее. Перед Чеховым вставала опасность передавая атмосферу скуки, стать скучным и для зрителя. Эта опасность заставила поступиться некоторыми мотивами и эти эпизоды сократить¹.

Впоследствии Чехов впечатление бессодержательности и скуки в бытовом течении жизни передавал без особого выделения заведомо скучного и неинтересного, а лишь касаясь его и косвен-

¹ См. об этом в нашей статье «Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях».

но указывая на состояние скучающих путем удвоения жеста или интонации, вскрывающих 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)». И зритель чувствует не только состояние скучающей Маши, но и весь тон происходящей сцены среди привычного, многократно повторенного дня.

В «Дяде Ване», в финале 2-го 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 жизни, зная себе, идет и проходит.

Благодаря подобным сопоставлениям и соотношениям бытовая деталь у Чехова приобретает огромную эмоциональную емкость. За каждой деталью ощущается синтезирующее дыхание чувства жизни в целом¹.

6.

Откуда возникает конфликт? Кто и что составляет источник страдания?

Пока не входя в содержание и в своеобразное существо чеховского конфликта, формулируем его лишь как противоречие между данным и желанным, т. е. несоответствие между тем, что человек имеет и к чему он стремится. Кто же и что создает этот разрыв между желанным и реальным существованием человека?

В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении различных людских интересов и страстей. 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,

¹ В воспроизведении быта пьесы Чехова иногда сближали с пьесами Тургенева, особенно с «Месяцем в деревне». Правда, некоторую аналогию можно видеть, особенно в первом действии, в незначительности общего разговора, в перекрестной прерывистости реплик, в их общем спокойно-благодушном тоне (играют в карты, ждут обеда и пр.). Однако существо всех этих особенностей у Тургенева ничего не имеет близкого к Чехову. У Тургенева эти детали составляют только аксессуар, внешнюю обстановку. Никакого отношения к существу переживаний действующих лиц эти детали у Тургенева не имеют. Драматическая заинтересованность у Тургенева проходит вне их и мимо них. Природа драматического конфликта у Тургенева совсем иная.

злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда — борьба воли, борьба с препятствиями и всякие перипетии.

В основе драматического конфликта там всегда лежит какой-либо общественно-бытовой порок. Конфликт складывается из столкновения здоровых, честных и чистых человеческих желаний с темной, порочной или злой силой. Выновниками конфликта являются или непосредственные «домашние» угнетатели, которые своим деспотическим поведением портят, уродуют жизнь окружающих, или пришельцы, носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв ради достижения своих корыстных и бесчестных целей.

Страдающий драматизм падает на бедность, зависящую от богатых людей, или на младших бесправных членов семьи угнетателя: на дочь, воспитанницу, реже на сына или на жену. Жертвами обмана являются честно-доверчивые люди, преимущественно женщины, почему-либо привлечшие интересы обманщика и по побуждениям обманутых чувств оказавшиеся в его сетях.

К двум главным категориям действующих лиц (носители порока и их жертвы) добавляются пособники порока и разоблачители порока, защитники жертв. Остальные лица составляют дополнительный аксессуар, обслуживающий детали в движении пьесы. Все участники пьесы, в зависимости от ее содержания, представляют собою соответствующие «характеры» или «типы» с явной концентрацией определенной нравоописательной темы.

В результате получается известная целостность и ясность каждого лица в его внешней, сюжетной функции и в его идейно-тематическом значении.

Все лица находятся в очевидной связи в их сочувственном или враждебном участии в главном событии. И все лица взаимно соотносены в перспективе некоей единой характеристической или нравоописательной морализующей темы.

Менялись социальные отношения, менялись нравы, возникали новые пороки, ставились иные проблемы, по-разному разрешались самые разнообразные идейные задачи, преследовались разные злодеяния и защищались разные ценности, но в основной схеме тип бытовой драмы оставался тот же, потому что всюду сохранялась нравоописательная, наставительная, обличительная и разоблачительная цель.

В полной структурно-драматической однородности находятся многочисленные пьесы о всяких хищниках, прожигателях жизни, 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 жеиньба» 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 му

реца довольно простоты»), Зильбербах («Новейший оракул» А. Потехина), Кукук («В мутной воде» А. Потехина), Волинов («Выгодное предприятие» А. Потехина). Аналогичную роль играют обольстители-интеллигенты, моральные хищники: Мерич («Бедная ивеста»), 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 проникательные 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 (напр. Глумов у Островского, Баркалов в «Блажи» Невежина, Зильбербах, Кукук, Волинов у Потехина), но от этого общий конструктивный тип пьесы не утрачивается, а лишь усложняется.

В близком сходстве с пьесами об авантюристах-хищниках находятся пьесы, где в основе движения лежат какие-либо происки, плутни, интриги («Свои люди — сочтемся», «На бойком месте», «Тяжелые дни», «Сердце не камень» А. Островского, «Вакантное место» А. Потехина, «Подкопы» Писемского и др.). Исходная завязка здесь также создается преступным замыслом, который сначала имеет успех, а затем в ходе действия подвергается раскрытию. Сообразно взятым типологическим задачам начальные сцены строятся как демонстрация отправных намерений и ведущих качеств главных лиц. Последующие повороты в движении пьесы являются следствием постепенного разгадывания или раскрытия подлинных чувств и желаний до времени скрытых и понимаемых ошибочно. Морализующий смысл пьесы вытекает из самого факта разоблачения обмана.

Во множестве пьес порок действует не силой обмана, а силою прямого угнетения или дурного морального влияния, ведущего к разложению жизненного благополучия и гибели.

В таких пьесах уже в начальных сценах вместе с характеристикой общих проявлений обличаемого зла сразу обозначается какое-нибудь частное обстоятельство или случай, который обостряет желания, создает и обнажает у действующих лиц прямую, конкретно-определенную целеустремленность. В «Бедности — не порок» — любовь Мити и Любви Гордеевны, в «Грозе» — отъезд Тихона и любовь Катерины к Борису, в «Доходном месте» — женитьба Жадова и Белогубова и пр. Взятый случай

ставится в центр всей драматической конструкции как основной проявитель намеченных пьесой типических людских качеств и во всем дальнейшем движении пьесы остается единственным организующим ядром.

По содержанию эти центральные обстоятельства, составляющие сюжет пьесы, весьма различны. В связи с разными особенностями тематических, идейных и сценических требований ансамбль действующих лиц и их функции бесконечно варьируются. Однако при этом ни роль морализующей нравоописательной темы, ни централизованная функция главного события нисколько не теряются. Писатель намечает поразившее его зло в семейных нравах, в социальной жизни, в идейных течениях и пр. и соответственно своему пониманию вбирает в пьесу известный круг его проявлений: его источники, сферу его воздействия, гибельные последствия и пр.

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, Ап. 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, Чернышов, 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. Разъясняя, что богатство не составляет всего в жизни, что карточная игра вредна, что тиранист-во мужа преступно, что женское кокетство губительно и порочно, что не следует жениться или выходить замуж из-за денег и пр. (см. напр., Тимофеев «Правые и виноватые», Е. Полуботок «В чем сила», П. Боборыкин «Ребенок», А. Трофимов «В золотой клетке», И. Ге «Второй брак», И. Ладыженский «Под властью сердца» и др.).

Пропаганда добродетели осуществлялась примерами гибели эгоизма и моральной неустойчивости мужей и жен, а рядом выставлялись образцы идеальной безупречности (Северин «Супружеское счастье», «Наседка», Н. Рокшанин «Навстречу счастью», К. Назарьев «Два полюса», Тихонов «Лучи и тучи», Шпажинский «Все для себя», Нарский «А счастье было так возможно», Худеков «От безделья», В. Крылов «Баловень» и др.).

В некоторых пьесах Шпажинского, Невежина, Ладыженского и др. чувствуются явные претензии на психологическую углубленность. Поведение героев осложняется внутренними конфликтами. Зло жизни ставится в зависимость не от предвзятых пороков 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 Неклюева — увлекающая 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 пр.

Так или иначе всюду несчастье людей в источнике возводится или к корыстным притязаниям нечестных людей или к слепой ошибочности нравственных понятий. Пороки и добродетели ясно разграничены.

7.

У Чехова иначе. Исходный принцип критики действительности у Чехова совсем иной. Его первая зрелая пьеса «Иванов», разрешая общественно-типологическую задачу, в то же время была полемически направлена против предвзятого и поспешного суда над людьми.

Иванов совершает ряд поступков, по своей внешней видимости естественно вызывающих моральное возмущение. И Иванова все осуждают. Рядом с этим, путем двойного освещения Иванова, извне и изнутри, пьеса своим ходом предостерегает от привычных моральных оценок и призывает к более усложненному пониманию тех причин, мотивов и побуждений, какие владеют поведением человека.

Разъясняя смысл образа Львова, главного обвинителя Иванова, Чехов писал А. С. Суворину: «Он воспитался на романах Михайлова; в театре видел на сцене «новых людей», т. е. кулаков и сынов века сего, рисуемых новыми драматургами, «людей наживы» (Пропорьев, Охлябьев, Наварыгин и пр.). Он наматал себе это на ус и так сильно наматал, что, читая Рудина, непременно спрашивает себя: «Подлец Рудин, или нет?!» Литература и сцена так воспитали его, что он ко всякому лицу в жиз-

ни 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»¹

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 желая²

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 оправдал, никого не обвинил»³.

Во второй пьесе «Леший» Чехова опять занимала та же мысль. Пьеса воюет против невнимательного отношения людей друг к другу, против предвзятых ярлыков и штампов, которые побуждают осуждать людей без всяких действительных оснований. Все взаимные подозрения и обвинения, какие в конце концов привели к беде, в действительности оказались неверными. И все жалеют о своей ошибке (кроме Серебрякова, самого тупого и самодовольного из всех; в первой редакции пьесы и он раскаивается).

Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна.

В «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах», в «Вишневом 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 вино-

¹ Письмо А. С. Суворину, 30 декабря 1888 года, «Письма А. П. Чехова», т. 2, изд. 2, М., стр. 278.

² 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».

³ Письмо Ал. П. Чехову, 24 октября 1887 года, «Письма А. П. Чехова», т. 1, стр. 49.

ват, что Войничкий считал Серебрякова кумиром, заслуживающим жертвы всей жизни, а он оказался пустым человеком, и жизнь Войничкого 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.

С Это не значит, что у Чехова совсем нет суда над людьми, нет различения людских достоинств и недостатков, нет указания на человеческое поведение, как на источник дурного. Все это есть. Но зло у него действует без прямой волевой активности, а лишь как некий произвольный плод жизни (но оно все же зло). Даже в самых отрицательных действующих лицах у него на первый план выступает не их воля, а характер их чувств, какие им свойственны. Не их волей создается действие пьесы. Дурные люди здесь только ухудшают положение, плохое уже само по себе. А лучшие оказываются бессильными. Масса житейских обиходных мелочей опутывает человека, он в них барахтается и не может от них отбиться. А жизнь уходит безвозвратно и напрасно, непрерывно и незаметно подсовывая свое, чего людям не надо. Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы.

8.

В чем состоит содержание конфликтного состояния?

В общей форме оно выше было определено как противоречие между данным и желанным. Но в таком определении еще отсутствует чеховская специфика. Противоречие между данным и желанным имеется повсюду, на этом строится всякая пьеса. У Чехова фиксируется некая своя специфическая сфера желанного.

В прежней, дочеховской бытовой драме желанное намечается

в освобождении от того порока, который мешает жить. Каждой данной пьесой исправление жизни мыслится лишь в пределах тех границ, которые охватываются данным содержанием взятого зла. Жизненная судьба людей рассматривается только с той стороны, которая непосредственно подвержена вмешательству и воздействию данного порока. Индивидуальные желания действующих лиц целиком укладываются в эти границы. Снимается действие порока, и счастье устраивается. Разрушительные воздействия порока могут оказаться настолько глубокими, что восстановление «нормы» оказывается уже невозможным; тогда происходит катастрофа. Но то или иное устройство судьбы людей и в этих случаях остается в тех же тематических ограниченных пределах.

Так происходит во всех пьесах Островского. Едва ли тут нужны примеры. То же видим и у других драматургов, о каких была речь выше

Индивидуально-конфликтное состояние персонажей Чехова всегда отправляется тоже от какого-либо совершенно конкретного невыполненного или невыполнимого желания. В «Чайке» это тоска о неразделенной любви, о радости писательской или артистической славы. В «Дяде Ване» вместе с мотивом желанной, но неосуществимой любви (у Войницкого, у Сони, у Астрова, у Елены Андреевны) в главном фокусе выступает страдание от сознания невозвратно и безрадостно прожитой жизни. В «Трех сестрах» зовущее конкретное желание обозначено как стремление вырваться из провинции в Москву. В «Вишневом саде» ближайшие конкретные желания связаны с ожидаемой переменой в судьбе усадьбы.

Однако не трудно 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 стихи 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 какому-то иновым и светлым просторам.

Когда Нина Заречная стремится быть актрисой, с этим у нее соединяется представление о некоем высшем духовном счастье, какое простым смертным не дается и о котором грезит человек лишь откуда-то издали. Столь же многообразно и далеко зовущую грезу для Прозоровых составляет Москва. Что они получают в Москве, чем и как она наполнит их жизнь,— об этом нет речи. В фокусе пьесы находится само наличие душевной неуспокоенности, тревоги, чувства жизненной неполноты, порыв и ожидание чего-то лучшего. Конкретные формы, в каких выливается и сосредоточивается это желание, у разных лиц разные, у всякого свои. Всякий по-своему хочет и ждет хорошего. И у всякого по-своему выражается его внутренняя тревога и неудовлетворенность: у Тузенбаха иначе, чем у Вершинина, у Соленого еще иначе, у Андрея Прозорова опять иначе и т. д. Но у всех у них их частные желания соединяются с общим стремлением познать какой-то другой жизнью, и ощущение собственного частного неустройства является лишь поводом к ощущению общей серости и нескладности жизни.

В «Внешнем 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 изменилось 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, Анн.

На протяжении пьесы Чехов непрерывно держит эту перспективу возвышенных поэтических желаний. Эти желания не получают вполне точного обозначения, они не доведены до конца, они лишь намечены и звучат лишь как общая эмоциональная тоскующая тональность. Люди говорят и тоскуют о счастье, но о каком счастье, в каком содержании мыслится оно,— это остается невысказанным. Ясно только, что речь идет о жизни в целом.

Включение зрителя в эту возвышенную атмосферу желаний осуществляется разными путями. Этому служат и вещи, и звуки, и слова людей с виду о самом разном, но внутренне, по эмоциональному тону, очень близком и однозначном: о любви, о счастье, о природе, об искусстве, о прошедшей жизни и пр. Бывают и теоретические разговоры, но они чаще всего ничем не кончаются; оборванные, они быстро повисают в воздухе. Их значимость заключается не столько в теоретическом содержании,

сколько в просящем и томлящем чувстве, каким они вызваны. Они лишь симптомы общего для всех недовольства и порыва, может быть, не всегда, не вполне и не всеми одинаково осознанного.

Возвышенным желаньям противостоит жизнь в ее текущем сложении.

Рядом со смутным ощущением зовущего и общающего 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 первого действия давно уже не живут, а лишь терпят жизнь, не имеют счастья и лишь тоскуют и грустят о нем. В «Дяде Ване» то положение, в котором оказался Войницкий, образовалось давно и теперь при возникшем чувстве к Елене Андреевне получило лишь особое обострение. Астров давно грустно привык к скучно-холодному и изнуряющему следованию своих постоянных будней и уже хорошо знает о непоправимости и безнадежности своего состояния. Соня тоже томится давно. Сестры Прозоровы давно и привычно тоскуют о Москве. В «Вишневом саде» положение «не счастливого» существования тоже для каждого определилось самой жизнью уже давно.

Дальнейшее движение пьес состоит в перемежающемся мер

цании 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 Тригорным, становится актрисой) и затем обнажается их ошибочность: надежды оказываются ложными, счастья и там, в конце концов, не получилось. На сцене момент, хотя и мгновенный, хотя и иллюзорной радости отсутствует (любовь Заречной и Тригорина), а дается лишь итог — возврат к будничному страданию. Ложное счастливое возбуждение уже пережито, наступили будни терпения и с этими новыми печальными буднями Нина возвращается на сцену. Маша Шамраева из действия в действие каким-то новым шагом надеется преодолеть свое тоскующее состояние (выходит замуж опять вне сцены), но исправления нет, безрадостное состояние только отягощается, и ровные дни постоянной печали для нее не имеют конца.

В «Дяде Ване» событий почти нет. Чувство Войницкого к Елене Андреевне является лишь фактом окончательного прояснения и осознания безысходности и неоправимости его судьбы. Борьба 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 неоправимость своего положения, и его драма проходит в тонах улыбки и горькой иронии над самим собою. «Весь смысл и вся драма человека внутри, — говорит Чехов по поводу «Дяди Вани». — Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел, ведь, не драма, а случай»¹.

В «Трех сестрах» мечты сестер Прозоровых о Москве с каждым действием отодвигаются все дальше и дальше, и жизнь становится все тяжелей и беспросветней. И опять, как в «Чайке», моменты возбуждения от первоначального осуществления новых надежд происходят вне сцены, и уже после крушения иллюзий

¹ Л. Сулержицкий, Из воспоминаний о Чехове, Альманах «Шилевник», кн. 23, стр. 164.

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 это было новым и являлось каким-то исключением из привычного будничного настроения В сценической демонстрации берется опять состояние, когда новое положение уже стало будничным привычно серым, тягостным, когда стало ясным что произошедшие изменения нисколько не прибавили радости

Андрей женился на Наташе И опять на сцене нет события когда оно вновь, сценической разработке подвергается опять лишь его безрадостный результат, т е то состояние, когда иллюзии уже исчезли и наступила постылая будничная ровная длительность ненужно уходящей жизни

При этом и печальную сторону жизни Чехов берет не в момент первоначального горя, а в бытовом постоянстве Горькая мысль, горькое чувство, горе человеческое у Чехова взято не тогда, когда они новы, а тогда, когда они вошли уже внутрь стали принадлежностью длящегося привычного самочувствия и от других закрылись внешне обиходным бытовым поведением

В результате движение чеховского действия приобретает исключительную сложность В протекании общей жизни сохраняется тонус обыкновенности во всем строе и ходе для всех общего и привычного порядка жизни. Но в каждом лице при этом вскрывается свое страдание Отсюда в сценическом построении действия возникала столь характерная для Чехова множественность драматических линий, обилие тематических разрывов и интонационных изломов

Каждый участник ведет свою драму, но ни одна драма не останавливает общего потока жизни Внешне все остается «обыкновенным» Страдая своим особым страданием, каждый сохраняет общие привычные формы поведения, т е 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 иною, яркою, радостною, богатою светлыми чувствами. Жизнь пока остается малорадостной только для этого времени и только для этих пока еще слабых людей.

Каждая пьеса зовт к самоотверженному и деятельному созиданию новой жизни. Об этом говорит 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 неминувости этого переворота.

Двойное эмоциональное звучание в финале (грусть о настоящем и светлые обещания будущего) синтезирует итог того суда над действительностью, который осуществляется движением всей пьесы: нельзя мириться с тем, чтобы люди жили без радости, чтобы все, что имеется в человеке живого и поэтического, оставалось без всякого применения, бессильно умирало внутри, без выхода, в постоянной, скрытой и тоскующей печали; жизнь должна измениться, должна стать «прекрасной», надо строить такую жизнь, надо работать, «человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней».

11.

Все сказанное позволяет считать, что своеобразные особенности драматургии Чехова создавались в зависимости от особого содержания открытого им драматического конфликта, как принадлежности жизни его времени. Отсюда и надо искать объяснения этого своеобразия, как исторической принадлежности его эпохи. То обстоятельство, что Чехов обратил внимание именно на данный конфликт, было порождено состоянием общественной жизни, находившейся в его кругозоре.

В его пору, когда среди интеллигенции, в силу идейного бездорожья, господствовали интересы личного благополучия, когда в обстановке общественного упадка не было выхода к широким общественным задачам, когда побеждающей силой было узкое обывательство и мешанская успокоенность, в эту пору больше чем когда-нибудь должна была проявиться несостоятельность и тягостность замкнутого идейно-неоплодотворенного существования. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах сво-

его 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 индивидуальнo-интимной жизни. Отсюда и выступает в такие эпохи особенно заметно чувство одиночества, жизненной разрозненности и бессилия.

В мирных буднях жизни Чехов увидел постоянное присутствие этих больных противоречий. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее осязаемому выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Отсюда возникало то иное, что определяет и составляет в основном главное существо чеховской драматургии.

Не только в идейном, но и в структурном отношении в пьесах Чехова имеется много общего с его повестями и рассказами. Иначе и не могло быть при общности отправной точки зрения в восприятии и понимании жизни. Раскрытие этих аналогий позволит представить высказанные здесь наблюдения в большей полноте и законченности.

ПЬЕСА ЧЕХОВА «ИВАНОВ» В РАННИХ РЕДАКЦИЯХ ¹

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 г.: «Два раза был в театре Корша и оба раза Корш убедительно просил меня написать ему пьесу. Актеры уверяют, что я хорошо напишу пьесу, так как умею играть на нервах»². В начале октября пьеса была уже написана³. 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»⁴.

Сам Чехов вначале был, видимо, очень доволен своею пьесой, и он быстро ее продвинул для театральной постановки. «Пьеса у меня, — писал он брату, — вышла легкая, как перышко, без одной длинноты. Сюжет небывалый. Поставлю ее, вероятно, у Корша»...⁵. Вскоре Чехов уже сообщал брату об условиях, на каких пьеса была им передана в театр Корша для постановки на сцене⁶.

¹ «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. XII, 1948.

² «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 408.

³ Письмо А. П. Чехова к Н. М. Ежову, 5 октября 1887 года, «Октябрь», 1944, № 7—8, стр. 134; см. также письмо Александра П. Чехова к Ант. П. Чехову, 9 октября 1887 г., «Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова», М., 1939, стр. 177. Ср. недатированное письмо А. П. Чехова брату Александру Павловичу, «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 408.

⁴ «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 412. См. о том же в воспоминаниях Мих. П. Чехова («Антон Чехов и его сюжеты», М., 1923, стр. 40), в воспоминаниях П. Сергеевского (Литературные приложения к «Ниве», 1904, № 10, стр. 217—218) и в воспоминаниях И. Щеглова (Литературные приложения к «Ниве», 1905, № 6, стр. 245—246).

⁵ «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 409—410.

⁶ Там же, стр. 216.

О том же писал Чехов 27 окт. 1887 г. Н. М. Ежову: «условия с Коршем уже подписано. Иванова будет играть Давыдов, который, к великому моему удовольствию, в восторге от пьесы, признался за нее горячо и понял моего Иванова так, как именно хочу... Если верить таким судьям, как Давыдов, то писать пьесы 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»¹.

Впервые пьеса была поставлена на провинциальной сцене, в Саратове с Андреевым-Бурлаком в одной из главных ролей².

В московском театре Корша пьеса была поставлена 19 ноября 1887 г. в бенефис Н. В. Светлова, игравшего роль Боркина.

2.

В первой редакции уже вполне определились и идейная концепция пьесы и возникающее отсюда ее конструктивное своеобразие. Это своеобразие, в свою очередь, во многом объясняет характер тех откликов, какие последовали на пьесу со стороны публики и театральных рецензентов, и направление тех поправок и переделок, какие Чеховым делались в пьесе во второй редакции.

В прежней драматургии драматический конфликт строился из противоречий между действующими лицами, интересы и воля которых сталкивались во взаимном противоборстве. Источником несчастья или тяжелого драматического положения являлась нравственная порочность каких-либо лиц, мешающих благополучию остальных.

В составе действующих лиц всегда были налицо виновники и их жертвы. Виновниками были или домашние угнетатели, или пришедшие 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 воля³.

Метод критики действительности в пьесах Чехова совершенно иной.

В «Иванове» источником драматического положения героя (Иванова) является не какое-либо частное обстоятельство и отдельные люди, а вся действительность в целом. Иванова губит его «болезнь», причиной которой является общее сложение условий, притупивших его желания, сломивших его волю, погасивших в его душе безверие и чувство беспросветности. В бор-

¹ «Литература и искусство», 1944, № 29.

² См. Письма А. П. Чехова к М. В. Киселевой, «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 427 и «Письма А. П. Чехову его брата Александра П.», М., 1939, стр. 189.

³ См. об этом подробнее в статье «К вопросу о принципах построения пьес Чехова».

бе 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 ¹, 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 пр.), но это уже виновник без вины, так как бедствия и несчастья происходят не от его дурных намерений, а от таких чувств и настроений, в которых он «не властен».

И дело тут не только в том, что поступки и поведение Иванова оказываются генетически детерминированными. Объяснение причин нравственного состояния действующего лица бывало и раньше. У Островского, например, Юсов генетически объяснен в своей чиновничьей морали. Тем не менее дурно направленная воля, хотя бы и причинно-объясненная, у Юсова все же остается. Она и подвергается отрицательной оценке. У Иванова нет дурно направленной воли, у него нет плохих, морально-низких целей. Для Островского Юсов — это жизнью выработавшийся морально-порочный характер. Для Чехова Иванов не является морально-порочным, он жизненно негоден («болен»), но он, если выразиться языком Львова, не «подлец».

Драматическая коллизия в пьесе строится на понятии *невольной вины*.

Все движение пьесы разворачивается в двух планах: при нагнетании внешней, видимой виноватости героя, тут же рядом, в освещении этого героя изнутри (в словах его самого, в словах Саши, Анны Петровны), эта виновность снимается. Иванов совершает ряд поступков, дающих поводы к обвинениям его в моральной низости. Обвинения и подозрения нарастают и сейчас 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 Иванова 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

¹ Критика замечала, что в пьесе недостаточно убедительно показано то, что «утомило» Иванова; указывалось также и на неправомерность применения исключительно медицинской точки зрения в объяснении социальных явлений.

многочисленные поводы к обвинению Иванова в бесчестных сплетнях и пересудах. 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 пр.).

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 пр.). 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 пр. 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, т. е. объяснить положение причинами, выходящими за пределы индивидуальной волевой направленности. Виновник несчастья освещается как жертва той же действительности, и образ, воплощающий нечто жизненно-отрицательное, приобретает не обличительный, а трагический смысл.

Новую сторону драматической трактовки действительности в пьесе «Иванов» Чехов сам отметил в письме к Ал. П. Чехову: «Современные драматурги начинают свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами — пойдика, найди сны 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), никто ни обвинил, никто не оправдал...»¹

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 на-

¹ Письмо к Александру П. Чехову, 24 октября 1887 года, «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 419.

строенности лица и объективно-результативная значимость его поведения. То и другое в оценке может не совпадать. И оценочное отношение автора к действующему лицу оказывается неприятно 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 аплодисментошканья, и никогда в другое время им не приходилось слышать столько споров, какие видели и слышали они на моей пьесе»¹.

Рецензент «Нового времени» отмечал: «Буря аплодисментов, вызовов и шиканья — таким смешением похвал и протестов не дебютировал ни один из авторов последнего времени»².

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»³.

Содержание рецензий показывает, в чем состояло главное недоумение и смущение ценителей пьесы. Даже в наиболее сочувственных рецензиях вместе с бесспорным признанием авторского таланта сказывалось непонимание главного образа пьесы — Иванова. Смысл отдельных картин и ведущая идейная основа всей пьесы в целом оставались неясными и многими толковались совсем превратно.

Новое, усложненное освещение главного лица вызывало в критике недоумение. Рецензенты, привыкшие к упрощенным моральным оценкам, упрекали автора в неясности характера Иванова: положительное ли это лицо, или отрицательное?

Наиболее видный театральный критик С. Васильев писал о пьесе, как о выдающемся факте театральной жизни, выделяющемся сразу своею «свежестью» и «несомненной талантливостью автора». Критик находил в пьесе «много ошибок неопытности и неумения», «ио, — 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, — дождался разъяснения мне автором характера Иванова. Разъяснения этого не последовало»⁴.

¹ Письмо к Александру П. Чехову, 24 октября 1887 года, «Письма А. П. Чехова», т. I, стр. 433—434.

² «Новое время», 1887, № 4215.

³ М. П. Чехов, Чехов и его сюжеты, М., 1923, стр. 40.

⁴ «Московские ведомости», 1887, № 325.

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, добывает скандалом»¹. Другие критики, отождествляя автора с Ивановым, осуждали Чехова за то, что он лицом Иванова внушает публике безнравственные понятия. П. Кичеев видел в пьесе «бесшабашную клевету на идеалы своего времени» и «грубо-безнравственную, нагло-циническую путаницу понятий»². Критик «Русского курьера» говорил о «грубом незнании психологии», о «беспардонном лганье на человеческую природу» и пр.³.

4.

В конце 1888 года Чехов подверг пьесу переделке⁴.

Поводом к переделке была просьба режиссера петербургского Александринского театра Ф. А. Федорова-Юрковского представить «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 пошлю в Александринку»⁵. Несколько позднее, 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 пр. Если и теперь не поймут моего «Иванова», то брошу его в печь и напишу повесть «Довольно!». По-видимому, у Чехова с адреса том 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»⁶. 17 декабря тому же адресату Чехов писал об «Иванове»: «Выходит складно, но не сценично. Три первых акта ничего»⁷. 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»⁸.

При исправлении пьесы Чехов больше всего был занят разъ-

¹ «Новое время», 1887, № 4215.

² «Московский листок», 1887, № 325.

³ «Русский курьер», 1887, № 325.

⁴ Тексты пьесы по всем вариантам см. в XI томе Собрания сочинений Чехова, ГИХЛ, 1948.

⁵ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 189.

⁶ Там же, стр. 191.

⁷ Там же, стр. 251.

⁸ Там же, стр. 253.

яснением лица Иванова. Чехову важно было не допустить сочувствия к пессимизму Иванова и в то же время не делать Иванова морально виноватым.

В начале 6-го явления третьего действия был вставлен большой монолог Иванова (он остался в окончательном тексте). Монолог помещен рядом с тем местом, где Иванов, в разговоре с Лебедевым, в объяснение своего состояния, говорит об «утомлении», сравнивая себя с работником Семеном, взвалившим на себя непосильную ношу. Чтобы сочувствие к Иванову, как к «больному», раздавленному жизнью, не было принято за сочувствие к содержанию его пессимистических настроений, Чехов во вновь написанном монологе заставляет Иванова говорить в большей мере, чем прежде, о своей негодности, несостоятельности и непривлекательности: «Нехороший, жалкий и ничтожный я человек...» и пр. 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 пр., — но он не может справиться с собою. «Что же со мною? В какую пропасть толкаю я себя? Откуда во мне эта слабость?.. Не понимаю, не понимаю» и пр.

В последующей беседе Иванова с Сашей (явл. VII) самосуждение Иванова во 2 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, это моя психопатия, со всеми ее аксессуарами, может служить хорошим материалом только для смеха и больше ничего!» и пр. Этих слов в первой редакции не было. Не было здесь и особого объяснения возможности любви Сашки 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 4-го 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 пр.

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, 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 силе 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 отступает: «Бог тебе судья, Николай, не мне тебя судить, а только извини, мы уж не друзья. Иди себе с богом, куда хочешь. Не пойдем мы друг друга. Ступай...». Оскорбление, полученное от Львова, здесь является лишь последним ударом, завершающим положение, и без того уже не имевшее никакого выхода.

Считая Иванова правомерно отверженным, но не виноватым, Чехов считал 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 толгках...»

5.

Посылая пьесу А. С. Суворину для передачи в Александринский театр, Чехов писал: «Теперь г. Иванов много понятнее..» Очевидно, он был уверен, что прежних недоумений: «подлец» ли Иванов или не «подлец», — уже не будет. Но он ошибся. Недоумения опять возникли.

Если раньше критика склонялась к мысли, что Чехов во всем защищает Иванова, то теперь, наоборот, Суворин и актеры, читавшие пьесу, сочли, что автор вместе с доктором Львовым 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 вытанцовалась и о постановке ее не может быть и речи. Героев своих я понимаю так...» И далее Чехов подробно комментирует Иванова, Львова и Сашу. Письмо заканчивалось просьбой взять пьесу назад «Поправками и вставками ничего не поделаешь. Сашу можно вывести в конце, но в Иванове и Львове прибавить уже больше ничего не могу. Не умею. Если же и прибавлю что-нибудь, то чувствую, что еще больше испорчу»¹

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 приводить 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-го января, вместе с письмом к А. С. Суворину были посланы некоторые поправки и вставки. «Посылаю вам для передачи Федорову две вставки и одну поправку.. скажите ему, что будут еще поправки и вставки, но только в том случае, если мне пришлют копию моей пьесы... Попросите, чтобы посылаемые поправки имелись в виду при переписке ролей. Я 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». 8 января в письме к Ф. А. Юрковскому Чехов сообщал,

¹ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 273—282.

что он для М. Г. Савиной решил переделать роль Саши: «Когда я написал ее 1,5 года тому назад, то не придавал ей особого значения. Теперь же в виду чести, какую оказывает моей пьесе М. Г., я решил переделать эту роль коренным образом, и места-ми уже переделал так сильно, насколько позволяли это рамки пьесы». 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... Всдъ это не лишнее... Пишу, а сам трепещу над каждым словом, чтобы не испортить фигуры Иванова»¹.

15 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 Иваиова, палками!»². По-видимому, работа над переделкой пьесы к этому времени была закончена.

По этому, вновь переделанному тексту пьесы была поставлена на сцене Александринского театра 31 января 1889 года в присутствии автора.

6.

В новой (3-й) 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 6-м явлении 1-го действия в первой и второй редакции Иванов уезжал к Лебедевым без всяких объяснений. Его внутренние колебания отмечались лишь короткой паузой: «(идет, останавливается и думает). Нет, не могу (*уходит*)». Вместо этого, в исправленном тексте, в разговоре между Ивановым и Анной Петровной была представлена расширенная и эмоционально более убедительная мотивировка отъезда (см. оконч. текст пьесы).

В 7-м явлении 1-го 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 пр. (см. оконч. текст пьесы).

В 4-м явлении 2-го 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 под-леца пустит»... и пр.

¹ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 288, 289, 296, 298, 301.

² Там же, стр. 303

В 6-м явлении 2-го действия усилены слова Иванова, характеризующие его «тоску» и искреннее страдание.

В сцене появления в доме Лебедевых Ани Петровны и Львова в их диалог были введены детали, характеризующие Иванова — с положительной стороны и Львова — с отрицательной стороны (см. оконч. текст).

Переделка 7-го явления 3-го действия (Иванов и Саша), производившаяся, как говорил Чехов в письмах «для Савиной», ничего нового в характеристику Иванова и Саши не вносила. В диалоге между Ивановым и Сашей были добавлены несколько реплик шуточно-комического характера. В последующей переработке до напечатания текста эти добавления были сняты.

В четвертом действии опять не стало согласия Саши на отказ от свадьбы. Нет и охлаждения к нему со стороны Лебедева.

В последнем монологе Иванова смягчены выражения в его отрицательной самооценке, устранены слова об оправдании оскорбления, какое ему нанесено Львовым. Иванов теперь говорит почти исключительно об «утомлении» и его следствиях.

Этими переделками необходимое Чехову сложное соотношение между сочувственными и несочувственными элементами в оценках Иванова и Львова было достигнуто. После постановки пьесы в Александринском театре, Чехов, получавший по ее поводу много писем, в письме к А. С. Суворину высказал удовлетворение: «Все письма толкуют Иванова одинаково. Очевидно, поняли, чему я очень рад» (письмо 8.II-1889 г.)¹.

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 находятся вне всякой связи с Ивановым (о дороге, о выигрышных билетах, о процентных бумагах, о карточной игре, о женихах и молодых людях и пр.). В 3-м 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 пр.). В 4-м действии

¹ В критике недоумения все же продолжались.

«грать совсем обособленно выступает Косых, Бабакина, Шабельский и др

Все эти эпизоды в первоначальных редакциях, особенно в первой, занимали еще большее место. В последующих переработках они были сокращены, конечно, потому, что отягощали и заслоняли главное событие пьесы — движение отношений Иванова, Анны Петровны и Саши.

Эти отброшенные фрагменты позволяют видеть, что уже в «Иванове» намечалось то, что впоследствии выразилось в сюжетно конструктивной многолинейности всех пьес Чехова

Центральное событие в пьесах Чехова не занимает исключительного места, оно сопровождается целым рядом параллельных драматических линий, по своему содержанию аналогичных и составляющих для главной драмы ее тематические варианты. Драма происходит в быту как принадлежность обыкновенного будничного существования. Драматическая коллизия состоит в столкновении лучших человеческих качеств с тем, что в окружающей среде является наиболее обыкновенным. Отсюда возмущал во всякой пьесе Чехова особо широкий фон будничной обыкновенности¹.

В том же направлении проснулась 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, колюч. 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.»

У Боркина вторая (подлинная) сторона его существа в окончательном тексте осталась совсем не раскрытой. В первой ре-

¹ См. об этом в статьях «К вопросу о принципах построения пьес Чехова» и «О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» Чехова»

дакции легкомысленное и беспринципное прожектерство Боркина представлялось как искривление его инициативных и, по существу, ценных качеств, положительных по своей субъективной основе, но не имевших 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 (4-й акт первой редакции), в его словах звучит искренний пафос: «Господа, да пора же, наконец, сбросить с себя лень, апатию, иужно 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 пр.

Серьезная сторона в Боркине заслонена его шутовством и буффорством, 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, т. е. «болезнь» Иванова и все ее следствия. Чехов об этом писал А. С. Суврину: «Он в уезде. Люди — или пьяницы, или картежники, или такне, 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, больная жена... Уехать некуда. Поэтому каждую минуту его томит вопрос: куда деваться?»¹.

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.

¹ «Письма А. П. Чехова», т. II, стр. 276.

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 карикатуры обычного, «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. Обглощенные 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*). Как вас!.. Понимаете... Как вас (*конфузится*). — Дудкин. У нас в городе при складе есть собака, так ту зовут Кабыздох... — Бабакина. Как?

(Легкий смех. Зинаида Савишна встает... и т. д.)

Во второй редакции этот диалог был изменен. После вопроса Бабакиной: «Как?» и ответа первого гостя: «Каквас» — следует: «Барышня. Ничего тут нет смешного. 3 гость. Старый анекдот (*зевает*). Бабакина. А разве можно при дамах зевать? 3 гость. Pardon, mesdames, это я нечаянно» и т. д.

Легко заметить, что для целей пьесы анекдот о собаках был интересен тем, что он неинтересен, банален, скучен. Но с этой стороны его назначение не улавливалось, и он для зрителей и рецензентов казался лишним, не имеющим смысла. В последующих переработках пьесы анекдот был совсем снят.

В том же действии имел место эпизод, где Боркин пытается организовать танцы.

«Боркин (*кричит*). Музыка готова!..

(Дудкин приглашает Бабакину).

Бабакина. Нет, сегодня мне грех танцевать. В тот день у меня муж умер...

(Боркин и Егорушка играют польку. Граф затыкает уши и выходит на террасу. За ним идет Авдотья Назаровна. По движению Дудкина видно, что он убеждает Бабакину. Барышни просят первого гостя плясать, но он отказывается. Дудкин машет рукой и уходит в сад).

Боркин (оглядывается). Господа, что же это такое? (перестает играть). Отчего вы не танцуете?

Барышни. Кавалеров нет.

Боркин (встает). Этак, значит, у нас ничего не выйдет. В таком случае пойдемте фейерверки пускать, что ль.

Барышни (хлопают в ладоши). Фейерверки, фейерверки (бегут в сад).

Боркин (берет сверток и подает руку Бабакиной). Же 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 4-го акта на две картины. Одни явления были совсем опущены, другие, с мелкими композиционными и стилистическими изменениями, переставлены. Опущен диалог Дудкина и Косых о приданом. Изменена и сокращена сцена Бабакиной с Шабельским. Речи Боркина о конском заводе и его помолвке с Бабакиной были совсем сняты. Сняты были также все бытовые моменты, характеризовавшие грубо-пьяную обстановку свадебного веселья (песни Авдотьи Назаровны, пьяный Дудкин и пр.). В итоге почти весь текст явлений I—6 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 I акте он объясняет себя Львову, затем Анне Петровне. Во II действии в несколько новых, но аналогичных подробностях о том же он говорит Саше, потом Лебедеву. В III 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 IV акта Иванов пространно и интимно высказывается среди множества людей перед самым выстрелом (2 и 3 редакции пьесы). До напечатания пьесы Чехов устранил это не совсем естественное положение¹. Последний монолог Иванова был перенесен внутрь акта и слушателем его стал лишь один Лебедев.

Разнообразие лиц и поводов, где вполне однозначно высказывается Иванова, 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 7-е 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 незначущая деталь («на кухне «чижика» играют») здесь накладывается на эмоциональную восприимчивость скучающего лица, и это наложение дает и чувство будничных отстоявшихся форм жизни и звучание страдающей неудовлетворенности.

К такой редакции этого места Чехов пришел не сразу. Первоначально после слов Львова: «Не могу я сидеть» — сразу следовали слова Анны Петровны: «Доктор, у вас есть отец и мать». При новом пересмотре Чехов в словах Анны Петровны прибавил: «На кухне «чижика» играют. (Поет) «Чижик, чижик, где ты был? Под горою водку пил. (Пауза)». В последующем месте то-

¹ На это место обратил внимание Н. К. Михайловский, очевидно, читавший пьесу по литографированному изданию 1889 года. «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, Сочинения, т. VI, стр. 648.

то 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.

О ЕДИНСТВЕ ФОРМЫ И СОДЕРЖАНИЯ В «ВИШНЕВОМ САДЕ» А. П. ЧЕХОВА ¹

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 заболтался, 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» ². Они окончились неудачей. Было признано, что «самый текст пьесы не давал театру материала именно для того, чтобы поставить и сыграть «Вишневый сад» как веселую комедию» ³. 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 «Вишнево-

¹ «Ученые записки Саратовского пединститута», вып. VIII, 1946.

² Ю. Соболев, Новый Чехов, изд. «Библиотека «Огонька», 1925; Б. Сыромятников, Чехов в своих пьесах и на сцене, «Чеховский сборник», М., 1929, стр. 229—235.

³ Отзыв Ю. Соболева о новой постановке «Вишневого сада» в МХТ, «Известия ВЦИК», 1928, № 120, 25 мая.

го 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 называл «Чайка», где разворачивается тяжелая судьба Треплева, Нины Заречной, Маши Шамраевой, где финал завершается самоубийством Треплева. Первая пьеса «Иванов» названа драмой, однако Чехов называл ее и комедией, несмотря на то, что, меняя частности, она по всем редакциям оканчивалась смертью героя.

По свидетельству К. Станиславского, термин «драма» для Чехова не был безусловным даже применительно к «Трем сестрам», т. е. к пьесе, которую он сам называл «скучной», «тягучей» и с настроением, «как говорят, мрачней мрачного»¹.

В «Вишневом саде» комическая стихия представлена более сильно, чем в ~~каком-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». «Вышла у меня не драма, а комедия»². Сами по себе эти выражения показывают, что комедийность «Вишневого сада» в сознании Чехова вовсе не была совершенно бесспорной и исключительной.

В тех высказываниях, где Чехов касается отдельных деталей «Вишневого сада», тоже не видно, чтобы он, давая указания артистам, забывал написанный им текст. Чехов удивлялся, каким образом в «Вишневом 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 Пишик³.

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

¹ Письмо А. П. Чехова к М. П. Лилиной, 15 сентября 1903 года.

² Письмо к М. П. Алексеевой, 15 сентября 1903 года. Письмо к О. Л. Книппер, 21 октября 1903 года.

³ См. об этом Ю. Соболев, Чехов. Статьи, материалы, библиография, изд. «Федерация», М., 1930, стр. 122—123.

слезы, предполагает взволнованность различного характера и иногда лишь с легким оттенком грусти. Указание на слезы иногда соединяются 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 Аие 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 крайнее сдержанное прямое применение.

А кроме всего этого, напрасно слова Чехова в вышеуказанном письме, где он протестует против слез и плача, понимают в смысле требования совершенного устранения печальных и грустных чувств. Вовсе этого нет. Там речь идет не об устранении таких чувств, а лишь об оттенках в их внешнем выражении. Нужно продолжить чтение письма. После слов о том, что в пьесе нет «плачущих», Чехов пишет: «Часто у меня встречаются «сквозь слезы», но это показывает только *настроение* лиц, а не слезы»¹. 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 выразительность 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»². А в письме К. С. Станиславскому он поясняет: «Кладбища нет, оно было очень давно. *Две, три плиты*, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось»³. Опять речь идет об оттенке, но не об устранении. Эмоциональная тональность сохраняется, но остается лишь намеченной, обнаруженной лишь настолько, чтобы дать направление к известному эмоциональному восприятию происходящего, не поглощая при этом всех других оттенков и линий, которые должны здесь же проходить в общем звучании.

Наконец нужно вспомнить, что поправки и пожелания Чехо-

¹ «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 324 (подчеркнуто мною. — А. С.)

² То же письмо В. И. Немировичу-Данченко.

³ Письмо 23 ноября 1903 года, «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 336 (подчеркнуто мною. — А. С.).

ва, 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 разяснить: «Не то, не то, — повторял он, — жалобнее нужно, этак, как-то грустнее и мягче»¹.

IV акт Чеховым назван веселым². Там, действительно, много комизма (фокусы Шарлотты, промахи Епиходова, шампанское, выпитое Яшей, калоши Трофимова). Но это не отменяет грустного конца акта. Станиславский рассказывает, что Чехов похвалил его за исполнение роли Гаева в конце IV акта. Это как раз сцена прощания, т. е. такая сцена, которая, конечно, Станиславским проводилась в тонах драматических³.

М. П. Лилниа, исполнившая 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?»

И Чехов ответил: «Дорогая Мария Петровна! «Прощай, дом, прощай, старая жизнь» — Вы говорите именно так, как нужно»⁴.

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»⁵.

¹ Из бесед с К. С. Станиславским, «Театральная Россия», 1905, № 18, стр. 310.

² Письмо к О. Л. Книппер, 21 сентября 1903 года

³ К. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, 1929, стр. 469.

⁴ «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 365; С. Д. Балухатый, Чехов — драматург, стр. 251.

⁵ 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 излишнем смешном в постановке «Вишневого сада» в МХТ см. также в заметке Н. Николаева «У художественников», «Театр и искусство», 1904, № 9.

Смешное было, но дело заключалось, очевидно, не только в этом. Нужно было взять во всем какую-то свою меру, которая и не была осуществлена.

Неправильное представление о безотчетном отношении Чехова к тексту «Вишневого сада» явно повлияло и на решение вопроса о целостности этой пьесы.

По мнению Ю. Соболева, комический и драматический элементы в пьесе находятся в полиий 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 слоем¹.

Помимо явной механической упрощенности в понимании творческого процесса, такое предположение непримлемо 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 несовместимыми². Кроме того, Чехов Раневскую именовал «старухой» или «старой женщиной» одинаково как до написания «Вишневого сада», так и после³.

Но недоразумения в понимании «Вишневого сада» вызывались не только ложной мыслью о несоответствии между содержанием пьесы и высказываниями о ней со стороны самого Чехова. Те авторы, которые в своих суждениях опирались на текст пьесы, находили там материал для самых противоречивых суждений. В зависимости от того, на что устремлялось главное внимание критики, из разных элементов пьесы выделялась какая-либо одна сторона, и ее содержание распространялось на смысл пьесы в целом. Поэтому мы имеем такую большую пестроту мнений о социальном смысле «Вишневого сада».

Одни критики, обращая преимущественное внимание на социальные моменты в изображении Лопухина, считали этот образ наиболее близким для социальных симпатий самого Чехо-

¹ Ю. Соболев, Чехов, М., 1930, стр. 193; то же повторено в его же книге 1934 года, стр. 277.

² «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 328.

³ Сравните письма к В. Ф. Комиссаржевской от 27 января 1903 и от 6 января 1904 года, там же, стр. 275 и 346.

ва¹. Другие подчеркивали и выдвигали сочувственное изображение уходящего дворянства, утверждая, что «Вишневый сад» является «выражением феодально-дворянской романтики»². Третьи считают «наиболее симпатичным» персонажем для Чехова студента Трофимова³.

Пока речь идет об отдельных сторонах каждого из главных персонажей, во всех этих статьях говорится много справедливо, 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 перестрактровке других.

С. Д. Балухатый в последних работах⁴, 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 такой задачей Чехов не справился в силу промежуточности своего классового положения. «Чехов не освободился окончательно от эстетического очарования культурой вымирающего сословия» (230) и в то же время в нем сказалось «тяготение буржуазной демократии к создателям капиталистического прогресса» (231). Поэтому у него не было решительности в осуждении ни дворянства, ни буржуазии (смягченные образы Раневской и Лопухина). 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 из-за ним тяготела «старая манера», она «отложила в неизменном виде в ткани новой пьесы» (232) и «подчинила себе новый замысел автора» (233). В результате «Чехов дал не радикально новую форму, но, соединяя разнородные и разносмысловые начала, лишь наложил новое на старое» (273).

¹ С разной степенью полноты и аргументации эта точка зрения высказывалась В. Фриче в ст. А. П. Чехов. Биографический очерк. Собрание сочинений А. П. Чехова, т. I, ГИЗ, стр. 80. Ю. Добранов, Социология чеховских пьес, «Русский язык в сов. школе», 1930, № 3; К. Локс, Сопроводительная статья к изданию «Вишневого сада», ГИХЛ, М. — Л., 1932.

² В. Блюм, О чеховской драматургии, «Книга и революция», 1929, № 15—16, стр. 13.

³ И. Нусинов, За Чехова и против чеховщины, «Русский язык в сов. школе», 1929, стр. 12.

⁴ 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.

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 Лопухина — А. С.) полутона, в которых написана фигура Лопухина («Тонкие, нежные пальцы, как у артиста... тонкая, нежная душа»), — отражение не определившегося до конца отношения художника к своему герою»¹.

Таковы итоги изучения «Вишневого сада» к настоящему времени. Конечно, с такими итогами помириться нельзя. Против них восстает весь характер творчества Чехова и сам «Вишневый сад» как произведение величайшей художественной силы.

✓ Не отрицая наличия в пьесе тех «противоположностей», о каких говорила критика, мы вправе спросить: не было ли у Чехова общей мысли, которая включала бы в себя и двойственное освещение действующих лиц, и сложность сочетания различной эмоциональной тональности в общем движении пьесы? Видимые противоречия не охвачены ли более общим единством, где они получают целостный, разумно-дифференцированный смысл?

2.

Прежде всего обратим внимание на особенности драматического конфликта, развертывающегося между основными действующими лицами пьесы.

В «Вишневом саду» в полном соответствии с исторической действительностью дана социальная расстановка сталкивающихся сил: уходящее дворянство — Раневская и Гаев, поднимающаяся буржуазия — Лопухин, 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 Лопухина 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 Аин за Трофимовым, отклик

¹ В. Гольдинер, Темы и проблемы творчества Чехова, «Литературная учеба», 1940, кн. I, 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.

ее на призывы к труду и к новому будущему естественны для потомков разорившегося дворянства, потерявшего прежние устои жизни.

Основным поводом, вокруг которого происходит концентрации, 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 окрашены явной активной враждебностью, взаимным недоброжелательством (иногда до времени лукавым и скрытым).

У Чехова взят конфликт на той же основе социальных противоречий, но не с этой стороны, т. е. 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 обесцениваются и теряют привычную материальную обеспеченность. В исходной ситуации пьесы подчеркивается, что хозяйственные ресурсы, какие им могла дать усадьба, следуя совету Лопухина, 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, Лопухин, Трофимов) сосредоточено на невольных, самую жизнь созданных различиях в индивидуально-интимной психике каждого из них. Судьба усадьбы у разных людей поднимает разные переживания, естественные и близкие для одной стороны и совершенно посторонние, чуждые для другой. В развитии этих противоречий и состоит драматическая тема основного сюжетного узла пьесы.

В связи с этим обрисовка каждого действующего лица состо-

ит 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 Лопехин, 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 Лопехин имеет свои «особые чувства», которые опять-таки являются дорогими лишь для него и представляются странными и даже предосудительными для других.

Трофимов не разделяет чувств ни Раневской, ни Лопухова. 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 Лопехина. 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 двойном 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 поисках уюта и отдыха в атмосфере прежней чистоты. На этом фоне выступает уже любовь к саду, к вещам, к стенам и комнатам, которые овеваны далекими и субъективно дорогими для Раневской воспоминаниями. Относящиеся сюда высказывания Раневской построены в лирически повышенной интонации. Смысл вплетенных сюда лирических восклицаний отмечается и разворачивается сейчас же в элегически-медитативных признаниях: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось» и т. д.

В одном месте проявление чувств Раневской совсем близко к смешному: «Я не могу усидеть, не в состоянии... (*Вскакивает и ходит в сильном волнении*). Я не переживу этой радости.. Смейтесь надо мной, я глупая. Шкапик мой родной.. (*Целует шкаф.*) Столик мой»... Но автор, как бы предупреждая возможность комического впечатления, сейчас же ставит реплику Гаева: «А без тебя тут няня умерла».

И всюду, на протяжении всей пьесы, там, где речь возникает о привязанности Раневской к дому и усадьбе, автор не забывает сейчас же подчеркнуть грустные или трогательные моменты ее воспоминаний.

Рядом с Раневской идет Гаев. У обоих психологическое наполнение однородно, но лирическая часть, направленная к обнаружению того, что в их положении показано значительно-волнующим, преимущественно выражена в Раневской, а обратная сторона, т. е. 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 третьем и четвертом 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 шкапу, к природе), вставленные в качестве выражения его смешной склонности к лишним и ненужным словам, в содержании своем не являясь смешными. И здесь, таким образом, смешное и странное сливается со значительным.

Лопухин 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 Лопухина 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 Лопухин.

Самым трудным местом в этом смысле является момент возвращения Лопухина с торгов, когда он только что купил усадьбу. Ситуация сама по себе вполне отвечает мысли о невольной и неизбежной расходимости и разобщенности чувств столкнувшихся здесь людей. Нужно было дать почувствовать одинаково законную оправданность и горя Раневской, и радости Лопухина. Сознывая всю эмоциональную невыгодность в положении Лопухина, 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 Лопухина при покупке имения.

Известный пьяный монолог Лопухина 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 именно, 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 пр.

Самая несдержанность эмоциональной вспышки Лопухина здесь тщательно мотивируется и оговаривается. Это происходит сейчас же после покупки, когда чувства еще не улеглись, ими трудно было владеть. Лопухин пьян. Начало речи Лопухина 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 распутившемуся размаху: «Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю! *(с иронией)*. Идет новый помещик, владелец вишневого сада!»

Чехов чувствовал возможность искажения субъективно оправданной и по-своему серьезной лирики Лопухина и поэтому заботливо предупреждал в письмах, чтобы актер не впал здесь в привычное исполнение купеческих ролей¹.

И в роли Трофимова нужно различать внутренний лирический лафос 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... Неправда 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 скрывает от его молодых глаз (Раневская).

¹ Письмо Станиславскому-Алексееву, 30 октября 1903 г., «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 326, письмо О. Л. Книппер, 30 октября 1903 г., «Письма А. Книппер», стр. 373.

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 третьем акте этот мотив вновь всплывает и на этот раз в совершенно ясном тематическом применении. В городе происходят торги, которые должны решить судьбу усадьбы. Раневская страдает. На призыв Раневской о поддержке Трофимов отвечает ей рассудительной идейно-оправданной репликой «Продано ли сегодня имение, или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка...» Раневская отвечает лирическим выражением неудержимого страдания, которого опять Трофимов разделить не может: «Ведь я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом. *(Обнимает Трофимова, целует его в лоб)*. Ведь мой сын утонул здесь... *(Плачет)*. Пожалейте меня, хороший, добрый человек».

Сейчас же после этого происходит сцена с поднятой Трофимовым телеграммой из Парижа. Раневская признается, что она не может справиться со своим чувством к человеку в Париже. «Я люблю его, это ясно... Люблю, люблю. Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу»... Трофимов, явно не понимая чувств Раневской, по-своему волнуясь, отвечает опять рассудительными словами: «Ведь он обобрал вас... Ведь он негодяй»... и пр. Тогда Раневская сердится и говорит Трофимову резко: «...в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод... Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа...»

Два повода к столкновению сходятся в одной мысли о стихийной власти чувств, об одиноком страдании, о непроницаемости индивидуального внутреннего мира для окружающих. Главный стержневой мотив, связанный с судьбой усадьбы, поясняется через побочный, более ярко обнажающий скрытый в обоих смысл.

3.

Соответственно с этой темой об обособленности и субъективной относительности индивидуального внутреннего мира размещены в пьесе и роли других второстепенных лиц. Весь этот дополнительный ансамбль персонажей вовлечен в пьесу не только ради достижения бытового колорита. Бытовой колорит само

собой, но те немногие линии и черты, какие в пьесе даны для каждого из этих лиц, свидетельствуют о некоторой общей устремленности автора в их подборе. Каждое лицо обнаруживает себя в каких-то посторонних, как бы случайных мелочах, но эти внешние незначительные бытовые мелочи всегда даны в таких моментах и пунктах, которые явно указывают на их общий смысл. У каждого из этих лиц имеется свой и чуждый для других круг эмоциональных пристрастий и тяготений. Каждый среди других — один. И отношения между ними рисуются в подчеркнутой разрозненности и несливаемости.

Наиболее отчетливо это выражено в роли Шарлотты. Шарлотта развлекается и смешит других, но она всегда остается для всех чужой. Она страдает в своем одиночестве и прямо говорит об этом: «Я выросла, потом пошла в гувернантки. А откуда я и кто я — не знаю... Ничего не знаю... Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет... все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я — неизвестно...»

В IV акте разворачивается картина последних прощальных минут перед отъездом из проданной усадьбы. Бездомная одинокая жизнь Шарлотты теперь отягощается новой и уже совершенной бесприютности. Она теперь никому не нужна. В момент лирического прощального разговора Ани и Любви Андреевны Шарлотта появляется, «тихо напевает песенку». Гаев на это замечает: «Счастливая Шарлотта: поет!» Шарлотта, действительно, не нарушает тона обычной для нее шуточной забавы, берет узел, похожий на свернутого ребенка, и дает сценку «чревоушания»: «мой ребеночек, бай, бай... (*Слышится плач ребенка: уа, уа!*)» и т. д. Потом бросает узел и говорит: «Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так»... И эта реплика сразу делает для зрителя прозрачным ее состояние одинокой молчаливой тревоги.

В других лицах нет столь открытой драмы осознанного одиночества, но обособленность за каждым остается, в каждом случае сохраняя двойную тональность, то смешную, то печальную.

Варя, «монашенка», внешне близкая и для Раневской и для Ани, но чуждая всем по интимному душевному миру, всегда сосредоточена на какой-то своей мысли и заботе. С ее «странностями» тоже связаны некоторые комические штрихи. Над нею смеются Лопухин, Трофимов, досадует Аня («Охмелю, иди в монастырь»... «Блаааение!» и т. п.). Но комизм, связанный с Варей, тоже сопровождается грустным чувством. Зрителю ясна серьезность домашних забот Вари. Кроме того, ее отношения с Лопухиным полны драматизма. Та душевная неувязка, которая мешает Лопухину, несмотря на взаимное расположение, сделать ей предложение, поставлена в пьесе в полном соответствии с общей цепью внутренней несмыкаемости и разброда. Варя одна среди всех. Она одинока.

Отчетливо отмечена возможность Симеонова-Пищика. Он тоже как-то участвует в общей компании («попал в стаю, лай не лай, а хвостом вилай»), и у него свои заботы, свое особое направление мыслей. Он постоянно думает о своей дочке Дашеньке и все время ищет денег: «мие бы, Любовь Андреевна, душа моя, завтра утречком... 240 рублей». Гаев: «А этот все свое» и пр.

В своем мире, и очень далеко от настоящего, живет Фирс, осколок давней крепостной поры. Но он этого не замечает и торжественность привычных ему забот и волнений вызывает или общую снисходительную улыбку или самодовольную грубость Яши — лакея нового типа. Но для самого Фирса его заботы и волнения весьма важны и значительны («...без меня тут кто подаст, кто распорядится? Один на весь дом...»)

Епиходов смешон в своих неудачах, смешны его высказывания невраппад и вся его сумбурная, претендующая на образование фразеология. Но в то же время в пьесе дается понять, что за этой смешной стороной в нем самом кроется какая-то действительная горечь. В главном для себя он тоже остается отрезанным от других. Он любит Дуняшу и очень смешно об этом говорит: «...Если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа...» Но через неуклюжее умничанье в его словах пробивается и печальное. «Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово... У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так выразиться, только улыбаюсь, даже смеюсь».

Комично складываются отношения Дуняши и Яши, и комическое впечатление получается в результате взаимно наложенной несообразности и несоответствия в словах и настроениях одного и другого. При внешней близости между ними нет и тени предполагаемого внутреннего совпадения. Дуняша объясняется в любви, а Яша нелепо морализует и форсит «образованностью»:

«Ду н я ш а. Если, Яша, обманете меня, то я не знаю, что будет с моими нервами.

Я ш а (*целует ее*). Огурчик! Конечно, каждая девушка должна себя поинить, и я больше всего не люблю, ежели девушка дурного поведения.

Ду н я ш а. Я страстно полюбнла вас, вы образованный, можете обо всем рассуждать. (*Пауза*).

Я ш а (*зевает*). Да-с... По-моему так: ежели девушка кого любит, то она, значит, безнравственная».

В результате получается, что у всех лиц пьесы имеется внутри что-то эмоционально дорогое и у всех оно показано Чеховым одинаково недоступным для всех окружающих и одиноким.

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 содержанию и сущности намеченного им конфликта, т. е. теме невольного расхождения, без взаимного недоброжелательства.

В самом деле, Чехов знал дворян-помещиков, жадных, узких себялюбцев, надутого кастовым, сословным чванством, знал и купцов-кулаков вроде Колупаевых и Разуваевых и других подобных хищников, грязных, жестоких, не имеющих никакой жалости. Однако для «Вишневого сада» Чехов остановился не на них и не включил сюда таких типов, как жаба-Рашевич с его злобной философией «о белой кости» (рассказ «В усадьбе»), или хотя бы как помещик Павел Александрович с его жестокой расчётливостью 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 Лопехина мог бы быть какой-нибудь Цибукин («В овраге»). Знал Чехов и купцов — хищных владельцев пригородных дач (рассказ «Кулачье гнездо», 1885). Но в «Вишневом саду» Чехов для представителей тех же социальных слоев из огромного материала жизни взял иные черты. Почему?

Такая ситуация, когда между Раневской, Лопехиным или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством и когда тем не менее они все же внутренне оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают друг друга, эта ситуация сама собою содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни. Причины разрозненности между людьми таким образом уводятся вглубь, в общий строй жизни, который определил неминуемость той драмы, которая происходит теперь.

Ясно, почему в «Вишневом саду» 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 саду» 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 непронзвольности 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 ненужным 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.

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 центральные события 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, указывает на давность сложения той индивидуально-психической инерции, с какою действующее лицо выступает теперь. Текущий момент с центральной завязкой пьесы оказывается распределенным в множественной перспективе разнообразных и не теперь только явившихся, а давно уже привычных индивидуальных настроений.

Кроме того, аспект и тон бытовой 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 миг отвлечется и окажется перед самим собой, сейчас же ощущает, как в нем что-то остается непримененным, всегда зовущим и неисполненным.

А жизнь идет, сорится из дня в день бесплодно и безрадостно. Горечь жизни этих лиц, их драматизм, следовательно, состоит не в особом печальном событии, а именно в этом длительном, обычно томительно-неполном ежедневно-будничном состоянии.

В общей пестроте текущего, для всех одинакового дня внутреннего 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 скрытую 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 возникли все особенности чеховского построения сцен и диалогов.

✓ Диалогическая ткань пьесы характеризуется разорванностью, непоследовательностью и изломанностью тематических линий. В результате какого обстоятельства возникают эти черты? Что их разрывает? Почему темы повисают неподхваченные и неразвитые? Что выражено этой неразвитостью и неподхваченностью?

Возьмем такие моменты пьесы, где темы рвутся в силу внешнего вторжения какого-либо нового входящего лица. Входы и выходы мотивируются различными поводами бытового порядка. Все оправдывается естественно-случайным сплетением обиходных текущих мелочей. Но мы знаем, что каждый выход и вход был во власти автора. Для чего же ему понадобились столь частые изломы? Что они вносят в предыдущее и последующее? В какой связи между собой находятся эти внешние, казалось бы, разрозненные и раздробленные куски мозаических наложений?

Для примера остановимся на третьем акте, где таких «слу-

чайных» вторжений больше всего. Центральное место в этом акте занимают резко выраженные внутренние расхождения Раневской с Трофимовым, потом с Лопахинным. Эти два крупных звена обставлены мелкими эпизодами, внешне-тематически иногда совсем не связанными. Каждый эпизод дает какую-то свою, на момент появляющуюся и быстро убегающую тему. Но, оказывается, все эти мелкие летучие темы являются лишь вариантами к главным моментам акта, они идут своим аккомпанементом согласно и параллельно со смысловой устремленностью главных эпизодов.

Акт открывается разговором Пищика с Трофимовым. В основе разговора лежит тема об особой индивидуальной сосредоточенности Пищика («Голодная собака верует только в мясо... Так и я... Могу только про деньги...») Здесь же происходит поллушутливая, полусерьезная перебранка Трофимова и Вари, иллюстрирующая их взаимную несовладимость: чем Варя бранится, тем Трофимов гордится. «В а р я (*сердито*). «Облезлый, барин». Т р о ф и м о в. «Да, я облезлый барин и горжусь этим» и пр. Варя здесь же, совсем не в тон происходящему, упоминает о своей заботе, которую никто не разделяет: «В а р я (*в горьком раздумье*). «Вот наняла музыкантов, а чем платить...» Далее разворачиваются фокусы Шарлотты. Между тем Раневская думает о своем: «А Леонид все нет» и пр. 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. Вздвигнутая 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, говорят, как цветок» и пр.). 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 готовят, 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 «Внешнего сада» состоит не только в этом. Темы рвутся и перебиваются и внутри уже связанных 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, прорезая и 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 пр. 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 пр.

В том же тоне и тоже 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 прнехал. Пальто на нем легкое, демисезон, того и гляди простудится» и пр. Слова Шарлотты в начале II акта (о ее одиночестве) тоже ни к кому не обращены, хотя она находится среди других лиц и вступает с ними в разговор.

Иногда и непосредственно обращенное высказывание совсем не входит в общую связь разговора. Оно перебивает кем-то начатую тему и является реакцией только по отношению к блуждающим собственным мыслям. Варя подает Раневской телеграммы. «Раневская. Это из Парижа. (Читает телеграммы, не прочитав). С Парижем кончено»... Тут вступает Гаев: «А ты знаешь, Люба, сколько этому шкапу лет? Неделю назад я выдвинул ящик»... и пр.

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 Лопухине, как о женихе Вари.

«Любовь Андреевна. Что же, Варя, я буду очень рада. Он хороший человек». Пыщик поддерживает разговор: «...человек, надо говорить... Достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит. *(Храпит, но потом просыпается)*. А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне займы 240 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 пр.

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? Милзя 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.

Дуняша. Уж я не знаю, что думать. Он меня любит, так любит!

Аня *(глядит на свою дверь, нежно)*. Моя комната, мои окна как-будто я и 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.

«Лопухин. 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.

Лопухин. 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, гово-

ря с ней о Лопакхне, что-то не досказывает и заговаривает об
ином: «Все говорят о нашей свадьбе, все поздравляют, а на са-
мом деле ничего нет, все, как сон... (Другим тоном). У тебя
брошка, как пчелка». Известное гаевское «Круае в середину,
дуплетом в угол» есть не что иное, как штампованное прикры-
тие того, что его волнует и о чем он вьутренне не может или не
хочет говорить (см. эту биллиардную реплику в I акте после ре-
чи к шкапу, здесь он ее произносит немного сконфуженный; во
II акте она помещена после слов Раневской: «Я все жду чего-то,
как будто над намн должен обвалиться дом». Здесь Гаев «круа-
е в середину» произносит в «глубоком раздумье». В IV акте пе-
ред отъездом Гаев, произнося эти слова, «сильно смущен, бонтя
заплакать»).

Наконец эта невыраженность волнующих чувств и мыслей
особую форму принимает в отношении Лопакхна и Варн. Они
правятся друг другу, но остающаяся между ними непреодоли-
мая неслаженность мешает прямому обращению, и чувства при-
крываются подшучиванием («Ме-е», «Охмелня, иди в монас-
тырь») и внешней показной неприязнью (Варя грознт кулаком,
замахивается палкой). Подлинное проникает и сюда; и реплика,
начатая «сердито и насмешливо», нногда заканчивается ласково
и мягко (см. в III акте момент возвращения Лопакхина с торгов).

✓ Наличие столь сложных и непрерывных противоречий во
взаимном общении действующих лиц, одновременное сочетание
самых разнообразных, взапно пересекающихся ассоциаций и
вспышек чувств порождает само собой особое сложное в че-
ховском диалоге чередование и сочегание интонационных оттен-
ков. В одной маленькой сцене, даже в одной реплике эмоцио-
нальный тон речи у одного и того же лица должен меняться не-
сколько раз, и все эти перемены всегда определены психологи-
ческим смыслом речи, который в свою очередь определялся идео-
логической 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 наполне-
нии речи (см. разговор Ани и Дуняшн, Анн и Вари в I акте ■
т. п.). Смысл и тон, как всегда, неразрывно слиты.

7.

Динамическое строение пьесы, т. е. поступательное движение
по актам, развертывается: 1) по линии непрерывного усиления
общей стихийной расхожимости между всеми действующими ли-
цами и 2) по линии нарастания чувства общей неудовлетворен-
ности жизнью и параллельного нагнетания страстных желаний
лучшего будущего.

Первый акт, дающий экспозицию всего движения пьесы, в
своем фокусе нмеет приезд и встречу Раневской. С этим связы-
вается лиризм взаимной дружеской теплоты и расположения.

Но уже и в первом 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-Пнищик, и Дуняша со своим небольшим, но все же особым, внутренним миром. Вокруг Раневской не прекращаются общины и для каждого свои будни жизни.

И здесь же в первом акте вводится сопоставление жизни, какова она есть и какую 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, неудобно. 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 и ожиданиях.

Цветущий вишневый сад перед окнами, осененный первыми лучами раннего утра, созвучно окрашивает всю сцену чувством зовущей, но неосуществленной чистоты и красоты жизни. «Весь, весь, белый! О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих грядельный 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 первом 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 пр.). Потом показывается внутренняя несходимость между Епиходовым, Дуняшей и Яшей. Чувства Епиходова к Дуняше и Дуняши к Яше остаются без ответного согласия, неприменимыми, как ненужный остаток. Их сменяет другая группа: Раневская, Гаев, Лопахин с разводящей темой о сдаче участка дачникам. В их беседе главные чувства остаются невыраженными, задерживаются каждым и зрителем лишь предположения. Появляются Трофимов и Аня. Обнаруживается, что и они внутренне живут в каком-то своем обособленном мире своих желаний и надежд. И здесь же, в обстановке внешнего общения, но внутренне от всех особо, поставлены совсем одинокие Фирс и Варя.

Вместе с этой фиксацией взаимной обособленности и неудовлетворенности отдельных лиц в словах Раневской, Лопахина и в особенности Петра Трофимова разворачивается перспектива

общего физического и морального неблагообразия, безотрадности, бессодержательности и мрачной пустоты жизни всего этого круга в целом. «Как вы все серо живете, как много говорите ненужного»... «Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом... Зачем так пить, 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 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 издалека, грустные звуки гитары Елиходова, звук сорвавшейся где-то далеко в шахтах бадня, «замырающий, печальный», — все это, размещенное по разным моментам всего акта, эмоционально синтезирует и недовольство настоящим и томящие, призывные стремления к лучшему будущему.

Третий акт дает наибольшее обострение и окончательное разъяснение противоречий. Бал, Раневская ждет беды. Кругом веселятся. Пящик твердит о своей заботе. Аню уже не тяготит предстоящая утрата усадьбы. До конца разворачивается 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 будет, оно придет и принесет

свою радость: «Не плачь, мама, у тебя осталась жизнь вперед, 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 завершает картину полного разобщения. Внутренне окончательно разъединенные, оставшиеся без прежних внешних связей, все уходят в разные стороны: Раневская — в Париж, Гаев — в город, Варя — к Рогоулиным, 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 51 год, как это ни странно». (Гаев, I акт), «Да, время идет», — раздумчиво повторяет Лопахин. (Там же). Упоминания об умершей няне, о столетнем шкапе, воспоминания о детстве — все это непрерывно держит перспективу далекого уходящего потока жизни. Этому же содействует периодически появляющийся Фирс, осколок давно уже ушедшего прошлого. В декорации II акта присутствуют остатки могольных плит. Пыщик, узнав о продаже усадьбы, растерянно произносит: «Всему на этом свете бывает конец». В третьем действии молодому Пете Трофимову Варя неожиданно замечает: «Какой вы стали некрасивый, Петя, как постарели!..» В IV акте Лопахину в беседе с Трофимовым принадлежат слова: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь, знай себе, проходит»... В этой же теме дано известное обращение Гаева к природе: «О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием. Прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живишь и разрушаешь»... Наконец в той же мысли о прожитой жизни дана последняя замыкающая пьесу реплика Фирса: «Жизнь-то прошла, словно и не жил... Эх, ты... недотепа!» Здесь же, сопутствуя, снова звучит страстная жажда светлого будущего в призывах Ани и Трофимова:

А н я. Прощай, дом! Прощай, старая жизнь!

Т р о ф и м о в. Здравствуй, новая жизнь!»

8.

Выше говорилось о том, что комическое и драматическое, бодрое и печальное в «Вишневом саде» включены в общую пестроту субъективных особенностей в самочувствии и во взаимных оценках всех действующих лиц. Внутренний мир каждого по-своему значителен, а внешне, для окружающих, имеет свою комическую, в лучшем случае, «странную» сторону. Над всеми тяготеет скучная, безрадостная жизнь. Все носят в себе постоянное

чувство неудовлетворенности. Все по-своему ждущее 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 лица¹.

В каждом лице зритель видит обе эти стороны и в них соучаствует.

Но остается вопрос: при этой всеобщей относительности одинаково ли распределено сочувственное участие автора к каждому персонажу и ко всем его отдельным переживаниям? Если каждый персонаж освещен двойным светом (изнутри сочувственно-значительное, извне, т. е. по оценке окружающих, в нем же — смешное или странное), то подвергается ли это сложное содержание каждого персонажа какой-либо авторской оценке сравнительно с другими персонажами? В чем состоит мерило этих авторских оценок и каковы их итоги?

В пьесе имеется только одно лицо, обрисованное с полным неодобрением, без всякого сочувствия. Это — лакей Яша. В чем же состоит то особенное в Яше, что определяет и особое к нему отношение? Общий принцип сложения образа Яши тот же самый, как у других действующих лиц. Яша индивидуально обособлен в своем внутреннем мире, у него тоже своя «мечта» — Париж. Среди окружающих он по-своему тоже «одиночка». 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 регистрирует все, что не соответствует его личному представлению о «хорошей» парижской жизни. Он всюду самодовольно превосходит

¹ В водевиле «О вреде табака», над которым Чехов работал в эти годы, в идейном принципе построения персонажа имеется большое сходство с «Вишневым садом». Под внешней веселостью лица, выступающего с монологом, в конце концов вскрывается его внутреннее страдание о бесплодно утраченной жизни. И водевиль принимает явно драматический характер. «Вот читаю лекцию, на вид я весел, а самому мне так и хочется крикнуть во все горло или полететь куда нибудь за тридевять земель. И пожаловаться кому, даже плакать хочется» и пр.

вует 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 просто душно 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 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 пр.) связана с его своеобразно воспитанным чувством собственного жизненного долга. У Пищика эгоистическое выпрашивание денег смягчено простодушием и чуткостью к чужой печали (отношение к Раневской и пр.) Епиходов и Дуняша по-своему страдают от неразделенной любви. Шарлотта тоже несчастна, но всех развлекает и никому не надоедает собою. Во многом смешная Варя, не знающая радостей, своими скучными заботами держит на себе обиход всего дома и составляет одну из самых драматических фигур во всей пьесе. Таким образом, в этих лицах сочувствие автора и зрителя присутствует лишь там, где данное лицо, несмотря на невольную, объективно вызванную индивидуальную обособленность, сохраняет внимание к людям, стремится к душевному общению и желает быть участливо полезным.

В обрисовке главных действующих лиц эта сторона выступает особенно явственно.

Сочувствие к Раневской определяется не только тем, что ее жаль в том несчастье, какое она переживает (утрата родной усадьбы). Если отнять от Раневской ее доброту, приветливость, мягкость, живую сердечность в общении с людьми — с Фирсом,

с Лопахиным, с Варей, с Аней, с Трофимовым, с пришедшими крестьянами, — едва ли осталось бы то трогательное чувство, которое она вызывает. Следовательно, драматизм, присущий образу Раневской, для Чехова был неразрывно связан с чертами гуманности, живой обращенности человека к другим людям. У Гаева такой обращенности нет, и драматизм в Гаеве, хотя в какой-то доле, тоже присутствует, но звучит уже иначе. Другое дело, какие объективные результаты могла иметь ее доброта.

Оценка Раневской в пьесе осложнена указаниями на ее беспечность, практическую непредусмотрительность, которая тяжело отражается не только на ее личной судьбе, но ложится большим бременем на всех близких ей людей. Она «сорит деньгами», не понимая их источников, по давней безотчетной крепостнической привычке жить на чужой счет. Она иногда сознает, что ее беспечность печально отзывается на благополучии живых людей: «Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно»... Но привычка оказывается сильнее ее, и она не видит, как ее доброта *объективно превращается в свою противоположность*. Прямое значение в этом отношении получают слова Трофимова. «Владеть живыми душами — ведь это переродило (развратило) 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 подобных же 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. 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 Лопухин опять повторяет: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут всю новую жизнь...»

Несомненно, именно в этих субъективно-доброжелательных стремлениях Лопухина, направленных на цели общественного благоустройства, и лежит импонирующая сторона его личности. Именно в этом отношении он не похож на простого «кулачка»¹.

Но рядом с этим в пьесе ясно дается понять, что субъективные намерения Лопухина не найдут себе осуществления в объективных результатах его деятельности. Это выражено опять в словах Трофимова. Сколь ни добры намерения Лопухина, напрасно он надеется методами своего купеческого строительства построить счастливую жизнь. Такие планы — это лишь пустое мечтательство, «размахивание руками». Здесь открывается прямой смысл известного предупреждения Лопухину 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 Лопухина. Сейчас же вслед за словами о «размахивании руками» Трофимов прибавляет: «Как ни как 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 Лопухина и в этом втором, объективном плане дает ему известную, совершенно противоположную характеристику: «Я, Ермолай Алексеевич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает к нему на пути, так и ты нужен». В той же мысли дано и сложное состояние Лопухина при покупке усадьбы (и конфузится, и радуется). Лопухин не хочет быть «хищником», но в его положении нельзя не быть «хищником».

¹ Письмо А. П. Чехова к К. Станиславскому, 30 октября 1903 года, «Письма А. П. Чехова», т. VI, стр. 326.

Таким образом, двойственное оценочное отношение автора к Лопихину, как и к Раневской, имеет свою ясную и последовательную логику. Объективный ход вещей при существующих условиях приводит даже лучшие стремления и добрую волю того и другого к отрицательным результатам. Лучшие качества и лучшие стремления пропадают зря, напрасно и бесплодно.

Образ Трофимова тоже эмоционально двойится, и нетрудно указать ту грань, которая отделяет эмоциональное сочувствие 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 Аню зло крепостнической праздности, где указывает Лопихину на объективно-хищническую природу его купеческого положения, где зовет людей к опровержению 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 Лопихиным. Ему дано наибольшее сознание коренных общественных недостатков жизни. Высказывания Трофимова об этом лигде и никем не снимаются.

Но при всем этом вся характеристика личности Трофимова направлена одновременно и к тому, чтобы показать его слабость перед теми силами, которые он собирается преодолеть. «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 Анны. «Аня прежде всего ребенок, веселый, до конца не знающий жизни»¹.

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 желанья разбудить спячку, перевернуть жизнь самым решительным образом для Чехова являлся фактом глубокого прогрессивного значения, поэтому и критика ден-

¹Письмо к О. Л. Книппер, 21 октября 1903 года

ствительности в словах Трофимова и его призывы к лучшему будущему всюду даны в чертах явного авторского сочувствия. Но Чехов не верит, что люди, подобные Трофимову, будут в состоянии изменить жизнь, не верит, что Трофимовым действительно удастся разломать устоявшиеся твердыни господствующих жизненных форм.

В пьесе имеется слабое указание, что Чехов в какой-то мере соединял образ Трофимова с народниками¹ и народников при этом он понимал, очевидно, лишь как интеллигентско-разночинческое течение. Образ Трофимова свидетельствует, что эта интеллигентская, «студенческая» революционность представлялась Чехову бессильной, хотя и благородной в своих 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 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 заметны².

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, которая 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.

9.

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 печально-

¹ Имеем в виду слова Трофимова: «.. Чтобы жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом...»

² В этом смысле с образом Трофимова имеет много общего образ Саши в рассказе «Невеста».

го уродства и горькой неудовлетворенности является само сложение жизни.

Не входя во всю полноту характеристики собственнических индивидуалистических отношений, Чехов показывает конечные следствия этих отношений, как они сказываются в ежедневном бытовом существовании и самочувствии людей, внешне близких друг к другу, даже ищущих взаимного общения и расположения, но неудержимо разъединенных самым укладом жизни.

Над всей пьесой веет мысль о власти действительности над людьми, о разорванности между субъективными 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 бессилён человек перед задачей претворить свои светлые порывы в действительную реальность. Одни бессильны потому, что хорошие, добрые стороны их морального существа искалечены привычками жизни на чужой счет, и они не замечают вреда своего праздного существования (Раневская). Другие бессильны потому, что их деятельность, даже при лучших субъективных намерениях, в общественно-объективном значении получает отрицательный смысл (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 засноч, как симптом приближения лучшего будущего. Однако жизнь сдвинулась, на его взгляд, еще не в такой степени решительно и победоносно, как это необходимо для ее обновления. Чехов видит, что появились люди, воодушевленные новыми целями, с ясным сознанием необходимости перемен, люди с большой верой в успех своего дела. Какие-то хорошие результаты от этого должны быть, но они еще не видны и перспективы их теряются в самой отдаленной неизвестности¹.

Новые люди и их благие намерения пока еще во многом находятся в плену той же действительности, хотя сами себе они не дают в этом отчета. Общий ход вещей обеспокоивает их усилия. Поэтому лирическое сопоставление мрачного настоящего и

¹ 10 ноября 1903 года, т. е. 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 поменьше, то уже слилось в моих глазах в одноцветное, серое поле, ибо уже не вижу, как прежде» (Чехов, Новые письма, под ред. Б. Модзалевского, изд. «Атеней», П., 1922, стр. 61—62).

страстной тоскующей жажды лучшего будущего во всей пьесе до конца сохраняет свою силу.

10.

Всякий читатель, интересовавшийся Чеховым, заметит, что многое, сказанное в настоящей статье о драматургическом построении «Вишневого сада», имеет отношение и к другим пьесам Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры»). Сосредоточенность драматического конфликта на ежедневно-бытовом состоянии человека, сущность этого конфликта, как постоянное, хроническое противоречие между таймой индивидуальной мечтой и силою властных обстоятельств, разрозненность между людьми в их индивидуально-интимном мире и проистекающее отсюда одиночество — все эти моменты так или иначе присутствуют во всех пьесах Чехова. Поэтому общим для них являются и такие драматургические особенности, как рассеянность центрального драматического эпизода в бытовой перспективе, внешне-тематическая разорванность сцен и диалогов, сдержанность эмоций и особые пути их обнаружения.

Не во всех пьесах эти черты присутствуют в одинаковой мере и не всюду они сохраняют совершенно одинаковый характер. Каждая пьеса захватывает свой особый жизненный материал, каждая разворачивает свою особую проблему, каждая, следовательно, имеет свои отличия в идейном содержании и в его оформлении. Однако при всех отличиях все пьесы содержат в себе какую-то общую основу жизненной философии Чехова. Содержание этой философии в ее частном наполнении и в ее конечных суждениях могло меняться и менялось, но самый подход к действительности, угол зрения, вопросы, одушевляющие творческое наблюдение над жизнью, оставались общими. Поэтому, естественно, при индивидуальном своеобразии каждой пьесы Чехова во всех них оставалась какая-то общая основа, дающая им общее лицо.

Драматургия Чехова формировалась в обстановке общественного безвременья, когда, вместе с наступившей реакцией и крушением революционного народничества, интеллигенция в преобладающей массе оказалась в состоянии идейного бездорожья. Общественное разоружение интеллигентских масс выражалось в отказе от вопросов коренного общественного переустройства и уходе в сферу устройства личного благополучия. Общественные интересы в этой среде не поднимались выше задач частных улучшений путем постепенного культурничества и нравственного самоусовершенствования.

Характеризуя политическую позицию либерально-народнической интеллигенции — одной из наиболее общественно активных групп русской интеллигенции 80—90-х годов, — В. И. Ленин писал: «Из политической программы, рассчитанной на то, чтобы *поднять крестьянство* на социалистическую революцию *против*

основ современного общества — выросла программа, рассчитанная на то, чтобы заштопать, «улучшить» положение крестьянства при сохранении основ современного общества»¹.

В этот период общественного застоя, вместе с особым погружением в интересы личного или семейного благополучия, особенно ярко обнажалась и неудовлетворительность, теснота и тягостность подобного обывательского состояния. Оказалось, что человек в наиболее светлых сторонах своего существа в такие жизненные рамки не укладывается, что для более чутких людей обывательское спокойствие не может быть счастьем, что так и называемые «малые дела» не могут успокоить общественной совести и что под видимостью ровной и мирной жизни кроется постоянная тоска и боль неудовлетворенных и лучших желаний.

Чехов открыл, увидел этот конфликт как постоянную принадлежность жизни людей известной ему среды. Стремясь к наиболее адекватному и наиболее осязаемому выражению этого конфликта, Чехов не мог опереться на прежние формы драматургии и создает новые. Не события, не исключительно сложившиеся обстоятельства, а обычное повседневное бытовое состояние человека внутренне-конфликтно, — вот эта мысль и дала то иное, что определяет и составляет в основном главную новизну чеховской драматургии. Эта мысль присутствует и в «Лешем», и в «Чайке», и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах». В перспективе той же мысли создавался и «Вишневый сад».

Те же условия русской действительности 80—90-х годов явились источником и другой важной жизненной черты, вошедшей в творческое внимание Чехова и во многом определившей специфику его драматургии. Как известно, в эпоху общественного застоя и реакции естественное обострение получает тема одиночества. В то время, как в периоды общественного подъема из узкого круга личных интересов человек находит выход в сфере общественных задач, объединяющих его с другими окружающими людьми, а 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 гг., 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.

¹ В. И. Ленин, Сочинения, изд. 3, т. I, стр. 168—169.

Чехов чутко видел эти изломы и болезни социального бездорожья русской интеллигенции накануне революции. Поэтому, как отражение одного из существенных жизненных противоречий, тема об индивидуальной неустroенности, 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, которая присуща этой пьесе.

Традиция прежних пьес Чехова в «Вишневом саде» присутствует не как механическое наложение и случайное совмещение несовместимого, а как результат общности основных убеждений, в каких осмысливалась жизнь Чеховым прежде и теперь. Новые явления действительности, отраженные в «Вишневом саде», воспринимались и осмысливались Чеховым в перспективе тех же обобщающих понятий и с точки зрения тех же ожиданий, какие ему были свойственны и раньше.

Научить людей тому, как, какими путями жизнь должна быть перестроена, чтобы сделаться «прекрасной, изумительной», Чехов не мог. В его пору создавалась и уже выступала в первых боях реальная сила рабочего класса, могильщика старого мира и создателя новой жизни. На опыте многочисленных и расширявшихся стачек в рабочем классе крепились чувства классовой солидарности, смелости, стойкости, закалялся героизм в борьбе с эксплуататорами. Чехов этой реальной силы не знал, не 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 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»¹.

Постоянный защитник всего, что в человеке есть чистого, светлого и бескорыстно доброго, Чехов видел, как в условиях его времени, среди грубого деспотизма в нравах, в обстановке социальной несправедливости, обывательской тупости, низкопоклонства, мещанской ограниченности и жадности, вянет нежность,

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания, под ред. С. Д. Балухатого, изд. АН СССР, М.—Л. 1937, стр. 130.

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 неумение жить»¹.

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.

¹ М Горький и А Чехов, Переписка, статьи и высказывания, под ред С. Д. Балухатого, изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 130.

СОДЕРЖАНИЕ

✓ Поэтика и генезис былин	3
О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева	77
✓ Белинский и драматургия А. Н. Островского	104
✓ Художественные произведения Чернышевского, написанные в Пет- ропавловской крепости	104
Чернышевский и Жорж Санд	203
Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского	228
Идеи и формы в творчестве Л. Толстого	258
О психологизме в творчестве Стендаля и Л. Толстого	282
О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь»	295
К вопросу о принципах построения пьес Чехова	313
Пьеса Чехова «Иванов» в ранних редакциях	339
О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова	356

Скафтымов Александр Павлович
Статьи о русской литературе

Редактор *С. Касович*

Переплет *Н. Глинского*
Технический редактор *В. Лукашевич*

Корректор *А. Мокроусова*

+

НГ01648 Подписано к печати 18/VI-1958 г. Тираж 5000

Бумага 60×92 1/16 Бум. л. 12,25. Печ. л. 24,5

Ч.-изд. л. 27,1 Цена 18 р. 85 к. Переплет 2 р.

50 коп

Саратовское книжное издательство, Вольская, 81

Отпечатано с готовых матриц Полиграфкомбината.

Чернышевская, 59, в типографии № 1 Облполиграфиздата. Заказ 2870

Саратов Типография № 1 Облполиграфиздата Заказ 2870